The background is an abstract painting featuring a central figure of a woman's leg in a high-heeled shoe, rendered in a style reminiscent of Antoni Tàpies. The figure is set against a complex background of overlapping geometric shapes and vibrant colors like red, blue, green, and orange. A glowing, spherical object with internal lines is positioned above the figure. In the upper left, there is a white rectangular area with a blue and red gradient. The overall composition is dynamic and layered.

TESIS DOCTORAL

**FRANCISCO DE LA TORRE OLIVER**

DIRECTOR **DAVID PÉREZ RODRIGO**

# **FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL**

**PINTURA ESPAÑOLA:  
DE LA NUEVA FIGURACIÓN  
MADRILEÑA A LA NEOMETAFÍSICA  
(1970-2010)**

PROGRAMA DE DOCTORADO: ARTE, PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN  
VALENCIA 2012





UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Programa de doctorado: Arte, Producción e Investigación



TESIS DOCTORAL

**FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL.  
PINTURA ESPAÑOLA:  
DE LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA  
A LA NEOMETAFÍSICA  
(1970-2010)**

PRESENTADA POR

**Francisco de la Torre Oliver**

DIRECTOR

**David Pérez Rodrigo**

Valencia, 2011



*A los compañeros  
de esta aventura*

Imagen de portada: Carlos Alcolea. *Nu descendant un escalier*. 1976-77.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....	11
1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE UNA FIGURACIÓN .....	38
1.1. 1980 empieza antes de 1980.....	44
1.1.1. Un horizonte en negro y rojo. El ocaso del informalismo y del Pop Art..	45
1.1.2. La Nueva Generación y el referente de Luis Gordillo .....	48
1.1.3. El huracán conceptual .....	55
1.2. La Nueva Figuración Madrileña .....	61
1.3. Arte y democracia.....	67
1.4. La vuelta de la pintura .....	71
1.4.1. El aval de Juana Mordó.....	78
1.4.2. ¡Que vienen los federales! .....	79
1.4.3. Retrato de grupo en un paisaje español.....	81
1.5. La eclosión del arte español .....	83
1.6. El fin del entusiasmo .....	86
1.7. El Neoconceptual .....	95
1.8. La Neometafísica.....	99
1.8.1. ¡Solitarios del mundo, uníos!.....	101
1.8.2. Valencia, capital de la Neometafísica .....	105
1.9. Cambio de siglo, cambio de paradigma .....	108
1.9.1. La pintura de la razón fugitiva .....	114
1.9.2. Antología de la pintura figurativa entre siglos .....	116
1.10. La pintura hacia una marginalidad paradójica .....	117
1.10.1. Figuraciones en el siglo XXI .....	123
1.11. Recapitulación.....	125
2. CLAVES PARA UNA INTERPRETACIÓN DE LA FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL ..	134
2.1. Un aire de familia.....	137
2.2. Apuesta por el medio pictórico.....	160
2.2.1. Posicionamiento frente a la crisis de la pintura .....	164
2.2.1. La vigencia de la pintura como medio artístico en el siglo XXI .....	175
2.3 Revalorización del cuadro como formato .....	181

2.3.1. El cuadro como ventana y el oficio de pintor .....	181
2.3.2. La idea.....	191
2.4. Redefinición de la figuración.....	196
2.4.1. La imagen postabstracta y antirrealista.....	197
2.4.2. Las figuraciones de fin de siglo. Falsas fronteras .....	209
2.4.3. Los referentes pictóricos figurativos.....	215
2.5. Recuperación de los valores narrativos plásticos.....	220
2.5.1. Apuesta por la pintura literaria.....	222
2.5.2. La renovación de la imagen pictórica a través de la imagen poética ....	235
2.6. Resistencia pasiva desde la práctica pictórica.....	242
2.6.1. El placer de pintar frente al compromiso político y social .....	243
2.6.2. La imagen pictórica frente a la imagen mediática .....	248
2.7. Apología de una semántica icónica latente .....	256
2.7.1. El misterio de la imagen .....	257
2.7.2. El silencio como metáfora .....	263
<b>3. ANÁLISIS DE LAS EXPOSICIONES PROGRAMÁTICAS EN SUS TEXTOS</b>	
<b>Y SUS OBRAS .....</b>	<b>274</b>
3.1. <i>1980</i> .....	277
3.1.1. Ficha técnica .....	277
3.1.2. Selección de obra presentada.....	277
3.1.3. Génesis de la exposición.....	278
3.1.4. Aportaciones teóricas.....	279
3.1.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico.....	281
3.2. <i>Madrid D. F.</i> .....	289
3.2.1. Ficha técnica .....	289
3.2.2. Selección de obra presentada.....	289
3.2.3. Génesis de la exposición.....	289
3.2.4. Aportaciones teóricas.....	292
3.2.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico.....	295
3.3. <i>Otras figuraciones</i> .....	297
3.3.1. Ficha técnica .....	297
3.3.2. Selección de obra presentada.....	297
3.3.3. Génesis de la exposición.....	297



3.3.4. Aportaciones teóricas .....	299
3.3.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico .....	303
3.4. <i>El retorno del hijo pródigo</i> .....	304
3.4.1. Ficha técnica .....	305
3.4.2. Selección de obra presentada .....	305
3.4.3. Génesis de la exposición .....	305
3.4.4. Aportaciones teóricas .....	310
3.4.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico .....	312
3.5. <i>Muelle de Levante</i> .....	314
3.5.1. Ficha técnica .....	314
3.5.2. Selección de obra presentada .....	314
3.5.3. Génesis de la exposición .....	314
3.5.4. Aportaciones teóricas .....	317
3.5.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico .....	321
3.6. <i>Visiones sin centro/Visions sense centre</i> .....	326
3.6.1. Ficha técnica .....	326
3.6.2. Selección de obra presentada .....	327
3.6.3. Génesis de la exposición .....	327
3.6.4. Aportaciones teóricas .....	329
3.6.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico .....	335
3.7. <i>Canción de las figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos</i> .....	336
3.7.1. Ficha técnica .....	336
3.7.2. Selección de obra presentada .....	336
3.7.3. Génesis de la exposición .....	337
3.7.4. Aportaciones teóricas .....	339
3.7.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico .....	347
3.8. <i>Figuraciones (ciclo de exposiciones)</i> .....	348
3.8.1. Ficha técnica .....	348
3.8.2. Selección de obra presentada .....	351
3.8.3. Génesis de la exposición .....	351
3.8.4. Aportaciones teóricas .....	353
3.8.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico .....	358

3.9. <i>Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70</i> .....	362
3.9.1. Ficha técnica .....	362
3.9.2. Selección de obra presentada .....	363
3.9.3. Génesis de la exposición .....	363
3.9.4. Aportaciones teóricas .....	366
3.9.5. Incidencias de la muestra en el ámbito crítico .....	369
4. CATALOGACIÓN DE ARTISTAS Y GALERISTAS .....	376
4.1. Artistas .....	380
4.2. Galerías .....	436
5. CRONOLOGÍA DE LAS ACTIVIDADES EXPOSITIVAS .....	442
5.1. Años 1970 .....	444
5.2. Años 1980 .....	449
5.3. Años 1990 .....	458
5.4. Años 2000 .....	485
CONCLUSIONES .....	513
BIBLIOGRAFÍA .....	526
APÉNDICE DOCUMENTAL .....	550
Encuestas .....	553
Jaime Aledo (La pintura es el modelo) .....	553
Enric Balanzá .....	556
Chema Cobo .....	557
Fernando Córdón (Por qué sigo siendo pintor) .....	561
Juan Cuéllar .....	563
Dis Berlin .....	564
Damián Flores (Mírame) .....	566
Alberto Gálvez (El poder de las imágenes. Valencia, Mayo, 2009) .....	567
María Gómez .....	568
Jorge García Pfretzschner .....	570
Rubén Guerrero .....	572
Ángel Mateo Charris .....	574
Joël Mestre .....	576

Roberto Mollá .....	577
Teresa Moro (¿Por qué pintar ahora?).....	578
José Miguel Pereñíguez .....	580
Guillermo Pérez Villalta (Anotaciones).....	582
Antonio Rojas (Las promesas del día. Madrid, octubre, 2007) .....	585
Joan Sebastian (La vigencia de la pintura) .....	589
Jorge Tarazona (Sobre la pintura) .....	591
Teresa Tomás (La escultura pintada).....	593
Entrevistas .....	597
Juan Manuel Bonet .....	599
Guillermo Pérez Villalta y Dis Berlin .....	621
Chema Cobo y Antonio Rojas.....	655
Ángel Mateo Charris.....	667
José Miguel Pereñíguez .....	707
Ramón García Alcaraz. Galería My Name's Lolita Art .....	715
Juan Riancho. Galería Siboney .....	725
RESÚMENES .....	731
Castellano .....	731
Valenciano .....	733
Inglés .....	735



**INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

La presente Tesis Doctoral recoge el desarrollo de las ideas planteadas en nuestro Proyecto Final de Master: *Claves de la Nueva Figuración Española*, realizado en 2009. Partiendo de aquella inicial investigación deseamos plantear cómo la Nueva Figuración Madrileña y la Neometafísica forman parte de un mismo fenómeno. Gracias a la perspectiva que el paso del tiempo nos ofrece, disponemos de nuevas visiones que nos permiten afirmar que los artistas aquí estudiados forman parte de un movimiento más amplio que hemos denominado Figuración Postconceptual, cuyo objetivo principal apunta a la regeneración de la figuración pictórica.

Desde hace más de una década nos hemos preguntado sobre quiénes son los artistas integrantes de este fenómeno, cómo se organizan, cuándo y dónde aparecen por primera vez y cuál es su programa artístico. Todas estas cuestiones empezamos a formularnoslas al final de la década de los años 1990, pero será en 2007 cuando intentaremos resolver las mismas dentro de un marco coherente de investigación. En este sentido, desde el inicio de nuestro estudio se ha destacado la idoneidad que representa la doble identidad del doctorando, ya que a la vez que investigador forma parte activa del fenómeno objeto de estudio, dada su calidad de artista pintor. Por tanto, la historia que se recoge en este trabajo ha sido vivida en primera persona, habiendo participado activamente en la misma, experiencia que le ha permitido establecer relaciones con este colectivo con el que comparte galerías y proyectos colectivos. Prueba de ello es que gran parte del material empleado en el presente trabajo ha sido recopilado, a lo largo de estos años, por el propio autor como parte de su propia bibliografía.

En nuestras primeras aproximaciones a la definición del objeto de nuestro estudio comprendimos que las estrechas interconexiones que unían a la Neometafísica con la Nueva Figuración Madrileña superaban la

referencialidad histórica y estética. El papel representado por el crítico Juan Manuel Bonet, la implicación de la Galería Buades o las complejas relaciones entre los artistas, eran datos que apuntaban hacia un estudio de mayor calado donde pudiera ofrecerse una visión panorámica, sin olvidar que nuestro interés estaba circunscrito a un fenómeno y su contexto.

Es habitual señalar a la Nueva Figuración Madrileña como un claro antecedente de la Neometafísica desde su aparición, aunque no es frecuente describir a la Neometafísica como una consecuencia del camino iniciado por los pioneros madrileños. Si consultamos el catálogo de la exposición *Los esquizos de Madrid*, el ejemplo expositivo más reciente dedicado al tema, no encontramos ninguna referencia a las relaciones entre los pintores de la década de los años 1970 con las generaciones posteriores. Cuando hemos indagado sobre el sentido de esta ausencia comprobamos que la misma se asienta en la necesidad de establecer una clausura temporal de este momento histórico, dándolo por cerrado. No obstante, la aparición de una segunda generación de la Nueva Figuración Madrileña introduce elementos contradictorios en este razonamiento.

Ahora bien, el problema que surge al establecer cotas temporales se halla también presente en nuestro trabajo y ello ha supuesto el primer obstáculo que hemos debido superar al comienzo de nuestra investigación. Si consideramos que la primera manifestación documentada donde se explicita la existencia de un grupo, más o menos compacto, denominado Nueva Figuración Madrileña, permite delimitar nuestro punto de partida, ello implica fijar nuestra primera cota en el año 1979, fecha de la celebración de la exposición *1980*, que hemos considerado metodológicamente como la primera de las manifestaciones programáticas del movimiento. Sin embargo este parámetro quedará cuestionado tras la lectura de la obra del profesor Valeriano Bozal, defensor de la idea de que “1980 empieza antes de 1980”. Junto a este hecho, otro factor significativo en nuestras investigaciones fueron las aportaciones de la

Tesis Doctoral del profesor Jaime Aledo, donde se recoge un análisis de la Nueva Figuración Madrileña en la década de 1970, y su relación con el artista Luis Gordillo. Estas apreciaciones implicaban situar el arranque de nuestro trabajo a finales de la década de los años 1960, momento en el que se inicia la gestación del fenómeno objeto de nuestro estudio.

A su vez, la decisión de establecer un final en este recorrido temporal marcará otra de las cuestiones más problemáticas. Si Jaime Aledo señalaba en su Tesis el cierre de un ciclo en el momento en el que los pintores madrileños inician su andadura en solitario (primera mitad de la década de 1980), en nuestro caso observábamos una continuidad ininterrumpida de las prácticas pictóricas por parte de estos artistas hasta la fecha. Este dato implica que nos enfrentamos a un fenómeno vivo y en continua evolución. Debido a ello, la cota de cierre establecida en el año 2009 responde a una necesidad de orden no estrictamente conceptual, necesaria para así poder acometer unas conclusiones en nuestro estudio. Esta circunstancia, por tanto, no debe significar ningún tipo de lectura negativa que conlleve decadencia o desaparición del fenómeno.

Efectuada esta apreciación, no obstante, se ha de señalar que la acotación espacial realizada se debe, en cambio, a una característica inherente al fenómeno que estudiamos, ya que los autores aquí estudiados han desarrollado su actividad en España, siendo en su gran mayoría de nacionalidad española, circunstancia significativa si atendemos a la internacionalización que se registra en las actuales propuestas artísticas, y que deriva fundamentalmente de la creciente globalización. Podemos afirmar, por tanto, que se trata de un fenómeno español, y en el desarrollo de nuestro estudio observaremos cómo se pueden señalar tres claros epicentros que se corresponden con otros tantos puntos de inflexión. Madrid se configura como el centro neurálgico de la nueva figuración en las décadas de los años 1970 y 1980. En la década de los años 1990 se hace patente un desplazamiento de la actividad artística hacia la Comunidad Valenciana, y más concretamente a Valencia, como demostraremos

en nuestro estudio. Para cerrar este recorrido destacaremos la importancia de Sevilla en la primera década del siglo XXI, donde hemos asistido a la última gran eclosión de pintores figurativos en España hasta el momento. A pesar de que podríamos señalar otras zonas, en las que también se registra cierta actividad, como son Santander o Málaga, Madrid-Valencia-Sevilla son los tres puntos que dibujarían el triángulo en el que se ha desarrollado este fenómeno.

En función de lo señalado, podemos apuntar que la Figuración Postconceptual, en tanto que fenómeno artístico activo, se inició a finales de la década de los años 1960 en España, destacando en el mismo una serie de fases y/o momentos diversos. Nos proponemos, de este modo, incluir en nuestro trabajo a más de medio centenar de artistas que trabajan en la renovación de la pintura en clave figurativa y que cuentan con el apoyo de un aparato crítico y galerístico. Estos artistas se encuentran representados en colecciones de arte públicas y privadas, y han realizado más de un millar de exposiciones individuales, habiendo expuesto en más de un centenar de ocasiones en iniciativas colectivas, hecho que supuso su participación habitual desde sus inicios en una feria de las características de ARCO, habiendo llegado a superar la veintena de participantes en algunas ediciones.

Esta Tesis, por consiguiente pretende contribuir a la articulación de uno de los fenómenos artísticos paradójicamente más desconocidos del panorama español de las últimas décadas, reivindicando la obra de estos artistas en los espacios institucionales españoles y colaborando en la elaboración de un discurso teórico que apoye sus posicionamientos. En este sentido, nos afirmamos en la contemporaneidad de sus propuestas orientadas hacia la reconceptualización de la pintura.

\* \* \* \* \*



A partir de lo enunciado, y antes de proseguir con esta introducción, creemos necesario acotar sucintamente los términos que hemos empleado para definir nuestra investigación: *fenómeno*, *figuración* y *postconceptual*.

Dada la dificultad de definir las relaciones existentes entre los artistas objeto de nuestro estudio, debido a que su naturaleza no responde con fidelidad a la que tradicionalmente ha caracterizado a los grupos artísticos (sino más bien a un cierto *aire de familia*), hemos recurrido al término *fenómeno* utilizándolo en el sentido que indica la Real Academia de la Lengua Española: “Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción”. Debido a ello, nos referimos a un fenómeno artístico que en ningún momento ha expresado su deseo de ser considerado de manera unitaria, puesto que ni se ha constituido en corriente ni en *ismo*. A su vez, tampoco responde a la clásica estructura de generación, ya que su desarrollo comprende más de cuatro décadas y está integrado por artistas cuyas edades, formación intelectual o localizaciones difieren considerablemente, circunstancias que no han posibilitado una significativa convivencia personal. Junto a ello, estos artistas se han caracterizado por haber defendido su individualidad e independencia, habiendo eludido la consideración de grupo organizado por parte de la crítica y las instituciones artísticas. Tan sólo cabría afirmar en relación a estos autores que han respondido a la invitación a participar en exposiciones colectivas donde se ha especulado sobre sus conexiones, señalado sus referentes comunes y enunciado unas características compartidas en sus obras.

Por su parte, el concepto *figuración*, aplicado a las artes y más específicamente al medio pictórico, adquiere una gran ambigüedad desde principios del siglo XX. La pintura siempre había sido formulada en clave figurativa, por tanto no había sido necesario precisar que una obra, por ejemplo del Renacimiento, era figurativa, ya que ésta era una condición implícita a la representación antes de la aparición del concepto de pintura abstracta

desarrollado por las vanguardias. Será a partir de la formulación de un arte puro cuando en el periodo de entreguerras surgen los denominados realismos o figuraciones, con el resurgimiento de las prácticas representacionales. Pero cuando se utiliza con verdadera fuerza el término nueva figuración, o neo-figuración, es a partir de finales de la IIª Guerra Mundial, momento en el que una gran variedad de tendencias jugarán con el grado de semejanza entre la obra y lo representado. Con el término *figuración* nos referiremos, por tanto, a los movimientos que reintroducen la representación icónica desde finales de la década de 1950, tras el ocaso de los informalismos. Podríamos señalar como los representantes más significativos de esta transición, donde la abstracción y la figuración conviven en el mismo espacio pictórico, a Dubuffet, De Kooning, el grupo Cobra o Bacon. Este periodo constituyó un momento crucial en la configuración de un nuevo orden pictórico, más allá de la antítesis abstracción/realismo, hecho que nos permitirá contextualizar a los pintores objeto de nuestro trabajo.

Por último, al definir este fenómeno como *postconceptual*, utilizaremos el prefijo *post* para indicar *detrás de* o *después de*. Con *postconceptual* no aludimos a una superación o conclusión del periodo conceptual, ya que el *post* utilizado no tiene intención de señalar una connotación temporal. Al adjetivar a esta pintura como *postconceptual* indicamos la relevancia que otorgamos al hecho de que ambos fenómenos surgieran simultáneamente, ya que esta pintura no se podría comprender sin la referencia al Arte Conceptual y a las complejas relaciones que los unen. A pesar de que ambos posicionamientos manifiestan la necesidad de recuperar el concepto en el arte, los conceptuales apuestan por la desmaterialización del objeto artístico frente a la defensa del medio pictórico de los figurativos.

Precisadas estas aclaraciones, también debemos acotar brevemente las denominaciones Nueva Figuración Madrileña y Neometafísica, dos manifestaciones pictóricas surgidas en España que apuestan por la renovación

de la pintura figurativa. La Nueva Figuración Madrileña surge a principios de la década de los años 1970 en Madrid, en el entorno de la Sala Amadís, donde se realizan sus primeras exposiciones. A su vez, la Neometafísica surge a finales de la década de los años 1980, dándose a conocer con la exposición colectiva *El retorno del hijo pródigo*, celebrada en Madrid, consolidándose a través de la muestra itinerante *Muelle de Levante*. Si buscamos información sobre estas tendencias comprobaremos la escasez de bibliografía especializada sobre la materia. En el caso de la Nueva Figuración Madrileña, debemos señalar la Tesis de Jaime Aledo Codina titulada *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, publicada en el año 1987. Se trata de un estudio académico realizado por uno de sus componentes, que supuso la primera formulación de las bases conceptuales de esta actitud pictórica. En dicho trabajo se presta una especial atención al importante papel e influencia que supuso el artista Luis Gordillo.

La Neometafísica, por el contrario, no cuenta con un tratamiento académico específico hasta la fecha. Cabe citar el epígrafe “El caso español”, incluido en la Tesis titulada *Alberto Savinio: una «central creativa»* (2005), del profesor y también pintor Joël Mestre. En este capítulo el autor hace referencia a su particular visión de la vigencia y legado de las estrategias savinianas, y realiza un breve recorrido por la historia reciente del arte español, partiendo de Lugris y concluyendo en la exposición *Figuraciones* (2003).

Estas lagunas teóricas han determinado el hecho de que la bibliografía específica sobre el tema que aparece en nuestro estudio, proceda en gran medida de catálogos, especialmente de aquellos que han sido publicados con motivo de algunas exposiciones colectivas. En este sentido, el catálogo de la muestra *Los esquizos de Madrid*, publicado por el MNCARS, constituye el más ambicioso de los dedicados a la Nueva Figuración Madrileña. En referencia a la Neometafísica, podemos señalar las exposiciones *El retorno del hijo pródigo*, *Muelle de Levante* o *Canción de las figuras* como las que contaron con una mayor documentación.

Por el contrario, no hemos podido referenciar ninguna publicación monográfica dedicada a este fenómeno que se halle desvinculada de las actividades expositivas, dado que son escasas o inexistentes las dedicadas a estos autores. Este hecho pone de manifiesto el tratamiento que ha recibido la Figuración Postconceptual en España, así como la ausencia de un estudio sistemático sobre la misma, ya sea de carácter histórico y/o estético.

Partiendo de ello, nuestra investigación está orientada a lograr una serie de **objetivos** que de manera somera podemos resumir en los siguientes enunciados:

1. Definir el término *exposición programática* en referencia a este fenómeno.
  - a. Seleccionar las exposiciones representativas.
  - b. Documentar la nómina de artistas significativos seleccionados.
  - c. Clasificar y estudiar los textos críticos publicados en los catálogos de estas exposiciones.
2. Delimitar nuestro campo de estudio a partir de las exposiciones programáticas que representan el eje vertebrador del desarrollo de este fenómeno a lo largo de su historia.
3. Analizar los argumentos singulares que identifican a este fenómeno frente a otras manifestaciones pictóricas figurativas coetáneas en el contexto artístico.
4. Detectar y determinar los argumentos que permiten realizar una lectura de continuidad entre la Nueva Figuración Madrileña y la Neometafísica.
5. Definir el fenómeno pictórico que denominamos Figuración Postconceptual a través del análisis de sus claves estéticas.
6. Realizar una aproximación sistemática al contexto histórico en el que se desarrolla este fenómeno.
7. Aportar una serie de fuentes originales vinculadas al estudio de este fenómeno.

De este modo, el presente trabajo intenta actuar como una reflexión conceptual a partir del estudio sistemático de datos históricos y estéticos interpretados de una manera rigurosa. Es decir, apostamos por una labor de conceptualización sobre el trabajo documental, al enfrentarnos a un tema inédito, sobre el que existen ciertas tramas interpretativas que debemos integrar en nuestro discurso.

En lo concerniente a la **metodología** utilizada en nuestro trabajo, el mismo se asienta sobre diversos enfoques tanto históricos como conceptuales. La sistematización de la información recopilada en nuestra investigación, procedente de fuentes originales y literatura crítica, se expone ordenada y clasificada en los Capítulos 4 y 5, con el objetivo de potenciar una visión globalizadora que permita destacar la importancia de este fenómeno plástico. A su vez, hemos apostado por una exposición clara que ponga de relieve las conexiones de esta pintura con el pensamiento postmoderno y los artistas coetáneos que han renovado la figuración contemporánea, como Luc Tuymans, Neo Rauch, John Currin o Peter Doig.

Podrá observarse que en la presente Tesis hemos desestimado, en un intento de acotar el objeto de nuestro estudio, profundizar en el análisis de los aspectos técnicos que son propios de la práctica pictórica, ya que ello nos habría alejado de los objetivos anteriormente enunciados.

El método de trabajo que hemos seguido para estructurar nuestra escritura se ha basado fundamentalmente en la elaboración de mapas mentales desde los que intentamos visualizar y planificar el desarrollo de nuestro discurso. Este modo de ordenar datos y relacionar fuentes nos permite una plasticidad que se traduce en el texto. Sirva de ejemplo el mapa mental adjunto utilizado para la conceptualización del Capítulo 2. Asimismo, en la redacción final de la Tesis hemos incluido el tratamiento gráfico de la información. Destaquemos la infografía incluida en la apertura del Capítulo 1, donde situamos los acontecimientos más significativos de la historia contextual y ofrecemos así un desarrollo visual del fenómeno.



Mapa mental del Capítulo 2.

En el primer capítulo de nuestra Tesis hemos narrado la historia de este fenómeno, prestando especial atención a su contexto. Esta narración recoge un análisis histórico-artístico y contextual de los últimos cuarenta años, partiendo de un estudio sistemático de fuentes bibliográficas. Ello nos va a permitir aproximarnos a la obra de nuestros artistas, intentando comprender las razones de su evolución y el porqué de las claves conceptuales que



los caracterizan, desde su relación con el Arte Pop, el Arte Conceptual, el Realismo o los neoexpresionismos, hasta su vinculación con la fotografía, los nuevos medios o las actitudes políticas en el arte.

Las fuentes para reconstruir la historia proceden fundamentalmente de las aportaciones realizadas en catálogos y artículos. Entre los autores utilizados cabe destacar a Juan Manuel Bonet, Ángel González, David Pérez, Vicente Jarque, Delfín Rodríguez, Jaime Aledo, Fernando Huici, Guillermo Solana, Enrique Andrés Ruiz, José Marín Medina, Iván de la Torre o Francisco Calvo Serraller.

También hemos contado con los escritos publicados por los propios artistas, que nos han permitido profundizar en su percepción del contexto en el que han vivido y desarrollado su obra. Aunque ciertamente son escasas, hemos contado también con las declaraciones de Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Carlos Franco, Sigfrido Martín Begué, Jaime Aledo, Antonio Rojas, Joël Mestre, Ángel Mateo Charris o José Miguel Pereñíguez.

Como guía fundamental para profundizar en el contexto histórico español hemos atendido a Valeriano Bozal y su historia de la pintura y escultura del siglo XX, que nos ofrece una coherente visión de conjunto del periodo que abarca desde el año 1929 hasta el año 1990. Otras obras de carácter general consultadas sobre las vanguardias en España han sido el diccionario de Juan Manuel Bonet que abarca el periodo del año 1907 al año 1936 y la recopilación de Francisco Calvo Serraller, destinada a los años 1939-1985. Esta documentación la hemos ampliado a través de estudios especializados sobre aspectos específicos, como los desarrollados por Simón Marchán o Pilar Parcerisas sobre el Arte Conceptual español, por Mónica Sánchez Argilés sobre la instalación, o por Jesús Carrillo sobre política cultural. También forman parte de la bibliografía consultada los textos publicados en catálogos o revistas de arte por críticos muy activos en las décadas de los años 1980 y 1990, como Kevin Power o José Luis Brea. En este punto, debemos señalar la



escasez de material reseñable cuando nos acercamos al estudio del contexto artístico español reciente. Al respecto, constituye una grata excepción el informe dirigido por Estrella de Diego para la Fundación Caja Madrid o las lúcidas reflexiones del profesor Martí Peran sobre la coyuntura artística en este cambio de siglo. En paralelo, las líneas de referencia en el caso del panorama internacional las ha marcado, fundamentalmente, la visión de Anna Maria Guasch, autora que hemos complementado con las aportaciones de los norteamericanos Foster, Krauss y Buchloh.

En el caso de la bibliografía consultada en el capítulo dedicado a las claves poéticas de la Figuración Postconceptual, destacan los textos programáticos recogidos en nuestra investigación, así como las fuentes bibliográficas que en ellos se citan. También hemos recurrido a voces autorizadas en el estudio de estos conceptos, partiendo de perspectivas diversas y contribuyendo de este modo a ofrecer una visión caleidoscópica y multidisciplinar.

En este sentido, podemos destacar los textos de los catálogos *Los esquizos de Madrid* o *Canción de las figuras*, donde encontramos las fuentes más completas. También hemos prestado especial atención a las claves señaladas por Jaime Aledo en su análisis de la Nueva Figuración Madrileña, comprobando cómo sus apreciaciones se han cimentado y desarrollado a lo largo de las décadas siguientes a través del trabajo de los nuevos autores y de la continuidad de los pioneros.

Otra fuente de gran interés la han constituido las reflexiones de los artistas que la Figuración Postconceptual ha tomado como referentes: Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, René Magritte, Salvador Dalí, Edward Hopper o Luis Gordillo, todos ellos consultados en sus propios escritos o en declaraciones recogidas en fuentes diversas. En relación a la defensa de la pintura contamos con los escritos de Achille Bonito Oliva, Jean Clair o Thomas Lowson, enfrentados a la visión crítica de Rossalind Krauss, Douglas Krimp o Benjamin H. D. Buchloh. También querríamos destacar las valiosas aportaciones de

Robert Venturi, Hal Foster, Gilles Deleuze, Erwin Panofsky, Rudolf Arheim, Franz Roh, Santos Zunzunegui o Susan Sontag, entre otros muchos.

Junto a ello, dado que nos enfrentamos a un estudio coral, como sucede en nuestro caso, hemos tenido que establecer una metodología para realizar la selección de las obras representativas. En este sentido, la representación de los cincuenta y tres artistas incluidos en nuestro trabajo responde a unos parámetros en los que hemos valorado, sobre cualquier otro condicionante, las diversas trayectorias profesionales. Siguiendo estas directrices, hemos incluido dos obras representativas de cada artista por cada década en la que han estado en activo desde su primera exposición individual. Los cuadros están distribuidos en la Tesis del siguiente modo:

- En el Capítulo 4, centrado en la catalogación de artistas, encontramos en las fichas personales un espacio dedicado a una obra representativa por década.
- En el Capítulo 5, dedicado a la cronología de las actividades expositivas, encontramos un cuadro representativo por autor en cada una de las décadas correspondientes.

Para finalizar las cuestiones relacionadas con la metodología queríamos destacar las aportaciones de fuentes originales que hemos llevado a cabo en nuestro “Apéndice documental”, dado que en muchos casos las mismas representan las primeras declaraciones de alguno de los autores integrados en esta corriente artística. El contacto directo con los protagonistas nos ha posibilitado la verificación y contraste de ciertas lagunas y dudas que han surgido a lo largo de nuestro estudio. Gracias a ello, también ha sido posible la obtención de datos inéditos y nuevas perspectivas, aportadas directamente por los protagonistas. Otra de las posibilidades que nos ha brindado esta metodología ha sido la oportunidad de exponer nuestras teorías a los interesados, recabando su opinión sobre las mismas. Para la consecución de

esta documentación hemos utilizado dos procedimientos: la encuesta y la entrevista. Las encuestas datan de la primavera del año 2009, mientras que las entrevistas fueron realizadas entre marzo de 2010 y marzo de 2011, siguiendo la siguiente periodización:

- Entrevista con Juan Manuel Bonet, grabada en Valencia el día 6 de marzo de 2010.
- Mesa redonda con Dis Berlin y Guillermo Pérez Villalta. Encuentro llevado a cabo en la casa de Mariano Carrera (Dis Berlin) en Aranjuez, el 11 de mayo de 2010.
- Mesa redonda con Chema Cobo y Antonio Rojas. Encuentro realizado en el estudio de Chema Cobo en Alhaurín de la Torre, Málaga, el 30 de julio de 2010.
- Entrevista a Ángel Mateo Charris, efectuada a través de correspondencia electrónica desde el 18 al 27 de agosto de 2010.
- Entrevista a José Miguel Pereñíguez efectuada a través de correspondencia electrónica desde el 21 de agosto de 2010 al 17 de marzo de 2011.
- Entrevistas a los galeristas Ramón García Alcaraz y Juan Riancho, llevadas a cabo a través de correspondencia electrónica en junio de 2011.

\* \* \* \* \*

Con el objeto de priorizar la reflexión conceptual sobre la información documental, hemos apostado por una estructura discursiva que facilite la lectura de tramas y anteponga las líneas argumentales de carácter abstracto sobre los detalles (obras, fechas, autores y/o exposiciones), aspectos todos ellos que se pueden consultar con mayor profundidad en los capítulos específicos dedicados al tema. De este modo, hemos evitado basar nuestro trabajo en un relato historicista, acumulativo

de datos y/o carente de explicación y análisis. Partiendo de todo ello, *Figuración Postconceptual. Pintura española: de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010)* se estructura siguiendo el siguiente esquema.

El **Capítulo 1** aborda el desarrollo de los cuarenta años de historia del fenómeno objeto de nuestro estudio en su contexto nacional e internacional, prestando especial atención al ámbito pictórico y al análisis de los factores que han influido de manera determinante en esta nueva concepción pictórica.

Hemos partido de un análisis del panorama estético de finales de la década de los años 1960, momento en el que se conforman las bases programáticas de los artistas pioneros. Una realidad que se debatía entre el ocaso del Informalismo, el auge del arte político y las nuevas propuestas presentadas por Nueva Generación. Se trata de un momento histórico complejo donde Juan Antonio Aguirre destaca la figura de Luis Gordillo, artista en el que la Nueva Figuración Madrileña reconocerá una vía alternativa. Junto a ésta, las influencias estéticas del Pop inglés y norteamericano o las reflexiones arquitectónicas de Robert Venturi actuarán como referentes plásticos del pensamiento postmoderno. Por otro lado, prestamos atención a la influencia procedente del Arte Conceptual que eclosionará a finales de la década de los años 1960 como tendencia emerge que en el panorama artístico.

El año 1980 representa el primer punto de inflexión en nuestro análisis histórico, ya que supone la confirmación de la Nueva Figuración Madrileña a través de las primeras exposiciones programáticas, como *1980* o *Madrid D. F.*, pero dicha fecha también conlleva el inicio de la diáspora. Una situación que se verá agravada por el auge de las corrientes neoexpresionistas (de la Transvanguardia a los Nuevos Salvajes) y sus propuestas en relación a una vuelta a la pintura desde unos parámetros divergentes.

Las corrientes neoconceptuales se impondrán a finales de la década de los años 1980 provocando un *enfriamiento* en el arte, que será secundado en España por el crítico José Luis Brea. Su propuesta del año 1989, *Antes y después*

*del entusiasmo*, marcará un cambio radical en la política artística española, favoreciendo el diálogo de los artistas emergentes con los primeros conceptuales. Desde nuestra perspectiva, el análisis en profundidad de este momento histórico es fundamental para comprender la aparición de los pintores neometafísicos. A Juan Manuel Bonet y otros defensores de los pintores de los años 1970, se unirán críticos como Enrique Andrés Ruiz o David Pérez en la defensa de esta nueva figuración, dado que comisariarán muestras como *El retorno del hijo pródigo* (1991) o *Muelle de Levante* (1994). Este movimiento provocará un nuevo punto de inflexión en nuestra narración y será secundado por un gran número de galerías (My Name's Lolita Art, Estampa, Buades, Siboney, etc.).

El cambio de siglo supondrá un momento de consolidación para la fotografía, el vídeo y la imagen digital como nuevos medios artísticos. La multidisciplinariedad, la transversalidad o las consignas del arte políticamente correcto, configuran el nuevo escenario artístico. A pesar de la aparición de jóvenes creadores que apostarán por la pintura comprobamos cómo se trata de un medio cuestionado que lejos de contar con los privilegios de los que históricamente había disfrutado, pasará de un modo paradójico a ser marginal. Sin embargo, no será este el caso de *lo pictórico*, concepto que despierta un creciente interés desde diferentes perspectivas.

Cerramos esta sección con una recapitulación en la que recogemos las últimas iniciativas que han reflexionado sobre el estado de la pintura figurativa, centrándonos en exposiciones como *Dear Painter, paint me...: painting the figure since late Picasso* (2002) o el ciclo *Figuraciones* (1999-2003). Por último, destacar que en el año 2009 un museo nacional (MNCARS) organizará por primera vez una exposición dedicada a la Nueva Figuración Madrileña, *Los esquizos de Madrid*.

El **Capítulo 2** lo centramos en el estudio de las claves conceptuales que caracterizan a este fenómeno artístico. A partir del concepto de *aire de familia* formulado por Wittgenstein, realizamos una aproximación a la constitución

interna de este fenómeno, profundizando en algunos conceptos compartidos por estos artistas cuya procedencia deriva del pensamiento postmoderno (hibridación, fragmentación, eclecticismo, complejidad, contradicción...). Una vez analizadas estas características contemporáneas focalizamos nuestro interés en las claves que identifican e individualizan a este fenómeno, destacando seis conceptos fundamentales que confieren una sólida identidad a la Figuración Postconceptual.

A su vez, el interés de la apuesta por la vigencia de la pintura no puede comprenderse sin analizar las causas de la crisis del medio pictórico, proceso que comienza con la aparición de la fotografía en el siglo XIX, y que se agrava debido a las consecuencias que provocaron la búsqueda de un arte puro manifestado por la vanguardia y el posterior cuestionamiento del objeto artístico por parte del Arte Conceptual.

La recuperación del cuadro como formato artístico, tanto técnica como formalmente, constituye una de las principales señas de identidad de la corriente objeto de nuestro estudio, ya que la misma defiende una actualización de los valores pictóricos tradicionales (ilusionismo producido por el claroscuro, concepción del cuadro como ventana o uso de la perspectiva como forma simbólica) a través de una visión renovada en la que se integran los descubrimientos aportados por la vanguardia. Estas innovaciones, acompañadas por una vuelta al oficio, a las técnicas y a los materiales tradicionales, contribuyen al diseño de unas nuevas relaciones espacio-temporales en la superficie pictórica que facilitan la representación de unas renovadas imágenes mentales. En este sentido, la Figuración Postconceptual propone una vuelta a la complejidad pictórica y la recuperación de la *idea* concebida como un componente fundamental de la pintura.

A través de la creación de una imagen postabstracta y antirrealista estos artistas redefinirán el término *figuración*, un posicionamiento heterodoxo que oscila entre el realismo y la abstracción. Debido a ello, introducimos en este

epígrafe un estudio comparativo con otras corrientes figurativas coetáneas como el Neoexpresionismo, el Realismo o el Pop, con las que mantienen intereses comunes pero con las que no se identifican. Completamos el capítulo con un análisis de los referentes comunes que conforman el museo imaginario de nuestros artistas, un museo que queda restringido al ámbito pictórico figurativo (Renacimiento, figuraciones de entreguerras, Arte Pop...).

Junto a ello, podemos encontrar entre la crítica cierto consenso al señalar el carácter literario y narrativo de esta pintura. Los artistas objeto de nuestra investigación sienten la necesidad de recuperar la capacidad de la imagen para narrar historias, y proponen desde la práctica una renovación de los temas tradicionales desde perspectivas personales. Esta tendencia es compartida por otras manifestaciones postmodernas que apostarán por la hipertextualidad, la discontinuidad temporal y las estructuras rizomáticas frente a la narrativa clásica. Mediante esta estrategia se intenta renovar la imagen pictórica a través de la imagen poética, buscando el consiguiente cuestionamiento retórico de lo visual.

En este sentido, la resistencia pasiva desde la práctica pictórica se utiliza como un posicionamiento por parte de estos artistas, adoptando la misma frente a determinadas tendencias y modas. Esta idea hace que dediquemos una especial atención a las relaciones existentes entre práctica pictórica y compromiso político, así como al enfrentamiento plástico contra la colonización mediática.

A pesar de no representar una clave específica, hemos destinado el sexto epígrafe de este segundo capítulo a desentrañar el significado de los calificativos de pintura *silenciosa* y *misteriosa*, y por qué estas características constituyen el mayor nexo de unión con sus más claros referentes (Hopper, De Chirico o Magritte).

El **Capítulo 3** recoge el estudio de las nueve exposiciones programáticas que constituyen nuestra base de estudio: *1980, Madrid D. F., Otras*

*figuraciones, El retorno del hijo pródigo, Muelle de Levante, Visiones sin centro, Canción de las figuras, Figuraciones y Los esquizos de Madrid.* Debemos señalar que el proceso de selección ha resultado un tanto complejo, ya que nos enfrentábamos a exposiciones que no respondían a la definición ortodoxa de exposición programática. Al respecto, se ha de tener en cuenta que nos encontramos con iniciativas comisariadas por críticos, o incluso por los propios artistas, en las que no se introducen manifiestos, no se defienden programas artísticos, y no se explicita por parte de los integrantes ningún reconocimiento de militancia en formación artística alguna (tendencia o *ismo*). En función de ello, el método que hemos utilizado para efectuar esta selección se ha basado en los siguientes tres parámetros:

- La representación mayoritaria de artistas incluidos en este fenómeno.
- La participación de críticos afines que avalaran la propuesta en los textos incluidos en el catálogo.
- El reconocimiento de la exposición como representativa de este fenómeno por parte de voces críticas autorizadas.

Como hemos señalado anteriormente, estos artistas se han mostrado siempre esquivos y han apostado por la individualidad frente a las posibles lecturas grupales, ante las que han reaccionado negativamente mostrando su rechazo. Podemos resumir que tan sólo han admitido compartir un cierto aire de familia, determinados referentes comunes y algunos intereses concretos, aunque han insistido en el hecho de que estas coincidencias no se producían exclusivamente con los artistas referidos. Apesar de la participación de nuestros autores en la gran mayoría de estas exposiciones (hecho que otorga coherencia al conjunto), se ha de señalar que estas colectivas no siempre cuentan con los mismos participantes, puesto que la selección de los mismos ha dependido en cada caso de criterios curatoriales. Del conjunto de los críticos referenciados, es más que significativa la participación de Juan Manuel Bonet, pero también



la de Ángel González, Quico Rivas, Enrique Andrés Ruiz, David Pérez o José Manuel Marín Medina, entre otros.

Como resultado de esta selección hemos determinado un campo de trabajo sobre el que centramos nuestro estudio a través de los catálogos asociados a las exposiciones y mediante referencias bibliográficas complementarias, en algunos casos con información adicional inédita aportada por los propios protagonistas. Esta información la hemos organizado en un esquema que hemos aplicado a todas las exposiciones, incluyendo los siguientes apartados:

- Ficha técnica:
  - Título de la exposición.
  - Lugar de exhibición.
  - Fecha de inauguración.
  - Comisario(s) y/o coordinación.
  - Texto(s) publicado(s) reseñado(s) por el nombre del autor y por el título.
  - Artistas participantes en la muestra.
- Selección de obra presentada (una pieza significativa por artista participante):
  - Imagen de la obra.
  - Autor.
  - Título.
  - Fecha.
- Génesis de la exposición: análisis de las motivaciones y objetivos que promovieron su realización.
- Aportaciones teóricas: análisis e interpretación de los textos publicados en los catálogos.
- Incidencias de la muestra en el ámbito crítico: recopilación y lectura

de las repercusiones críticas que provocaron las exposiciones en su momento y posibles relecturas que se han realizado posteriormente.

El **Capítulo 4** se halla dedicado a la catalogación de los artistas y las galerías con las que éstos han trabajado habitualmente. Del conjunto de artistas vinculados a este fenómeno hemos seleccionado a 53 autores para elaborar nuestro catálogo, disponiendo cada uno de ellos de una ficha con información básica para su identificación y contextualización. Sin embargo, también hemos querido registrar a través de un gráfico a otros autores que, a pesar de no estar incluidos por razones metodológicas en esta catalogación, pertenecen al entorno del fenómeno.

Las fichas personales están ordenadas alfabéticamente y se encuentran divididas en los siguientes apartados:

- Nombre artístico.
- Ciudad y año de nacimiento.
- Selección de obras efectuada por décadas (1971-1980, 1981-1990, 1991-2000, 2001-2010). Cada obra va acompañada de título y fecha, escogiéndose una por década. En el caso de que un artista no se encontrara activo en alguna década, dado que su trayectoria comienza en una etapa posterior, el espacio reservado a la obra ha quedado sombreado en gris.
- Primera exposición individual: título de la muestra, nombre del espacio y año en la que se realizó.
- Galerías vinculadas: nombre de las galerías vinculadas al fenómeno con las que el artista ha trabajado.
- Exposiciones programáticas: título y fecha de la(s) exposición(es) registradas en las que el autor en cuestión ha participado.
- Selección de exposiciones colectivas: título y fecha de las exposiciones en las que ha participado, teniendo en cuenta que en las mismas debe

haber coincidido con una proporción significativa de artistas incluidos en nuestro estudio.

Aunque de manera somera, también hemos introducido un registro de 23 espacios y galerías afines. Los datos que aportamos son:

- Nombre del espacio.
- Ciudad.
- Director/a/es.
- Periodo de vinculación al fenómeno.
- Artistas vinculados a la Figuración Postconceptual con los que han trabajado.

En el **Capítulo 5** presentamos un esbozo cronológico realizado a partir de la recopilación, clasificación y ordenación sistemática de los currícula de los artistas seleccionados. Esta cronología constituye una base de datos imprescindible, dado que nos permite realizar prospecciones sobre diversos parámetros. La estructura temporal del capítulo responde a las cuatro décadas de desarrollo del fenómeno. En ellas la actividad de los autores ha sido ordenada por años.

La cronología anual está dividida en tres apartados significativos:

- ARCO: recoge la presencia de los artistas y galeristas en esta feria internacional de arte desde el momento de su creación en 1982. Es un parámetro que nos permite valorar la presencia en el mercado y relevancia comercial de este fenómeno.
  - Nombre de la galería participante.
  - Artistas que presenta en cada edición.
- Exposiciones colectivas: incluye una selección de exposiciones colectivas, promovidas por galerías o críticos afines, en las que han participado un número representativo de artistas relacionados con nuestro estudio.

- Título de la exposición.
- Espacio en la que se presenta.
- Exposiciones individuales: se enumeran las exposiciones individuales, ordenadas alfabéticamente, realizadas por nuestros artistas.
  - Título de la exposición.
  - Espacio en la que se presenta.
  - Ciudad en la que se ubica.

Nuestro trabajo finaliza con el conjunto de conclusiones obtenidas y con la bibliografía utilizada. Tras estos apartados introducimos un “Apéndice documental” en el que se recoge el aporte de fuentes originales (basado en las respuestas a la encuesta y las entrevistas llevadas a cabo).

La encuesta se ha realizado partiendo de un muestreo formado por el 50% de los artistas seleccionados en nuestro estudio, formulándoseles una sola pregunta relacionada con su apuesta por la pintura como columna vertebral de su discurso artístico, es decir como herramienta de reflexión y lugar de actuación frente a las nuevas actitudes artísticas y a la consiguiente proliferación de recursos tecnológicos. Al respecto, hemos elaborado un campo de estudio que incluye una representación proporcional de cada momento histórico: Chema Cobo y Guillermo Pérez Villalta (Nueva Figuración Madrileña) y Jaime Aledo (vinculado a la llamada segunda generación).

Entre los pintores metafísicos hemos seleccionado a María Gómez, Dis Berlin, Antonio Rojas, Ángel Mateo Charris y Damián Flores, presentes en *El retorno del hijo pródigo*. En lo concerniente a la década de los años 1990 hemos contado con Enric Balanzá, Fernando Cordón, Juan Cuéllar, Alberto Gálvez, Joël Mestre, Roberto Mollá, Teresa Moro, Jorge García Pfretzschner, Joan Sebastian, Jorge Tarazona y Teresa Tomás. Para terminar, hemos incluido la participación de los jóvenes pintores sevillanos Rubén Guerrero y José Miguel Pereñíguez. Reseñemos, asimismo, que de los veinticinco artistas invitados

a responder a nuestro cuestionario, han renunciado a participar por diversos motivos dos de ellos. El resto ha aportado un testimonio inédito, exceptuando cuatro casos en los que se nos han remitido textos recientes ya publicados. Los cuestionarios fueron realizados todos ellos en la primavera de 2009.

En el caso de las entrevistas hemos creído necesario contar con el punto de vista de al menos tres sectores implicados: los artistas, la crítica y los galeristas. No hemos incluido ningún museo o institución artística porque en ningún caso han desarrollado una línea de trabajo significativa que mostrara abiertamente su apoyo a la Figuración Postconceptual. El crítico elegido, Juan Manuel Bonet, destaca por encima del resto por su implicación personal y el continuo seguimiento del fenómeno a lo largo de su historia. Entre los artistas hemos seleccionado a una representación de los activos en diferentes momentos: de los pioneros contamos con Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo; de la etapa neometafísica destaca la colaboración efectuada por Dis Berlin, Antonio Rojas y Ángel Mateo Charris; por último, la aportación de la pintura emergente la hemos centrado en José Miguel Pereñíguez.

Los galeristas seleccionados han sido Ramón García Alcaraz (Galería My Name's Lolita Art) y Juan Riancho (Galería Siboney). La redacción de los cuestionarios se ha personalizado teniendo en consideración los destinatarios y la modalidad del canal utilizado, ya que hemos realizado entrevistas grabadas y editadas posteriormente (que cuentan con la aprobación, tras su lectura, de los interesados) y entrevistas escritas interactivas a través del correo electrónico. Por cuestiones metodológicas hemos realizado dos de las entrevistas bajo la modalidad de mesa redonda. Aunque hemos insistido en las mismas preguntas, se pueden apreciar cambios en las nomenclaturas y la focalización de los temas de interés debido a la evolución de nuestra investigación a lo largo de este periodo.

Nuestro propósito no es cerrar aquí el tema, ya que este fenómeno está en activo, siendo la nuestra una primera aproximación que deberá revisarse con

el paso del tiempo. Debido a ello, el presente estudio nace con el propósito de servir de estímulo a nuevas investigaciones que profundicen en las líneas de trabajo aquí expuestas, especialmente en las referidas a los autores y sus claves poéticas, cuyo estudio, a pesar de su manifiesto interés, permanece aún inédito. También es nuestro propósito que este texto actúe como acicate para proyectos expositivos y/o divulgativos.

\* \* \* \* \*

Con este deseo concluimos la introducción de nuestro trabajo. Sin embargo, quiero aprovechar este espacio para mostrar mi más sincero agradecimiento a las personas que ha hecho posible el mismo. En primer lugar, a mi director de Tesis, el Dr. David Pérez Rodrigo, que desde su primer ofrecimiento creyó en las posibilidades de una vaga idea que defendíamos con entusiasmo, y que bajo su tutela y apoyo, ha tomado finalmente cuerpo en estas páginas. A su vez, quiero hacer extensivo este agradecimiento a los miembros del Departamento de Pintura y, especialmente a su director, el Dr. Joaquín Aldás, por depositar en mí su confianza. Este agradecimiento quiero hacerlo especialmente extensivo a mis compañeros Joël Mestre, Fernando Córdón, Pedro Esteban y Alberto Gálvez, que también lo son en la defensa de esta figuración. Por otro lado, la especificidad del presente trabajo me ha permitido contar con la colaboración directa de sus protagonistas, que han estado en todo momento a mi lado desde la amistad, aportando ideas y datos en todo momento. Quisiera destacar especialmente a Juan Manuel Bonet, Mariano Carrera, Chema Cobo, Ángel Mateo Charris, Antonio Rojas, Guillermo Pérez Villalta, José Miguel Pereñíguez y Jorge Tarazona. También deseo agradecer las valiosas aportaciones conceptuales de José Antonio García Hernández, Jaime Aledo y Adolfo Barberá. Este reconocimiento también lo traslado a

Adela Hernández, a Gonzales y a su piano, que me acompañaron a diario. Por último, y más importante, a mi familia, y de manera muy especial a Teresa Tomás y a mi padre, quienes han sido mis mayores cómplices y apoyos en estos años de trabajo.

# 1

## **CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE UNA FIGURACIÓN**

*En la Habitación Roja no existe el problema del tiempo.*

*Y todo puede pasar.*

*Es una zona libre, completamente imprevisible y,  
por tanto excitante, pero también aterradora.*

*Y es sencillamente fascinante visitar ese tipo de lugar.*

**David Lynch**





# 1970

# 1980

Gráfico de los referentes contextuales utilizados en nuestra investigación.

1972  
*Del arte del objeto  
al arte del concepto*  
Simón Marchán

1972  
*Encuentros de Pamplona*

1969  
*Nueva Generación*  
Juan Antonio Aguirre

1970-1973  
Sala Amadís  
Juan Antonio Aguirre

1976  
Grupo Trama

1976  
Bienal de Venecia  
*España vanguardia  
artística 1936-1976*

## ES

1973  
Galería Buades  
Hita Buades y Chiqui Abril  
Juan Manuel Bonet

1974  
*Encuentros de Cádiz*

1970-1973  
Sala Amadís  
Exposiciones  
Alcolea, Franco y Villalta

1974  
*Grupo de personas en un atrio*  
Guillermo Pérez Villalta

1973  
*Animales salvajes,  
animales domésticos*

1979  
1980  
Galería  
Juana Mordó

## INT

1972  
*Aprendiendo  
de las Vegas*  
Robert Venturi

1969  
*Art after Philosophy*  
Joseph Kosuth

1979  
*Pintura americana:  
los ochenta*  
Barbara Rose

1977  
Documenta 6

1977  
*Pictures*  
Douglas Crimp

1983  
*Italia. La transvanguardia*  
Bonito Oliva

1985  
*Cota Cero (±0)*  
*Sobre el nivel del mar*  
Kevin Power

1983  
*Recién pintado*

1984  
*Origen y visión*

1983  
*Fuera de formato*

1983  
*Figura*

1982  
ARCO

1986  
*Entre el objeto  
y la imagen*

1989  
*Antes y después  
del entusiasmo*  
José Luis Brea

1987  
*El arte y su doble*  
Dan Cameron

1989  
IVAM

1982  
*Nuevas Figuraciones*  
LaCaixa

1989  
*De Messidor  
a Termidor*  
Galería Seiquer

1980  
*Madrid D. F.*  
Ayto de Madrid

1980  
Carlos Alcolea  
Museo Español  
de Arte Contemporáneo

1988  
*La producción plástica  
como investigación:  
de la marginalidad  
a nuevo paradigma*  
José A. García Hernández

1985  
*Luis Gordillo  
y la figuración de los setenta*  
Jaime Aledo

1983  
Guillermo Pérez Villalta  
Salas Pablo Ruiz Picasso  
Ministerio de Cultura

1981  
*A new spirit of painting*  
Joachimides Christus

1986  
*Three Spanish Artists*

1982  
Documenta 7

1985  
*Five Spanish Artists*

1981  
*Metafísica*

1980  
*Les Réalismes*  
Jean Clair

1980  
*Aperto '80* Bienal de Venecia  
Bonito Oliva

1984  
*Caleidoscopio español.  
Arte joven de los años 80*

1991  
*El jardín salvaje*  
Dan Cameron

1990  
*Arte conceptual,  
una perspectiva*  
María Corral

1992  
Barcelona'92  
Exposición Universal de Sevilla  
Madrid capital cultural europea

1990  
*Memoria del futuro.  
Arte italiano*  
MNCARS

1990  
*Arte conceptual revisado*  
Juan Vicente Aliaga  
y José Miguel Cortés

1995  
*A la pintura*  
Juan Manuel Bonet  
y Delfín Rodríguez

1994  
*Crudo y cocido*  
Dan Cameron

1996  
*Líricos del fin de siglo*  
Dámaso Santos Amestoy

1997  
*Realismo Mágico*  
Marga Paz

2001  
PhotoEspaña

2003  
Loop

2005  
*Origen de las prácticas  
conceptuales en España*  
Rosa Queralt

2002  
*Brumaria*

2009  
*Encuentros  
de Pamplona*  
MNCARS

1991-1992  
*El retorno  
del hijo pródigo*  
Buades

1991  
Club Diario Levante  
Juan Lagardera

1993  
Galería El Caballo de Troya

1993  
Muerte  
Carlos Alcolea

1994  
*Muelle de Levante*  
Club Diario Levante

1995-2000  
Dirección IVAM  
Juan Manuel Bonet

1997-1998  
Ciclo  
*Visiones sin centro*  
David Pérez

1997  
Manolo Quejido  
IVAM

1999  
*Canción de  
las figuras*  
Academia de Bellas Artes

1999-2003  
Ciclo  
*Figuraciones*  
José Manuel Marín-Medina

1998  
Dis Berlin  
IVAM

1999  
Charris  
IVAM

1999  
Muerte  
Rafael Pérez-Mínguez

2003-2004  
*Pieza a pieza*  
Dis Berlin

2000-2004  
Dirección MNCARS  
Juan Manuel Bonet

2001  
Pintura metarrealista  
Juan Buñil

2001  
Sala de eStar

2003  
*Mundos*

2008  
*Los Claveles*  
Alejandro Durán  
y Patricia Ruiz

2008  
*Ensayo general*  
Quico Rivas

2009  
*Los esquizos  
de Madrid*  
MNCARS

2008  
Muerte  
Quico Rivas

2010  
Muerte Sigfrido  
Martín Begué

1991  
*Metrópolis*  
Christos Joachimides  
y Norman Rosenthal

1997  
*Sensation*  
Royal Academy of Art

1995  
*Identidad y alteridad*  
46ª Bienal de Venecia,  
Jean Clair

2002  
*Big Sur*  
Enrique Juncosa

2003  
*The Real Royal Trip/El Retorno*  
Harald Szeemann

2002  
Documenta 11

2002  
*Dear Painter, paint me...*  
Centre Pompidou



La historia del fenómeno artístico objeto de nuestro estudio se inicia a principios de la década de los años 1970 en Madrid con la denominada Nueva Figuración Madrileña, tendencia cuyo desarrollo se ha extendido a lo largo de cuatro décadas. A estos pioneros se unen, a finales de la década de 1980 y principios de los años 1990, los artistas englobados bajo la cobertura de la Neometafísica. Precisamente serán estos años finiseculares los que agrupen a un mayor conjunto de artistas próximos a esta tendencia pictórica. El cambio de siglo no debilitará el fenómeno, ya que podemos comprobar cómo seguirán apareciendo nuevos artistas que continuarán respondiendo a los principios generales que definen la tendencia.

En este apartado de nuestra Tesis deseamos prestar atención al contexto en el que surgió este fenómeno y a los acontecimientos más significativos acaecidos en sus años de formación y desarrollo, desde los años 1970 a la actualidad. Un complejo contexto que intentamos analizar tomando como referencia la situación de la pintura en España y en el ámbito nacional, hecho que permite poner de relieve desde un primer momento cómo la pintura y los medios artísticos tradicionales irán perdiendo a partir de 1970 su hegemonía en el arte en favor de la fotografía y los nuevos medios.

A pesar de ello, Victoria Combalía<sup>1</sup> observará cómo la práctica pictórica tendrá dos momentos claros de eclosión, muy similares, salvando las implicaciones políticas, dentro del ámbito español: la década de los años 1950 con el Informalismo y el comienzo de la década de los años 1980. Esta situación contrastará con el panorama que se vivirá en los años 1990, cuando la pintura “existe sencillamente como el reducto plástico de un país tradicionalmente pictórico” y cuando pocos artistas jóvenes se lanzan a esta práctica, para muchos una disciplina periclitada, hecho que, curiosamente, se

---

<sup>1</sup> Combalía, Victoria, “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales”, texto del catálogo de la exposición *A la Pintura. Pintura española de los 80 y 90 en la Colección Argentaría*, Madrid, Fundación Argentaría, 1995, p. 25.

produce sin desacreditar la vigencia de grandes artistas como Tàpies, Arroyo, Gordillo, Saura o Palazuelo.

### 1.1. 1980 EMPIEZA ANTES DE 1980

Empezamos con una cita del profesor Valeriano Bozal que amplía nuestra acotación temporal, porque a pesar de que la exposición *1980* sea un momento significativo en el que la Nueva Figuración Madrileña adquiere una identidad, es en realidad el principio del fin de un proceso que se desarrolló a lo largo de la década de los años 1970:

“1980 empieza antes de *1980*, según algunos autores en 1972; otros afirman que en 1973 ó 1974. No podemos fijar una fecha exacta, da lo mismo. El arte no se mueve por décadas, no hay una pintura de los sesenta, otra de los setenta y otra de los ochenta. Los pintores de los sesenta siguen pintado en los setenta y los ochenta, no sólo siguen pintando, continúan manteniendo su vigencia estética, y profesional, intelectual e incluso económica, y ello al margen de que otros artistas más jóvenes —o que se han incorporado más tarde a la actividad artística— introduzcan planteamientos estéticos y estilísticos nuevos, actitudes diferentes, se conviertan, o no, en grupos de presión (profesional, política, ideológica, comercial...). La clasificación por décadas o por periodos de tiempo determinados puede poseer alguna facilidad didáctico-expositiva, pero no me parece excesivamente recomendable cuando se trata de definir con mayor precisión, mucho menos cuando se trata de debatir”<sup>2</sup>.

La primera oportunidad de ver la obra de estos artistas la propició el crítico Juan Antonio Aguirre en la sala Amadís en los años 1971 y 1972. Los inicios de esta nueva generación de pintores están marcados por la actitud que adoptaron ante la situación del panorama artístico español:

■ Enfrentamiento contra las tendencias representativas de la década de los

<sup>2</sup> Bozal, Valeriano, *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 169.

años 1960 con las que no se identifican: el Informalismo post-El Paso y el Pop español.

- Identificación con el posicionamiento de Juan Antonio Aguirre y su Nueva Generación, especialmente con Luis Gordillo.
- Diálogo tenso con el Arte Conceptual, con el que se sienten próximos a sus ideas, pero alejados en sus métodos.

Si recordamos las palabras de uno de los integrantes del grupo madrileño, Chema Cobo, cuando evoca sus motivaciones en estos primeros momentos, comprendemos claramente el calado de la ruptura que proponen: “Hablabamos de cosas como pintar por el placer de pintar, del eclecticismo como actitud vital, del viaje como metáfora de la creación, de la ruptura de la linealidad de la historia del arte, de academia burlesca, de lo decadente y de la elegancia como modos de insulto al dogmatismo de la abstracción post El Paso o de la intransigencia del arte conceptual del momento”<sup>3</sup>.

Esta ruptura suponía, a su vez, el rechazo a la *España negra* representada por el arte informalista que, como ha señalado recientemente Iván López Munuera<sup>4</sup>, no se puede entender sin la influencia que ejerció sobre esta generación el libro de Juan Antonio Aguirre *Arte último*.

### 1.1.1. UN HORIZONTE EN NEGRO Y ROJO.

#### EL OCASO DEL INFORMALISMO Y DEL POP ART

El Informalismo matérico catalán de Tàpies, Ràfols Casamada y Pijuan, y el Informalismo expresionista madrileño de Saura, Canogar, Feito o Millares, había ejercido un papel predominante en la década de los años 1970, no sólo en

<sup>3</sup> Cobo, Chema, “Mirar hacia atrás da dolor de cuello”, en el catálogo de la exposición *Chema Cobo, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta*, Madrid, Galería Fernando Vijande, 1987, p. 11.

<sup>4</sup> López Munuera, Iván, “¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?” en el catálogo de la exposición *Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Madrid, MNCARS-Ministerio de Cultura, 2009, p. 31.

la pintura sino en el arte español, una primacía que se comenzó a desmoronar a final de la década, aunque copando las posibilidades de nuestro débil mercado artístico. Valeriano Bozal<sup>5</sup> señala el agotamiento de las dos orientaciones estilísticas dominantes en ese momento, debido tanto a la *academización* del movimiento informalista y a la pujanza del realismo crítico, como a la crisis del objeto artístico en manos de los artistas conceptuales y minimal.

Carlos Franco, otro integrante de la Nueva Figuración Madrileña, recuerda el espíritu ambiental del momento contrario al espíritu del Informalismo, al que percibían como una actitud totalmente muerta<sup>6</sup>. Asimismo, se vivía un *espíritu de época* que, visto con la distancia de los años, posibilitó que se aunaran fenómenos muy diferentes que ni siquiera coincidían en el tiempo.

Juan Manuel Bonet en una entrevista reciente mantenida con nosotros<sup>7</sup> declaraba que ello no sucedía sólo a los jóvenes pintores, sino también a los críticos. En este contexto las poéticas informalistas fueron las representantes oficiales del arte español internacionalmente, dominando desde una situación privilegiada todos los ámbitos y foros desde la década de los años 1950.

Las alternativas que se plantearon en aquel momento al arte Informalista las podemos agrupar en tres grandes tendencias: la abstracción post-El Paso, el Realismo y las versiones españolas del Pop. Ninguna de estas tendencias sedujo a los jóvenes artistas de la incipiente Nueva Figuración Madrileña por lo que se implicaron en la búsqueda de una vía alternativa. El profesor Ángel González<sup>8</sup> recuerda cómo Madrid se encontraba bajo la influencia de París, estudiando resolver la obsesión dominante en la década: *la comunicación*

<sup>5</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 521.

<sup>6</sup> Serrano, Santiago y Franco, Carlos, "Entrevista", Madrid, *Lápiz*, nº 99-100-101, Madrid, enero, 1994, pp. 183-184.

<sup>7</sup> (Véase Apéndice documental). Entrevista a Juan Manuel Bonet realizada el 6 de marzo de 2010 en Valencia.

<sup>8</sup> González García, Ángel, "Así se pinta la historia (en Madrid)", en el catálogo de la exposición *Madrid D. F.*, Madrid, Museo Municipal-Ayuntamiento de Madrid, 1980, p. s/n.



*directa con la mayoría* —en palabras del Equipo 57— e intentando, desesperadamente, clausurar el Informalismo.

En el campo de la abstracción destacaba el Grupo de Cuenca, formado por Zóbel, Torner y Rueda, o las alternativas más personales de artistas como Lucio Muñoz, Millares, Esteban Vicente o José Guerrero. Frente a estas actitudes más expresionistas encontramos la abstracción analítica de Equipo 57, Oteiza, Chillida, Sempere, Barbadillo o Pablo Palazuelo.

La Nueva Figuración Madrileña tampoco prestó atención al Realismo. Esta alternativa estaba representada por los pintores Antonio López o Carmen Laffón, inscritos en una vuelta a la realidad que, en parte, conectaba con las tendencias hiperrealistas más radicales del Pop americano. Aunque no podemos olvidar que el *problema del realismo*, como es denominado por el profesor González<sup>9</sup>, había reducido el horizonte teórico de la pintura moderna, hallando no obstante una respuesta en la vuelta a la figuración, un camino iniciado por Francis Bacon, que en España encontrará seguimiento en pintores como Bonifacio, Fraile, Darío Villalba o Barjola.

González, en su defensa de la pintura de la Nueva Figuración Madrileña, no dudó en desmontar los presupuestos informalistas, a los que calificó de *migraña*, en el mejor de los casos. Los argumentos del Informalismo, nos recuerda, son el caso más paradójico de enfrentamiento a la tradición pictórica por medio de un naturalismo informe, sobrecargado de materia y agobiado por algo que la pintura juzgó siempre insignificante: el *pathos* físico-táctil de esa misma materia.

Pero, realmente, el enfrentamiento de la Nueva Figuración Madrileña se produjo contra la lectura del arte Pop que se realiza en España. Juan Manuel Bonet, en la entrevista a la que ya hemos hecho mención, reconoce que se produjo una relación muy tensa con el Pop español por parte de Alcolea y sus

<sup>9</sup> González García, Ángel, "Niagara falls. Consideraciones trepidantes sobre cierto realismo", en el catálogo de la exposición *Otras figuraciones*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1982, p. 12.

compañeros, manifestando una *especie de desprecio antipop* que llegaba al odio. Bonet afirma que ni a Alcolea ni a Villalta les interesaba lo más mínimo la pintura del Equipo Crónica, ni la de Anzo o Genovés.

Este desacuerdo contrastaba con la sintonía que los figurativos madrileños mantuvieron con el Pop inglés y el americano. Un desacuerdo provocado fundamentalmente por el marcado corte político del Pop español. Desde 1964 Estampa Popular en Valencia, bajo la protección del crítico Tomàs Llorens, representa un realismo de corte marxista que se enfrenta radicalmente a un arte despolitizado que defienden los figurativos madrileños. En este sentido, el Pop español del Equipo Crónica —Valdés y Solbes—, y del Equipo Realidad —Cardells y Ballester— o de Crónica de la Realidad —Genovés y Canogar— nada tenía que ver con los cercanos Alfredo Alcáin o Luis Gordillo.

### 1.1.2. LA NUEVA GENERACIÓN Y EL REFERENTE DE LUIS GORDILLO

Bajo la denominación de Nueva Generación no encontramos un grupo o tendencia, sino una propuesta abierta en la que confluyeron una gran cantidad de líneas individuales que definieron la posición de una generación frente a las informalistas. Se trataba de una propuesta que asumirá la historia pero se situará en un nuevo presente aglutinando una gran variedad de propuestas que procedían de los diversos focos españoles: Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia.

Estas alternativas quedarán recogidas y articuladas por Juan Antonio Aguirre, un joven crítico que con 24 años afronta este reto en su libro *Arte último*<sup>10</sup>. Dos años antes (1967) él mismo había sido el artífice de la exposición que con idéntico título se había celebrado en la Sala Amadís<sup>11</sup>. Esta Nueva

<sup>10</sup> El libro ha sido recientemente reeditado. Véase: Aguirre, Juan Antonio, *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2005.

<sup>11</sup> Juan Antonio Aguirre, pintor y crítico, organizaba en la Sala Amadís de Madrid una exposición bajo el título Nueva Generación. Estos fueron los participantes: Elena Asins, Jordi Galí, Luis Gordillo, Anzo, García Ramos, Egido, Alexanco, Julián Gil, Teixidor, Yturralde, Juan Antonio Aguirre, Barbadillo y Julio Plaza. Pocos meses después, en diciembre de ese mismo año, en la Galería Edurne,

Generación, en la que el propio Aguirre se incluía como pintor, será una referencia para los jóvenes artistas que iniciaban su andadura en estos años convulsos. Recordemos que en estas fechas se publica *Art after Philosophy* de Joseph Kosuth<sup>12</sup>, confirmándose el Arte Conceptual como una alternativa.

La Nueva Figuración Madrileña encontrará un referente en Juan Antonio Aguirre y su libro. Guillermo Pérez Villalta<sup>13</sup> reconocía a Aguirre que en las exposiciones de Nueva Generación, a las que acudió como espectador, los que llamaban más su atención eran Luis Gordillo y Jordi Teixidor.

El profesor Juan Pablo Wert describe a Juan Antonio Aguirre no sólo como *promotor de iniciativas estructurales* de artistas veteranos (pensemos en los incluidos en Nueva Generación), sino también como *rastreador de jóvenes valores*<sup>14</sup>. Wert señala, asimismo, cómo uno de los objetivos de Aguirre, resolver la aparente contradicción entre figuración y abstracción, se va a convertir en una característica general de la pintura de la Nueva Figuración Madrileña.

Esta idea también la recoge la profesora Carmen Bernárdez<sup>15</sup>, afirmando que Aguirre propone con un sentido claramente positivo una época de soluciones y síntesis frente a un periodo de *escisión de tendencias*. Los integrantes de Nueva Generación buscaban una racionalización del proceso creativo y de los medios expresivos, para así poder superar el camino sin salida al que les habían conducido las abstracciones matéricas y gestuales informalistas.

---

también en Madrid, volvía a inaugurarse una exposición de Nueva Generación con los siguientes participantes: Aguirre, Alexanco, Anzo, Elena Asins, Barbadillo, Lola Boshard, Gerardo Delgado, Egido, Jordi Galí, Julián Gil, Luis Gordillo, Pere Pagès, Teixidor, García Ramos e Yturralde. En Bozal, Valeriano, *op. cit.* p. 516.

<sup>12</sup> Kosuth, Joseph, "Art After Philosophy, parts I-III", Londres, *Studio International*, Vol. 178, 1969, pp. 915-917.

<sup>13</sup> Pérez Villalta, Guillermo y Aguirre, Juan Antonio. "Entrevista", Madrid, *Lápiz*, nº 99-100-101, *op. cit.*, p. 301.

<sup>14</sup> Wert Ortega, Juan Pablo. "Desengaño de la pintura", en el catálogo de la exposición *Los esquizos...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>15</sup> Bernárdez Sanchis, Carmen, "Nueva Generación", Enciclopedia Madrid S. XX, <[http://www.madripedia.es/wiki/Nueva\\_generación](http://www.madripedia.es/wiki/Nueva_generación)>. [Consultado 22.05.2011].

Bernárdez distingue en el libro de Aguirre cuatro tendencias en su intento de ordenar el panorama artístico: la obra-reproducible u *obra abierta*, la pintura-reportaje de fuerte compromiso social, la pintura que recupera la herencia abstracta geométrica del arte concreto y la representada por Gordillo.

El citado Pablo Wert<sup>16</sup> considera que la doble condición de agente y artista de Aguirre es la que le otorga una sensibilidad para descubrir la obra de Gordillo, una obra que actúa como reflejo de una problemática personal y vital que se encarna en una figuración simbólica de base psicoanalítica y resonancias Pop. Precisamente aquí radicará la base y la célula embrionaria del nuevo proyecto de Carlos Franco y Carlos Alcolea. Así es como se conectan los inicios de este relato: Aguirre, Gordillo, Alcolea y Franco.

Esta actitud conciliadora y de síntesis potenciada por Aguirre será en gran medida el talante que germinará en los años 1980, un talante reforzado a su vez, por un rechazo al dogmatismo y a la rigidez que tan pésimos resultados habían dado en la generación precedente, y que permitirá reivindicar el placer lúdico y gozoso de la pintura, una pintura despolitizada. Ángel González reconoce la condición de un *rebelde disciplinado* en el papel moderador de Aguirre en su intento de remontar los conflictos morales entre la generación de 1950 y la de 1960<sup>17</sup>.

En este contexto Gordillo representará según el profesor Francisco Calvo Serraller<sup>18</sup>, la posibilidad de una vía alternativa, es decir la liberación del peso muerto de la vanguardia informalista, al tiempo que su rechazo a los presupuestos de las otras opciones locales del realismo político y del conceptual.

El propio Luis Gordillo<sup>19</sup> abandonará una disciplina que le impedía la

<sup>16</sup> Wert Ortega, Juan Pablo, *op. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup> González García, Ángel, "Así se pinta...", *op. cit.*, p. s/n.

<sup>18</sup> Calvo Serraller, Francisco, "La procesión va por dentro", en el catálogo de la exposición *Superyo congelado. Luis Gordillo*, Barcelona, MACBA, 1999, p. 25.

<sup>19</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 522.

posibilidad de madurar el mismo cuadro en sucesivas sesiones, ya que iba en contra de la idea del *primer momento* y la solidificación de una *primera materia*. Gordillo planteará una nueva manera de trabajar que no dependerá totalmente de la inspiración y que se caracterizará por ser más distanciada y lenta. Ésta la desarrollará en dos breves periodos al inicio de su trayectoria:

- 1969-71. En estos años es cuando se produce la conexión con la Nueva Figuración Madrileña. Se trata del periodo en el que abandona los presupuestos informalistas y trabaja sobre la base del dibujo automático, un uso enfermizo del color y la estética del Pop europeo. Asimismo, es una etapa en la que adopta una actitud irónica y una negación del estilo cercana a Picabia.
- 1975-76. Marca un periodo de inflexión en el que rompe con la imagen cromática anterior, el denominado irónicamente *gordillismo*, y experimenta con los medios de reproducción. Los primeros resultados podemos verlos en los trabajos *Dúplex*, en los que contrapone a las imágenes coloristas las versiones monocromas a través de la *esquizofrenización* del color. Se trata de un momento que el propio artista recordó recientemente en una conferencia en Valencia, aclarando que este cambio no suponía una ruptura, sino que, tal como apuntaba el mencionado Bozal, “estos periodos nuevos son fieles a una línea general, a un lenguaje propio y común. Gordillo no se *travestiza*”<sup>20</sup>.

Curiosamente, Gordillo argumentará su defensa frente las recriminaciones de los que se convirtieron en sus compañeros de aquellos años, con estas palabras:

”Yo en ese grupo era un poco el maestrillo. Más o menos discutido porque en eso ha habido sus problemas, siempre hay problemas en este sentido. Es cuando yo empiezo a tener un papel en la pintura española, y empiezo a ser más reconocido...

---

<sup>20</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 523.

Me acuerdo que cuando empecé estos cuadros monocromos [se refiere a los cuadros *Dúplex*, la versión doble] recibí una visita de este grupo de jóvenes, los que ahora llaman *esquizos*, para llamarme la atención, porque yo estaba degenerando, estaba saliéndome de la ortodoxia del grupo”<sup>21</sup>.

Aquel *grupo de jóvenes* eran Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez y Guillermo Pérez Villalta, que habían comenzado ya su carrera artística exponiendo en la sala Amadís de la mano de su nuevo director Juan Antonio Aguirre, que había accedido al cargo en 1970. Como hemos apuntado, el crítico madrileño será un nexo de unión y gran apoyo de la Nueva Figuración Madrileña en sus comienzos: “Así pues, cuando Juan Antonio Aguirre comienza a dirigir Amadís ofrece exposiciones a estos cuatro jovencísimos pintores que rondaban por entonces los veinte años cuyos proyectos lo tenían todo para seducirle pues «se dio cuenta enseguida de que aquel programa, todavía escasamente apoyado en obras, era considerablemente más puro, más aceptable y más ambicioso que el de Nueva Generación»”<sup>22</sup>.

Para los artistas de la Nueva Figuración Madrileña, a pesar de la evolución propia de cada autor, Gordillo supuso el referente del arte español. Ello hace que podamos establecer un origen de todo este movimiento en la figura del citado artista, un autor que en su reciente exposición, *Iceberg Tropical*<sup>23</sup>, ha demostrado la vigencia de sus planteamientos y la posibilidad de generar un discurso sólido y coherente.

La actitud de Gordillo al abandonar el lenguaje informalista que practicaba desde 1958 —“No sé si por mimetismo de sus crisis o por aburrimiento”<sup>24</sup>— y

<sup>21</sup> Conferencia de Luis Gordillo en el Club Broseta de Valencia. Marzo 2010.

<sup>22</sup> González de Aledo Codina, Jaime, *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1987, p. 112.

<sup>23</sup> Esta muestra retrospectiva que abarca el periodo comprendido entre 1959 y 2007 se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, del 19 de junio al 15 de octubre de 2007.

<sup>24</sup> Fernández-Cid, Miguel, “Gordillo dúplex: A modo de biografía”, en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo. Iceberg tropical*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 24.

retomar la pintura figurativa sin pasar por la neofiguración ni integrarse en los presupuestos del Pop Art, hace que éste se convierta en un pionero al abrir un camino de renuncia a las tendencias y apostar por caminos personales y solitarios.

Juan Antonio Aguirre destacaba, en el catálogo de su primera exposición individual en la Galería Edurne en 1964, cómo la obra de Gordillo sintetizaba algunas de las conquistas del arte moderno partiendo de una disciplina de tipo constructivo, una cierta abstracción lírica tamizada por un surrealismo accidental y un fondo Pop que recogía el sentido formal de los *mass media*<sup>25</sup>. Aguirre reseña esta labor de síntesis como lo verdaderamente interesante y lo que convierte a esta obra en un arte con el que habrá que contar y *mucho* en el futuro. La figuración de los años 1970 entenderá esta *fórmula* de síntesis como un punto de partida.

Al respecto, la vinculación de los jóvenes pintores con Luis Gordillo constituirá un tema de debate en dichos años. El llamado *gordillismo*, como se denominó a este fenómeno, planteará una dependencia directa de los jóvenes figurativos con respecto al maestro. El crítico Santiago Amón se preguntaba en un artículo de la época: “¿Es posible un gordillismo?”<sup>26</sup>, a lo que respondía con un no *tajante*. El citado crítico alegaba la imposibilidad de una escuela formalista ya que la experiencia de Gordillo partía “de una llana y arriesgada introspección, traduciendo, cuanto vio y experimentó, en la traza enigmática de un perpetuo autorretrato”. Lo que sí es cierto, continúa Amón, es que en los primeros setenta podían encontrarse ciertos paralelismos formales, más agudos a partir de la ya recordada exposición de 1971 entre Gordillo y los miembros de la Nueva Figuración Madrileña. La influencia más clara se dará en Alcolea y Franco a través del automatismo y el uso del color.

<sup>25</sup> Recogido en Fernández-Cid, Miguel, *op. cit.*, p. 23.

<sup>26</sup> Amón, Santiago, “¿Es posible el gordillismo?”, Madrid, *El País*, 31 de octubre de 1976, citado en Robledo Palop, Joan, “Gordillo, Guerrero: en el umbral de los ochenta”, en el catálogo de la exposición *La generación del entusiasmo*, Valencia, Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 55.

Kevin Power se pregunta por los puntos de contacto entre las actitudes *iconoclastas* de los artistas más jóvenes, que iban desde Deleuze a Roxy Music, y la mezcla, de más peso, que Gordillo hace de compromiso político y psicología freudiana<sup>27</sup>. Paradójicamente, se responde, lo que les une es lo diferentes que eran al resto. Como declara Guillermo Pérez Villalta: “Más que influencia de Luis, diría que es lo único que había para mirar; más que una influencia era un punto de partida y sobre todo algo, porque había poco”<sup>28</sup>. Un punto de partida, añadimos nosotros, para trabajar en una poética personal que no ha perdido actualidad con los años, ya que hoy en día continúa siendo ejemplo y referente para un sector del arte español interesado en la exploración de los espacios fronterizos y en el mestizaje.

Gordillo se convirtió en un modelo, como recuerda otro miembro de los figurativos madrileños, Carlos Franco<sup>29</sup>, al que le llamaba profundamente la atención el hecho de que Gordillo no se dedicara en exclusiva a la pintura, sino que también trabajase. Su acercamiento a la pintura era el de un autodidacta que desarrollaba una “figuración emergente [entre] la geometría y la abstracción”. Y ahí es donde los jóvenes pintores del momento encontraron unas claves poéticas que hicieron suyas por las “increíbles ganas de pintar” que producían. Franco y sus compañeros siguieron de cerca la evolución de Gordillo en aquellos fértiles años en los que al liberizarse “de la disciplina de la métrica (simétrica) realizando unos dibujos en los que la línea se *figurativizaba* o definía espacios reconocibles; el sentimiento surgía como un electrocardiograma dibujando sus curvas, sus tensiones y palpitaciones que se significaban y motivaban para ser analizadas”<sup>30</sup>.

Gordillo tiene un sentimiento contradictorio con esta situación, en la que sentía, por un lado, “un halago bestial” y, por otro, “una trampa espantosa”,

<sup>27</sup> Power, Kevin, “Los gozos y las sombras en los ochenta”, Madrid, *El paseante*, nº 8-9, 1991, p. 84.

<sup>28</sup> Pérez Villalta, Guillermo y Aguirre, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 301.

<sup>29</sup> Fernández-Cid, Miguel, *op. cit.*, p. 25.

<sup>30</sup> Fernández-Cid, Miguel, *op. cit.*, p. 25.



como confesaba en una entrevista al crítico Francisco Rivas. Algo que explicaba con una metáfora muy ilustrativa:

“Es como si fueras corriendo por una carretera y de pronto empezaras a ver gente que se pone al lado, o delante y ya no vas solo en la carretera, tropiezas con uno, con otro..., a fuerza de rodearte, llega un momento en el que ya no sabes por dónde ir [...] Es mucho más bonito ir solo”<sup>31</sup>.

A su vez, Simón Marchán reconocerá en la actitud de rechazo a la tentación reduccionista y a la tentación antipictoricista del Arte Conceptual de Luis Gordillo (y ello a pesar de su carácter solitario e independiente), un firme apoyo para los jóvenes que apostaban por la pintura.

### 1.1.3. EL HURACÁN CONCEPTUAL<sup>32</sup>

La primera mitad de la década de los años 1970 fue el momento de máxima efervescencia de las poéticas conceptuales en la escena española. Desde que a finales de los sesenta Joseph Kosuth y el grupo Art and Language habían lanzado el término Arte Conceptual para “definir o calificar todo tipo de prácticas alternativas a la pintura o escultura tradicionales”<sup>33</sup>, en el contexto español el conceptualismo actuó como detonante para abrir el debate dentro del mundo artístico existente en una sociedad sometida durante años a un régimen dictatorial. Prueba de su fuerza serán los *Encuentros de Pamplona* de 1972 y la participación extraoficial en la Documenta 5 de Kassel, donde se confirmó la tendencia del arte no objetual en España.

<sup>31</sup> Declaraciones de Luis Gordillo a Francisco Rivas publicadas en 1980 en el periódico *El País*, recogido en Fernández-Cid, Miguel, *op. cit.*, p. 27.

<sup>32</sup> A través del término se alude al carácter peculiar que atravesará el conceptualismo español. Marchán Fiz, Simón, “Los años setenta entre los «Nuevos medios» y la recuperación pictórica”, en el catálogo de la exposición *23 artistas. Madrid años 70*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura, 1991, pp. 37-59.

<sup>33</sup> Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Barcelona, Akal, 2007, p. 377.

La consolidación internacional del Arte Conceptual se hace patente con la celebración en 1970 de la muestra *Conceptual Art-Conceptual Aspect* en Nueva York. No obstante, el auge de las ideas conceptuales se extendió como corriente internacional en la segunda mitad de los años 1960 cuando, según apunta la profesora Pilar Parcerisas<sup>34</sup>, se abrieron las puertas a la eclosión progresiva de nuevos lenguajes estéticos más implicados con la realidad y alejados de la concepción del arte como objeto. Se ganaba así la partida al Pop Art, máximo exponente de la Neofiguración. En este contexto, el año 1967 marcará un punto de inflexión, un momento dulce que se vivirá con la presentación del Arte Povera por parte de Germano Celant.

En paralelo a ello, el camino que emprendió el Minimal, durante la segunda mitad de los años 1960, reaccionando ante el Informalismo y recuperando los posicionamientos del Constructivismo ruso de la vanguardia histórica, desembocó también en este cuestionamiento del objeto artístico en favor del concepto. El Arte Conceptual potenciará, por tanto, el desarrollo de unos nuevos comportamientos artísticos afines a sus planteamientos: desde los nuevos medios que utilizaban el incipiente vídeo o el computador, hasta el Body Art. A través de los mismos se buscará dejar a un lado las artes tradicionales, sobre todo la pintura y su potencial ilusionista, llegando a conseguir, incluso, que su práctica despertara sentimientos de culpabilidad. Es el caso de minimalistas como Donald Judd, que vieron “huellas de realismo en la abstracción, en el ilusionismo óptico de sus espacios pictóricos, y borraron estos últimos vestigios del viejo orden de la composición idealista, un entusiasmo que los llevó a abandonar la pintura sin más”<sup>35</sup>.

Éste fue otro de los factores coyunturales que influyeron en los artistas de Nueva Figuración Madrileña. Un joven estudiante de arquitectura, Guillermo

<sup>34</sup> Parcerisas, Pilar, *op. cit.*, p. 359.

<sup>35</sup> Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Barcelona, Akal, 2001, p. 129.

Pérez Villalta, recuerda la repercusión de la aparición del Arte Conceptual en su experiencia durante los años 1970:

“Era el momento álgido del conceptual, y ese ambiente nos pesaba todavía mucho. Aunque pintaras un cuadro, había una especie de necesidad de poner en él algún detalle que te permitiera decir: no es un cuadro, sino un objeto que tiene forma de cuadro”<sup>36</sup>.

Su obra *Paisaje con arquitectura* que había sido proyectada como relieve, acabó transformándose en un cuadro, lo que produjo un punto de inflexión en su carrera. Villalta reconoce que fue la primera vez que tuvo la sensación de que pintaba un cuadro, es decir, que no estaba, como hasta entonces, construyendo algo o haciendo un objeto, sino que “comenzaba a jugar al juego de pintar un cuadro”<sup>37</sup>.

Podemos comprobar cómo en sus comienzos los artistas madrileños no se posicionan en contra del Arte Conceptual con el que conviven y dialogan, sino que éste les ayuda a abrir nuevas perspectivas para afrontar el hecho pictórico, recobrando la *idea* una posición privilegiada en el conjunto de la obra.

Anna Maria Guasch señala el final de la década de los años 1960 como el momento en el que se produce la rápida proyección internacional de la tendencia que se desarrolla en EEUU y Gran Bretaña<sup>38</sup>. Los antecedentes del Arte Conceptual en España se remontan a las manifestaciones del grupo Zaj: acciones, intervenciones, recorridos o conciertos. El grupo Zaj se fundó en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, contando con la colaboración de Tomás Marco y José Luis Fernández de Castillejo. Zaj quedará configurado definitivamente en 1967 con la incorporación de Esther

<sup>36</sup> Huici, Fernando, “De una memoria laberíntica”, en el catálogo de la exposición *Guillermo Pérez Villalta*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1995, p. 29.

<sup>37</sup> Huici, Fernando, “De una memoria...”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>38</sup> Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2003, p. 165.

Ferrer. Entre 1961 y 1964 Hidalgo y Marchetti habían realizado diversas acciones al margen de cualquier sigla, en paralelo al desarrollo de la Nueva Generación. Una historia que ha analizado Pilar Parcerisas<sup>39</sup> en su obra en torno al Arte Conceptual en España de 1964 a 1980. El proceso renovador de Zaj fue paralelo al de otros autores catalanes cercanos a la experimentación musical, teatral y/o poética como Joan Brossa o el realizador Pere Portabella. La actividad de Zaj se desarrolla fundamentalmente en el periodo 1964-1972, enfrentándose a las convenciones estilísticas dominantes. Serán bastantes los artistas conceptuales que reclamarán como antecedente de su trabajo al grupo Zaj, cerrando así un círculo que rescatará a éstos de su aislamiento.

Otras actitudes que actúan como claros antecedentes y que conectan con las posiciones conceptuales en España son los trabajos en grupo, caracterizados por la investigación experimental, que serán llevados a cabo por el Equipo 57 o el grupo de Centro de Cálculo. Junto a ello también destaca la búsqueda de espacios alternativos propuesta por Estampa Popular para trascender los circuitos artísticos, así como la implantación del uso de imágenes y técnicas de los *mass media* que reivindica el Pop Art.

La actividad de los primeros artistas conceptuales españoles estuvo marcada por la manifestación artística a través de los nuevos medios técnicos y la creciente politización. A pesar de la importancia histórica de este fenómeno, fue incomprendido en su momento, y se desarrolló dentro de una pequeña comunidad compuesta por artistas, galeristas y teóricos entusiastas.

Un análisis de las actividades que conforman la breve cronología de este periodo nos permite establecer un marco referencial para comprender el desarrollo de las actividades de los pintores objeto de nuestro estudio. Entre 1970-71 se podrán ver las primeras muestras individuales de Francisco Abad, Nacho Criado y Muntadas en Madrid. En 1972 se celebrará la *I Muestra de Arte Actual de Hospitalet* y *Los Encuentros de Pamplona*. En 1973 tendrán lugar las muestras

<sup>39</sup> Parcerisas, Pilar, *op. cit.*, p. 237.

en Cataluña de *Informació d'art concepte a Banyotes*, y en Madrid el *Encuentro de Nuevos Comportamientos Artísticos* en la sede del Instituto Alemán. Por último, en 1976 destaca la participación de Alberto Corazón, Antoni Muntadas, Francesc Torres y Grup de Treball, en la Bienal de Venecia dentro del marco de la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*.

El crítico Kevin Power<sup>40</sup> señala cómo todos estos acontecimientos anunciaban un cambio de clima, aunque hubiera sido demasiado ingenuo esperar que diesen como resultado una obra madura inmediatamente. En un precoz ensayo publicado a principio de los años 1970, *Del arte del objeto al arte del concepto*, Simón Marchán llevó a cabo una primera y extensa lectura del fenómeno conceptual.

Queremos reseñar todas estas propuestas, ya que las mismas significaron un cambio en el contexto en el que se desarrollaron las posiciones artísticas objeto de nuestro estudio. Los cambios acaecidos no sólo afectaron a la sustitución del objeto único y, por tanto, del formato cuadro y su aura, por alternativas que van desde el proyecto a los documentos, pasando por las instalaciones o las acciones; sino también la sustitución del artista creador por un artista colectivo, un camino que abre paso a la interacción de disciplinas como la ciencia o el diseño. Asimismo, esta alteración de valores también incidió en el rechazo de la idea genial del artista —propia de una concepción idealista— y la apuesta por un conocimiento plástico surgido como resultado de un trabajo de investigación en el que se recurre a las ciencias sociales, la semiótica, la psicología... Hecho que, a su vez, determina una apuesta por los espacios públicos y los centros de investigación y estudio, frente a la mercantilización del arte operada a través de las galerías:

“En este ambiente marginal se gestaban los primeros esfuerzos por subvertir el concepto de *objeto artístico* tradicional y objetual, reflexionándose sobre la propia naturaleza del arte. Se despertó, entonces, el interés por la utilización de los nuevos medios —fotografía, vídeo, cine, estadísticas, textos, entrevistas, obras radiofónicas

<sup>40</sup> Power, Kevin, *op. cit.*, p. 86.

e instalación—, valiéndose tanto del medio de reproducción estático como del «tiempo expandido», en un tipo de obra efímera y procesual con materiales pobres y perecederos. De aquí surgía una primera generación de artistas-instaladores que, alejándose de su formación artística tradicional, abandonaban pinceles y cinceles para abrazar una nueva forma de hacer y entender el arte<sup>41</sup>.

Carles Santos fue uno de los principales impulsores teóricos del Grup de Treball, compuesto por Francesc Abad, Jordi Benito, Antoni Muntadas, Pere Portabella, y Francesc Torres, entre otros. El núcleo madrileño estaba compuesto, en un principio, por Juan Manuel Bonet, Tino Calabuig, Alberto Corazón, Nacho Criado, J. M. Gómez, Simón Marchán y Esther Borrego.

Podemos descubrir a dos críticos dentro de las filas del grupo, Bonet y Marchán. Valeriano Bozal<sup>42</sup> señala cómo Marchán continuó interesándose por las manifestaciones del conceptualismo, escribiendo sobre ellas, analizándolas y difundiendo, y sin embargo Juan Manuel Bonet llevó su atención a otro horizonte más *tradicional*, llegando a ser uno de los defensores de la Nueva Figuración Madrileña y posteriormente de la Neometafísica. Bozal encuentra en esta conversión el rechazo de Bonet hacia el conceptualismo que demostró en su defensa de las posiciones pictóricas.

Parcerisas, a su vez, señala los *Encuentros de Pamplona* de 1972 como el cierre del “periodo preconceptual español”, y el arranque de “la vida pública de los Conceptualismos”<sup>43</sup>. Unos encuentros politizados, con censura y crispación, donde se manifiestan las relaciones entre el arte y el régimen político dictatorial en el que se vivía y en el que la libertad de expresión había dejado de ser un derecho.

Otros de los acontecimientos que marcan esta época es el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*, presentados en Madrid en 1974 y posteriormente en

<sup>41</sup> Sánchez Argilés, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza, 2009, p. 43.

<sup>42</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 562.

<sup>43</sup> Parcerisas, Pilar, *op. cit.*, p. 40.

Barcelona, ciclo coordinado por el ya citado Simón Marchán. Esos encuentros se desarrollaron en un lugar de gran actividad en los años 1970, el Instituto Alemán. En los mismos participaron con conferencias Nacho Criado, Ferran García Sevilla, Carlos Pazos, Francesc Torres, Wolf Vostell, el Grup de Treball... Su objetivo no admitía dudas: reflexionar sobre las alternativas al objeto artístico tradicional a través de propuestas que se englobaban dentro de la corriente internacional que planteaba un cambio radical en la concepción del arte.

### **1.2. LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA**

En el panorama artístico descrito es en el que se gestará una pintura figurativa que había superado el antagonismo figuración-abstracción. Una figuración cuyo objetivo era la imagen: la creación de *imágenes-idea* y la representación de la idea en la imagen pictórica. Imágenes que pudieran impulsar la mirada, atrapar la mente y sumerjirnos en la pintura.

Juan Manuel Bonet recuerda cómo Juan Antonio Aguirre acababa de renunciar al mantenimiento de Nueva Generación, en la que cada vez era más generalizada la *paranoia geométrica*<sup>44</sup>, aunque siguió en estrecho contacto con Luis Gordillo que en el año 1971 salía del *impasse* con su exposición de dibujos en la Galería Daniel.

Juan Antonio Aguirre había sido nombrado director de la sala Amadís, el escenario donde presentó a los jóvenes pintores que acababa de descubrir. En 1971 debutaron Carlos Alcolea y Rafael Pérez-Mínguez y en la temporada siguiente fueron Guillermo Pérez Villalta y Carlos Franco. La sala Amadís se convirtió en aquellos años en el lugar de reunión de toda una generación: Luciano Martín, Miguel Ángel Campano, Nacho Criado, Mitsuo Miura, Paz Muro, Luis y Pablo Pérez-Mínguez, Carlos Serrano, Santiago Serrano o Soledad Sevilla. También

---

<sup>44</sup> Bonet, Juan Manuel, "Retrato de grupo en un paisaje español", en el catálogo de la exposición *Otras figuraciones*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1981, p. 14.

la frecuentaron más tarde otros de nuestros protagonistas como Chema Cobo, Herminio Molero, Manolo Quejido o Javier Utray. Como podemos constatar, se trata de una generación de artistas de las más diversas tendencias que compartían ideas en el plano teórico, pero en la que la apuesta por la práctica pictórica de los figurativos propició un enfrentamiento contra los artistas conceptuales. Pérez Villalta, en la conversación mantenida con Aguirre de 1994<sup>45</sup>, recuerda cómo aunque el concepto era compartido entre unos y otros, él prefería el objeto cuadro frente a “la cutrez de una fotocopia pinchada en la pared”. Es evidente que Villalta constata la diferencia: a pesar de que todos trabajaban con ideas, los artistas plásticos preferían cristalizar estas ideas pintándolas y jugando con ellas, es decir, utilizando las posibilidades que les ofrecía el medio frente a la fría información (*la cutre información*). Villalta recuerda que las técnicas conceptuales y, concretamente, las utilizadas en España todavía más, iban asociadas asimismo a un enfoque moralista y tardo-materialista que no compartía.

En 1973 se celebró la exposición *Animales salvajes, animales domésticos*, que significó uno de los primeros contactos intergeneracionales. Y ello no sólo por la participación de Luis Gordillo, sino también por la de Alfredo Alcáin, artistas figurativos que se agruparon en torno a la sala Amadís. En este sentido, Alcolea y Villalta, los ideólogos del grupo, como destaca Bonet<sup>46</sup>, a pesar de que fueran tan críticos con el arte anterior, respetaban profundamente el posicionamiento Pop de Alcáin. La exposición se celebró en la Galería Vandrés en 1973 y con motivo de la misma se editó una carpeta de serigrafías.

El título, tan significativo como la exposición, como señala la profesora María Escribano, fue un título *genial*<sup>47</sup>. Recuerda que fue bautizada por Rafael Pérez-Mínguez, sin aclarar realmente si lo que pretendió fue denominar, un

<sup>45</sup> Pérez Villalta, Guillermo y Aguirre, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 302.

<sup>46</sup> (Véase Apéndice documental). Entrevista a Juan Manuel Bonet realizada el 6 de marzo de 2010 en Valencia.

<sup>47</sup> Escribano, María, “Pintura que nunca se hubiera hecho”, en el catálogo de la exposición *Los esquizos...*, *op. cit.*, p. 23.





Guillermo Pérez Villalta, *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (1975-76). Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre, Luis Pérez-Mínguez, Carlos Franco, Juan Manuel Bonet, Javier Utray, Manuel Quejido, Rafael Pérez-Mínguez, Marisol García, Luciano Martín, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villata, Chema Cobo, María del Mar Garrido, Ana Raya, Mercedes Buades, Nacho Durán, Gloria Kirby, José Luis Barrionuevo, Juan Pérez de Ayala y Fernando Huici.

poco maliciosamente, las dos especies de pintores que, según él, confluían allí. Escribano con la perspectiva del tiempo piensa que inconscientemente Pérez-Mínguez definía muy bien el lugar: “ni fuera ni dentro, sino justo en el límite, allí donde se contemplan por igual la claridad de las bien trazadas líneas de la polis y la oscura anarquía de la selva, donde todos quisieron situarse”.

Otras citas como la *I Semana de Arte Actual* en el Centro Universitario de Toledo, organizada por Pérez-Mínguez junto a Bonet o Calvo Serraller, o la exposición colectiva *La casa y el jardín* sobre idea de Juan Antonio Aguirre en la sala Amadís, contribuyeron a crear una imagen de grupo, como señala el profesor Aledo<sup>48</sup>, y a darse a conocer públicamente.

Con independencia de lo señalado, 1973 es el año en el que podemos documentar la aparición del crítico Juan Manuel Bonet en la escena de la

<sup>48</sup> González de Aledo Codina, Jaime, *op. cit.*, p. 118.

Nueva Figuración Madrileña. Como recuerda Bonet en su texto para el catálogo homenaje a la historia de la Galería Buades<sup>49</sup>, había conocido a Juan Antonio Aguirre en Sevilla, también a Luis Gordillo y a su cuñado Carlos Alcolea. Allí descubrió a Manolo Quejido, artista que pasó a formar parte de las filas de los pintores figurativos madrileños. A su vuelta a Madrid, su ciudad natal, frecuenta los círculos de la sala Amadís y la Galería Daniel, siendo entonces cuando Mercedes Buades le ofrece la dirección de la Galería Buades.

Bonet recuerda cómo se puso enseguida a elaborar el listado de artistas que debían formar la nómina de la galería que Buades aceptó inmediatamente. El núcleo de su propuesta estaba formado por el cuartel central de Amadís más dos artistas conceptuales, Alberto Corazón y Nacho Criado, más “los dos del Paseo de Extremadura”, es decir, Herminio Molero y Manolo Quejido.

Bonet relata cómo Corazón, partidario de un arte perfectamente útil, diseñó en clave conceptual, el warholiano y eficaz logotipo amarillo y negro de la galería. Pero a pesar de su implicación y planificar la segunda temporada, presentó su dimisión como director artístico.

Dos acontecimientos nos ayudan a recrear el ambiente que se vivió en aquella época. Como se ha dicho en repetidas ocasiones, los figurativos madrileños no fueron ni un grupo ni una generación, representaron, antes que cualquier otra cosa, una nueva manera de entender el arte y vivir la vida. La mayor complicidad entre todos ellos se reflejó en la celebración de la *Exhibición Arte de Cádiz I* en 1974, donde se incluía la exposición *Siete pintores en torno a la representación*<sup>50</sup> en el museo de Bellas Artes de Cádiz. El evento fue organizado por Fernando Galinsoga, encargado de ventas de la Galería Buades, y patrocinado por el Colegio de Arquitectos y el Ayuntamiento de

<sup>49</sup> Bonet, Juan Manuel. “Para un mapa de la galaxia Buades”, en el catálogo de la exposición *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Valladolid, Patio Herreriano, 2008, pp. 21-45.

<sup>50</sup> Utray, Javier: “Los pintores de la tercera generación en Cádiz”, Madrid, *Gaceta del Arte*, nº 28, 30 julio, 1974, p. 28.

Cádiz. Al mismo asistieron Rafael Pérez-Mínguez, Luciano Martín, Mercedes Buades, Carlos Franco, Juan Antonio Aguirre, Juan Manuel Bonet, Guillermo Pérez Villalta, Nacho Criado y Herminio Molero, entre otros. Francisco Rivas en su texto para la exposición *Ensayo general*<sup>51</sup>, previa al homenaje a los figurativos madrileños en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, manifestó su intención de incluir un ciclo de conferencias y debates que sirvieran de recordatorio y continuación de aquellos míticos *Encuentros de Cádiz* de 1974. Rivas resaltó la importancia de aquellos encuentros, coincidiendo con María Escribano<sup>52</sup>, porque resultaron decisivos de cara a la cohesión interna del grupo y a la creación de un clima que inspiró a Villalta el gran retrato generacional titulado *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (1975-76), obra carismática que finalizará al año siguiente.

Algunas muestras de esta compleja red de relaciones las podemos encontrar en exposiciones como la que protagonizaron Carlos Alcolea y Carlos Franco, en la que se presentaban retratados significativamente con Luis Gordillo, o el mano a mano entre Pérez Villalta y Chema Cobo. Villalta marca el momento álgido de esta percepción en torno al año 1975<sup>53</sup>, cuando se aprecia una enorme coherencia a pesar de las enormes peleas *tan absurdas*. Aunque tampoco acepta la idea de grupo en ningún momento, sí reconoce una complicidad entre todos sus compañeros, hecho que les sitúa como uno de los movimientos más coherentes en el reciente panorama artístico español. No obstante, habrá que esperar al año 1979 para encontrar la primera exposición en la que se reunieron a todos estos pintores, en un momento en el que este *espíritu*, según Villalta, ya se había desvanecido.

---

<sup>51</sup> Rivas, Francisco, "Presentación exposición Ensayo General", Grazalema, Neilson Gallery, 2008. <[http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=com\\_content&task=view&id=395&Itemid=250](http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=com_content&task=view&id=395&Itemid=250)>. [Consultado 22.10.2011].

<sup>52</sup> Escribano, María, *op. cit.*, p. 23.

<sup>53</sup> Pérez Villalta, Guillermo y Aguirre, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 303-304.

El grupo Trama, seguidores de las corrientes greenbergianas de la llamada Pintura-pintura o *Support-surface*, es otra de las tendencias que tuvieron una fuerte presencia en el panorama artístico español, y no muy buenas relaciones con los miembros de la Nueva Figuración Madrileña.

En 1974 Trama presentó su primera exposición conjunta. El primer número de su revista se publicará en 1976 con Javier Rubio como crítico de cabecera y Federico Jiménez Losantos y Alberto Cardín como ideólogos. Los artistas Broto, Tena, Grau y Rubio apostaron por una propuesta formalista que reducía la pintura a sus componentes matéricos, reivindicando unas posiciones cercanas a las mantenidas por los renovadores de la pintura abstracta de mediados de los años 1970 entre los que encontramos a Jordi Teixidor, Carlos León o Gerardo Delgado.

Como señala Joan Robledo<sup>54</sup>, Trama serán los herederos de la abstracción lírica y aristocrática del Grupo de Cuenca y los informalistas, coincidiendo en su modo de “entender lo abstracto como antítesis de las violentas oposiciones en blanco y negro”, aunque añadirán un fuerte grado de compromiso a través de un componente ideológico de corte maoísta, en oposición al decadente régimen franquista.

Estos posicionamientos los enfrentarán con la ideología de los figurativos madrileños. Guillermo Pérez Villalta afirma que la relación con los abstractos no existía, incluso era combativa, “aparte de que la pintura que hacían en aquella época era realmente mala”<sup>55</sup>. Se sentía más cercano a Mitsuo Miura que al Broto del grupo Trama, con el que mantenían un claro enfrentamiento recordando cómo los vilipendiaban denominándolos los *esquizos de Madrid*, hecho al que respondían los madrileños con el apelativo de *oligo*. Este desencuentro fue un factor determinante en el fracaso de los intentos por presentar una nueva unidad

<sup>54</sup> Robledo Palop, Joan, “Pintura, expresionismo y Kitsch. La generación del entusiasmo”, en el catálogo de la exposición *La generación del entusiasmo*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>55</sup> Pérez Villalta, Guillermo y Aguirre, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 303.



Chema Cobo y Guillermo Pérez Villata en la Galería Buades (Madrid, 1975).



Carlos Alcolea y Carlos Franco con Luis Gordillo (en el centro). Invitación de la exposición en la Galería Buades (Madrid, 1974).

pictórica española por parte de los comisarios de la exposición *1980*, donde se intentó conjugar a los abstractos de Trama con los figurativos de Madrid.

Pilar Parcerisas señala que esta actitud belicosa de los abstractos se extendía en Cataluña contra el Grup de Treball, ya que la revista editada por Trama nació claramente como reacción al Arte Conceptual catalán, especialmente contra quienes buscaban una postura política<sup>56</sup>.

### 1.3. ARTE Y DEMOCRACIA

En 1975 la muerte de Franco produce un cambio radical en la coyuntura del país. El fin de la Dictadura y el desarrollo de la transición hacia la democracia influyeron radicalmente en la sociedad española instaurando un nuevo orden y la normalización política, social y cultural.

Esta nueva coyuntura provocó un estado de crisis en el Arte Conceptual, coincidiendo con la situación incierta que atravesaba el movimiento

<sup>56</sup> Parcerisas, Pilar, *op. cit.*, p. 478.

en el plano internacional. Este periodo fue un *punte*, como señala Pilar Parcerisas<sup>57</sup>, que abrió la etapa postconceptual. El fin del Grup de Treball supone, en cierto sentido, el fin del Arte Conceptual en España como periodo histórico. El abandono de la actividad del colectivo significó el cierre del debate artístico y el inicio del exilio interior de muchos artistas que siguieron la práctica conceptual en un periodo en el que se anunciaba el retorno a la pintura y a sus prácticas.

Aunque el arte no será lo mismo después del *huracán conceptual*, y las nuevas generaciones de artistas tendrán muy presente su herencia teórica al elaborar su discurso plástico, es ilustrativa la observación del profesor David Pérez, citada por Juan Lagardera en la presentación de la exposición *Muelle de Levante*: “La figuración de los jóvenes de los noventa trae la lección conceptual bien aprendida”<sup>58</sup>.

La asimilación del Arte Conceptual por el sistema artístico hizo que éste perdiera su carácter revolucionario y que pasara a formar parte del mercado artístico y de las colecciones museísticas, atravesando un proceso de normalización a nivel internacional. Ya había ocurrido algo similar anteriormente con el radicalismo del Pop Art y así acaecerá con todas las tendencias que continuarán surgiendo a partir de entonces. Con todo, el Arte Conceptual había abierto las puertas de la práctica artística a la filosofía, la lingüística, las ciencias sociales y la cultura popular y este camino no admite retorno.

A partir de 1976 se inician las trayectorias individuales de estos artistas: Muntadas y Torres emigran a EEUU, Abad, Benito y Pazos continúan en Cataluña, Alberto Corazón vuelve al diseño, García Sevilla abandona el conceptual y se integra en el movimiento de vuelta a la pintura de los años 1980 y Nacho Criado se centrará en la instalación.

<sup>57</sup> Parcerisas, Pilar, *op. cit.*, p. 237.

<sup>58</sup> Lagardera, Juan, “*Muelle de Levante* un nuevo síntoma en el arte”, en el catálogo de la exposición *Muelle de Levante*, Valencia, Club Diario Levante, 1994, p. 7.

Esta nueva coyuntura quedará reflejada en el panorama artístico español, y una de las primera ocasiones de comprobar los nuevos posicionamientos la encontraremos en el reto que supuso la primera convocatoria internacional de arte español bajo un gobierno no franquista, la elección de la representación española para la Bienal de Venecia de 1976. Se trata de un momento en el que las manifestaciones artísticas y culturales que apoyaban su razón de ser en su actitud antifranquista comenzarán a tambalearse debido al profundo cambio operado en las relaciones entre arte y política. A pesar de esta crisis la propuesta de Tomàs Llorens, Alberto Corazón y el Equipo Crónica (*Vanguardia política: el caso español desde 1936 a 1976*) es la elegida para representar a España en Venecia.

El profesor Delfín Rodríguez<sup>59</sup> señala en esta decisión el enfrentamiento entre el pasado (la vieja guardia presente en la Bienal) y el futuro (la nueva generación que retrató Villalta en su cuadro coral). Los artistas que componen el ya mencionado *Grupo de personas en un atrio* (véase p.63) no han organizado ninguna Bienal, sin embargo, la están pintando y discutiendo. La propuesta militante no fue compartida por esta nueva generación de críticos y artistas que quedaron excluidos y entendían el arte de otra manera. Al respecto, Joan Robledo<sup>60</sup> señala el pulso existente entre dos maneras de entender la crítica de arte: por un lado, un enfoque sustentado en la perspectiva del estructuralismo o del materialismo histórico y, por otro, una crítica subjetiva y literaria. La crítica comprometida dio paso a los trabajos de Juan Manuel Bonet, Ángel González, Francisco Rivas o Francisco Calvo Serraller en los medios escritos, más centrados en la divulgación como opción prioritaria.

La polémica que se inició a raíz de este desencuentro, se desarrolló a lo largo del curso *La vanguardia artística ¿mito o realidad?* celebrado en

---

<sup>59</sup> Rodríguez Ruiz, Delfín, "Sobre una sutil desconfianza...", en el catálogo de la exposición *A la Pintura...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>60</sup> Robledo Palop, Joan, *op. cit.*, p. 23.

1977<sup>61</sup>, y explotó en las exposiciones 1980 y *Madrid D. F.* Francisco Calvo Serraller<sup>62</sup> señala la Bienal como el factor desencadenante de una polémica reflexión sobre el destino y la identidad de la compleja vanguardia artística española que, en ese momento, finales de los años 1980, no ve conclusa.

En este contexto la denominada Movida Madrileña surgirá en los primeros años de la transición democrática española, con Tierno Galván como alcalde, desarrollándose a lo largo de la década de los años 1980. La eclosión de este fenómeno responde a la necesidad que existía en aquel momento de propiciar la aparición de una cultura alternativa después de la gran sequía cultural vivida en España.

Aunque el epicentro se situó en Madrid, su efecto irradió a toda España a través de los medios de comunicación, desde programas como *La bola de Cristal* o *La edad de Oro*, hasta revistas como *La Luna* o *El Paseante*. La música, el cine, la moda, los escritores y las artes plásticas se vieron envueltos en esta revolución. Los protagonistas de estos años (Radio Futura, Golpes Bajos, Kaka de Luxe, Pedro Almodóvar o Iván Zulueta) conectaron con los planteamientos defendidos por Guillermo Pérez Villalta, Herminio Molero o Sigfrido Martín Begué. De ahí que se pueda señalar que la Nueva Figuración Madrileña formó parte del motor de la Movida y contribuyó a darle su identidad.

El profesor Pablo Wert<sup>63</sup> señala el origen de este fenómeno en el sector artístico políticamente más aséptico, el de la música Pop, aunque la Movida supo abrirse a otras especialidades creativas de índole más popular como el cómic o el fanzine. Para la pintura figurativa supuso uno de sus grandes momentos con las galerías Buades o Sen como escenario principal, y la figura de Blanca

<sup>61</sup> Esta polémica la recogemos en el apartado destinado a la repercusión que tuvieron estas muestras en el capítulo que hemos dedicado a las exposiciones programáticas.

<sup>62</sup> Calvo Serraller, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 14 y ss.

<sup>63</sup> Wert, Juan Pablo. "Eppur si muove. (La Movida y lo movido)", en el catálogo de la exposición *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, p. 47.



Sánchez como nexo de unión intergeneracional. A Gordillo, Villalta o Alcolea se sumarán Ceesepe, El Hortelano, Costus, Martín Begué, Dis Berlin, Carlos Berlanga, Carlos Forns, Patricia Gadea, Javier Grandes, Manolo Campoamor, Pablo Sicut, Carlos Bloch, Bola Barrionuevo o Cesar Fernández Arias.

Villalta reconoce que a partir del año 1977 los integrantes del núcleo figurativo iniciaron tomas de posturas más personales, lo que provocó cierto distanciamiento<sup>64</sup>. Carlos Franco, por su parte, señala que la lectura que se hizo de ellos como grupo fue más estratégica que real, puesto que aunque existía un cierto espíritu común, tal como hemos señalado, la relación establecida se basaba en el hecho de que la misma “daba pie a la exposición”<sup>65</sup>, en referencia a las exposiciones programáticas que se irán produciendo a finales de la década. El profesor Aledo también localiza el inicio del periodo de dispersión en 1975-1976 y el final en las exposiciones programáticas de principios de la década de los años ochenta<sup>66</sup>.

En función de lo señalado, hay un hecho que no debe pasarnos desapercibido: la idea de que las relaciones entre los miembros que conforman el fenómeno objeto de nuestro estudio responde a la casualidad es compartida por su protagonistas. Debido a la complejidad de la naturaleza de estas relaciones, que no responde al modelo tradicional de generaciones o grupos, es por lo que se proponen conceptos aglutinantes más difusos como los relacionados con las ideas de *núcleos pictóricos articulados*<sup>67</sup> o el de *aire de familia*.

#### 1.4. LA VUELTA DE LA PINTURA

El final de la década de 1970 se funde con el inicio de los años 1980 a través del internacionalmente denominado *retorno a la pintura*. Este retorno vendrá

<sup>64</sup> Pérez Villalta, Guillermo y Aguirre, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 303-304.

<sup>65</sup> Serrano, Santiago y Franco, Carlos, *op. cit.*, p. 182.

<sup>66</sup> González de Aledo Codina, Jaime, *op. cit.*, p. 131.

<sup>67</sup> Bonet, Juan Manuel, “Voces de un fin de siglo”, en el catálogo de la exposición *A la Pintura...*, *op. cit.*, p. 57.

provocado por dos detonantes fundamentales: el posicionamiento de artistas y críticos frente a las propuestas conceptuales y la manifestación de un sector del movimiento postmoderno.

Las iniciativas de recuperación pictórica de los años 1970 en Estados Unidos, desde la Nueva Abstracción al Pattern and Decoration, fueron duramente criticadas, como reconoce Thomas Lowson<sup>68</sup>. Éste describe dichos intentos como los desesperados esfuerzos de redimir los principios básicos de la pintura moderna por unos artistas que presentaban “un cadáver maquillado para parecer siempre joven”, o lo que es lo mismo, como las últimas bocanadas capaces de ser expelidas por un idioma sobreutilizado.

El crítico Hal Foster<sup>69</sup> analiza la postmodernidad desde las dos posturas adoptadas por la política cultural americana: la posición alineada con la política neoconservadora y la posición derivada de la teoría postestructuralista. En su opinión son las posiciones neoconservadoras las que se encuentran detrás del apoyo al retorno de la pintura, como respuesta a la decadencia de la modernidad reducida a su peor imagen formalista. La vuelta a la narración, al ornamento y a la figura son las características fundamentales de la pintura postmoderna, una tendencia que proclama tanto la vuelta a la historia, retomando la tradición humanista; como la vuelta del sujeto, encarnado en el artista-autor por antonomasia. Dentro de esta tendencia podemos incluir a los movimientos neoexpresionistas italiano, alemán y americano. Esta posición crítica será apoyada desde la influyente revista *October* con los ataques de Benjamin Buchloh o Douglas Crimp<sup>70</sup>.

A pesar de que el Arte Conceptual, con Joseph Kosuth a la cabeza, no había logrado sus propósitos de acabar con los medios tradicionales, al menos sí que

<sup>68</sup> Lawson, Thomas, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Barcelona, Akal, 2001, p. 154.

<sup>69</sup> Foster, Hal, *Polémicas (post)modernas. Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 249.

<sup>70</sup> Al respecto, es más que significativo el siguiente artículo: Crimp, Douglas, “El fin de la pintura”, *October*, n° 16, 1981.

los había desplazado del primer plano de la actualidad artística. Exposiciones como *Pictures*, celebrada en Nueva York en 1977, plantean como alternativa a la imagen pictórica la originalidad del medio fotográfico y el citacionismo.

El contexto internacional, sin embargo, celebró la vuelta a la pintura, a pesar de las voces críticas. En 1977 la reconocida Documenta de Kassel en su 6ª edición dio señales de un giro respecto a la edición anterior protagonizada por las propuestas conceptuales. Las muestras de este cambio se podía contemplar a través de los cuadros de Bacon, Baselitz, Warhol, Frank Stella, De Kooning... En esta misma línea podemos enmarcar la iniciativa que en 1979 presentó la comisaria Barbara Rose, *Pintura americana: los ochenta*, o el Aperto'80 de la Bienal de Venecia 1980 en la que Bonito Oliva, dentro de la sección *L'arte negli anni settanta*, lanzó internacionalmente a la Transvanguardia italiana presentando a Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Walter de Maria, Mimo Paladino y Ernesto Tatafiore.

Con la muestra *El nuevo espíritu en la pintura*, celebrada en la Royal Academy of Art de Londres en 1981, se confirma la vuelta de la pintura a la primera línea en el panorama artístico internacional. Su comisario Joachimides Christos propuso una recuperación de la pintura en sus más variadas tendencias: de Bacon a Balthus, de Picasso a Stella, de De Kooning a Warhol, de Guston a Richter, de Hockney a Kounellis, sin olvidar los recién llegados: Baselitz, Kiefer, Penck, Chia, Paladino o Schnabel. No obstante, será en la edición 7ª de la Documenta en el año 1982, como recuerda en su estudio sobre el neoexpresionismo alemán María José de los Santos<sup>71</sup>, cuando la Transvanguardia italiana, el Neoexpresionismo alemán y otras emergencias pictóricas, como fue el caso del español Barceló, se consagrarán como vanguardia internacional.

La propuesta plástica que surgía se rebelaba contra las estéticas basadas en el análisis y las ideas, propias del Minimal y del Conceptual. Frente a este arte

<sup>71</sup> De los Santos Auñón, Mª José, *Neoexpresionismo alemán*, San Sebastián, Nerea, 2004, pp. 18-19.

frío se propondrá una defensa de lo irracional y la reaparición del inconsciente en el cuadro, reivindicando un carácter salvaje y una estética expresionista. A su vez, la contaminación a través de las estrategias de la cita desembocarán en el pastiche o la imitación. En estas obras se abandonará el concepto tradicional de historia, yuxtaponiendo estilos e imágenes sin atender a la intención original de sus autores y dentro, lógicamente, de una actitud ecléctica.

En este contexto, en 1980 se celebrará una exposición clave para el desarrollo del fenómeno objeto de nuestro estudio. La muestra comisariada por el crítico Jean Clair *Les Réalismes*<sup>72</sup> intentará revolucionar la historia oficial del arte del siglo XX. Su proyecto propone una nueva lectura sobre las llamadas figuraciones de entreguerras. Clair inició un movimiento de recuperación de artistas, así como de determinados periodos en la trayectoria de otros, que habían quedado al margen de la historia oficial. Una historia que se articuló desde Nueva York y tuvo como escenario principal el MOMA, y donde no encajaban ciertos posicionamientos artísticos realmente complejos. Las figuras de artistas como De Chirico, Carrà, Hopper, Balthus, Crawford... irán saliendo del ostracismo al que habían sido condenadas por la modernidad, convirtiéndose a partir de este momento en objeto de muestras antológicas y exposiciones temáticas como *Metafísica* (Bologna, 1981). Este cambio se podrá apreciar incluso en los manuales de Historia del Arte, donde la Metafísica italiana logrará ocupar un lugar<sup>73</sup>.

De hecho, los metafísicos italianos serán reivindicados por la Transvanguardia en sus obras o en textos como los de Bonito Oliva<sup>74</sup>. Es interesante señalar que esta reivindicación también se producirá en España gracias a los figurativos

<sup>72</sup> *Les Réalismes. 1919-1939*, París, Centre Georges Pompidou, del 17 de diciembre de 1980 al 20 de abril de 1981.

<sup>73</sup> VV. AA. *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1997. En su capítulo "Algunos realismos", recoge "La otra cara de la vanguardia" texto en el que se incluye la pintura metafísica.

<sup>74</sup> Bonito Oliva, Achille, "Giorgio de Chirico and the Trans-avangarden", *Flash Art*, marzo, 1983, pp. 21, 23-34, en Guasch, Anna María, *op. cit.*, p. 273.

madrileños. Villalta recuerda que cuando en la década de 1980 empezaron a llegar a Madrid los primeros ecos de la Transvanguardia italiana les sonaba a *déjà vu*, al comprobar que sus planteamientos poseían ciertas similitudes con los que habían distinguido a los pintores de Amadís. Bonet<sup>75</sup> incide en el hecho de que la reivindicación del segundo Giorgio de Chirico la había escuchado a través de Pérez Villalta y, sobre todo, de Rafael Pérez-Mínguez.

A pesar de todo, estos cambios permitieron a la nueva generación de pintores conocer unos referentes que hasta ahora habían sido ignorados. La Metafísica italiana se reposicionó en la historia del arte y supuso uno de los puntos de partida para una gran parte de los artistas que se unen a la historia de nuestro estudio en los albores de la década de los años 1990.

En España el Arte Conceptual había sido un fenómeno, y ello pese a lo que hemos señalado hasta el momento, un tanto marginal, ya que sus teorías apenas había causado efectos reales sobre la práctica de la pintura. Cuando en el panorama internacional se habla de vuelta de la pintura, en España no se entiende muy bien este retorno, puesto que la misma nunca se había abandonado. Irónicamente el crítico Santos Amestoy se preguntaba dónde estaba “el arte conceptual que hoy se predica del Madrid de aquellos años”<sup>76</sup>. Su respuesta resulta curiosa: *lo conceptual* estaba en el ambiente, y apenas en estado químicamente puro. Para Amestoy el conceptualismo se situaba en el paisaje como *fondo de la batalla*, en algún *nuevo comportamiento* o en alguna actividad realizada en paralelo por algunos pintores y escultores.

La pintura, por ello acaparó con rapidez el débil panorama artístico español. El escenario donde se presentaron las nuevas tendencias pictóricas internacionales fueron las salas de Madrid y Barcelona de la Fundación La

---

<sup>75</sup> Bonet, Juan Manuel. “Los años pintados. Permanencia de la pintura (Epílogo, en 2001)”, en el catálogo de la exposición *23 artistas Madrid años 70*, Cajastur, Barcelona, 2002, p. 17.

<sup>76</sup> Amestoy, Santos, “Los pasos perdidos”, en el catálogo de la exposición *23 artistas...*, *op. cit.*, p. 34.

Caixa, en aquel momento Obra Social de la Caja de Pensiones, dirigida por María Corral. Este fue el contexto donde se dio a conocer la versión española de la mítica exposición de Barbara Rose *Pintura norteamericana: los ochenta*, en el año 1982; *Italia. La transvanguardia* comisariada por Bonito Oliva en el año 1983, o en el año 1984 *Origen y visión*, donde se reunieron a los Nuevos salvajes alemanes.

En España se producirá un relevo generacional que se pondrá especialmente de manifiesto en dos exposiciones que influyeron decisivamente en el desarrollo de la historia del arte reciente: *1980* y *Madrid D. F.*, comisariadas por Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y Ángel González.

Estas exposiciones coinciden con el boom internacional del momento pero en realidad son el fruto de una apuesta que galerías como Buades o artistas como los figurativos madrileños o los abstractos de Trama venían desarrollando a lo largo de la década 1970. Los comisarios reconocen que había llegado la ocasión de enfatizar “el gran momento en que se encontraba nuestra generación, de divulgar el mensaje común, exaltadamente pictoricista, y un punto *retour à l'ordre*, que reunía convivalmente a figurativos y abstractos, a madrileños, a zaragozano-barceloneses y a sevillanos”<sup>77</sup>. Bonet recuerda que estas exposiciones fueron un capítulo más de la batalla en la que los figurativos madrileños combatían solitariamente desde hacía diez años, un enfrentamiento cuyo objetivos eran: “recuperar la perdida dignidad de la pintura; desterrar de la pintura el aburrimiento; expresar al máximo nivel plástico una amplia gama de sentimientos, ideas o asuntos”<sup>78</sup>.

Tanto *Madrid D. F.* como *1980*, fueron dos batallas y como tales quedarán reflejadas en los anales de la historia. Juan Manuel Bonet<sup>79</sup> reconoce que esta fuerte apuesta por la pintura fue excesiva y que reflexionando con perspectiva

<sup>77</sup> Bonet, Juan Manuel, “Los años pintados...”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>78</sup> Bonet, Juan Manuel, “Después de la batalla”, Madrid, *Pueblo*, 17 de noviembre 1979, pp. 1-2.

<sup>79</sup> Bonet, Juan Manuel, “Los años pintados...”, *op. cit.*, p. 21.

considera que se cometieron ciertas injusticias. En este sentido, la defensa de una pintura no politizada, frente a las posiciones defendidas por Tomàs Llorens y los artistas Pop valencianos, asumirá una excesiva relevancia que será paralela a la dura crítica efectuada contra el movimiento conceptual, especialmente catalán, que *coleaba* ya a finales de la década, como señala la profesora Victoria Combalía<sup>80</sup>, protagonista de estos enfrentamientos y autora de *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, texto muy citado en el momento y que fue publicado en 1975 en la editorial Anagrama. Por su parte, el profesor Valeriano Bozal<sup>81</sup> también califica como desproporcionada la defensa de la práctica pictórica que se consideraba en peligro, cuando en realidad el Arte Conceptual tenía ya muy poco que decir.

Esta vuelta a la pintura fue, como recuerda el profesor Ángel González<sup>82</sup>, anunciada en los años 1970 por artistas como Rafael Pérez-Mínguez, que esperaba dicho regreso en medio de un *huracán de fuego*. Sin embargo, pronto comprendieron los pintores de la Nueva Figuración Madrileña que la pintura que se proponía desde las plataformas internacionales poco o nada tenía que ver con sus propuestas. La legitimación del cuadro que se planteaba en la década de 1980, frente a la lectura propiciada por los partidarios más radicales del Arte Conceptual<sup>83</sup>, tuvo como consecuencia que todas las corrientes que se desarrollaban dentro del campo pictórico fueran erróneamente empaquetadas bajo la misma etiqueta.

Bonet reconoce que la conversión de todo aquello en una moda fue el indicio más evidente de que algo fallaba, de ahí que se replanteara el modo de

---

<sup>80</sup> Combalía, Victoria, "Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales", en el catálogo de la exposición *A la pintura...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>81</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 579.

<sup>82</sup> González, Ángel García, "Qué bien sabía quién era", Santander, *Arte y Parte*, nº 24, diciembre, 1999, p. 96.

<sup>83</sup> Verdú Schumann, Daniel A., "Los ochenta: dentro y fuera de la tela", en el catálogo de la exposición *Pintura, expresionismo...*, *op. cit.*, 81.

afrontar la defensa de la pintura. Aunque la actitud de este autor resulta ahora más matizada y serena, insiste en que “todo aquello fue necesario, y en ese sentido no hay que arrepentirse de nada”<sup>84</sup>.

#### 1.4.1. EL AVAL DE JUANA MORDÓ

La exposición *1980*, celebrada en 1979 y sobre la que volveremos en próximos capítulos, fue el nexo de unión entre dos décadas. El crítico Kevin Power señala que esta muestra más que presentar los ochenta, lo que hará será resumir los setenta, al tiempo que será una experiencia precursora de las *iluminadoras* y *exegéticas* colectivas organizadas por la comisaria María Corral en La Caixa a lo largo de esa década<sup>85</sup>.

Es por estas razones por lo que la incluimos dentro del fenómeno de la vuelta a la pintura, al tiempo que fue la confirmación del grupo de figurativos madrileños. La muestra, organizada por comisarios afines a la pintura como Bonet y Rivas, a los que se unió el profesor Ángel González, fue acompañada a modo de presentación, por un manifiesto radical contra las prácticas del arte comprometido y el Arte Conceptual. La nómina de artistas participantes estaba integrada por los pintores figurativos madrileños, formalistas sevillanos y artistas catalanes del grupo Trama.

La colectiva se celebró en la Galería Juana Mordó de Madrid, elegida por los comisarios por ser, en aquel momento, un símbolo del arte consagrado. La elección no fue inocente sino que se perseguía situar a los pintores seleccionados en primera línea. En esta galería exponían los artistas de la generación de los años 1950: la herencia de Dau al Set y El Paso (Tàpies, Millares, Saura...), el Grupo de Cuenca (Zóbel, Rueda o Torner), el grupo realista (Antonio López, Carmen Laffón), así como artistas muy diversos (Palazuelo, Sempere

<sup>84</sup> Bonet, Juan Manuel, “Los años pintados...”, *op. cit.*, p. 21.

<sup>85</sup> Power, Kevin, *op. cit.*, p. 86.



o Lucio Muñoz). La apuesta, por consiguiente, se nos revela como doble, tanto por parte de la galerista como por los comisarios. Juana Mordó siempre atenta a los descubrimientos parecía interesada en estudiar la cantera de jóvenes pintores. Paralelamente, a éstos la exposición les ofrecía un paso para su profesionalización. Los figurativos madrileños trabajaban en aquellos momentos con galerías emergentes como Buades, Edurne o Vijande. El resto del pobre panorama galerístico de los años 1970 en España estaba distribuido entre la Galería Theo, que estaba dedicada a los grandes maestros del siglo XX (Picasso, Gris o Miró) y la Galería Biosca que se ocupaba de la Escuela de Madrid, la Escuela de Vallecas y Benjamín Palencia, principalmente.

#### 1.4.2. ¡QUE VIENEN LOS FEDERALES!<sup>86</sup>

Apenas un año después de la polémica generada por *1980*, se celebrará la exposición *Madrid D. F.* causante de unas repercusiones de gran calado que ayudarán a remover, como más adelante tendremos ocasión de poner de relieve, las tranquilas aguas del panorama artístico español. Con todo, el contexto, a pesar de ser el mismo, es totalmente distinto. Algunos críticos afirmaron que *Madrid D. F.* no era sino la segunda parte de *1980*, y fue tachada de oportunista al sumarse a la corriente artística internacional puesta de moda por ciertos críticos americanos y europeos, como Barbara Rose y Marcelin Pleynet, al ofrecer ahora el *parti pris* madrileño, cuando sus presupuestos eran anteriores<sup>87</sup>.

El propio Bonet reconoce que *Madrid D. F.* vino a ser una reedición de *1980*, pero en esta ocasión en clave exclusivamente *federal*, al referirse a un hipotético *Distrito Federal*. Una propuesta más plural a la que se suman otras apuestas de la Galería Buades, aunque los pintores, y sobre todo los pintores figurativos, serán los mejores representados: Juan Antonio Aguirre,

<sup>86</sup> Título de la crítica de la exposición *Madrid D. F.*: Calvo Serraller, Francisco, "¡Que vienen los federales!", Madrid, *El País*, 25 octubre de 1980.

<sup>87</sup> Calvo Serraller, Francisco, "¡Que vienen...", *op. cit.*

Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Adolfo Schlosser, etc.

Las dos muestras a las que acabamos de aludir presentaron una alternativa pictórica unificada, más allá de posiciones enfrentadas entre *abstractos* y *figurativos*. A pesar de ello, si esta fue la intención de los comisarios, la misma no logró permeabilizar el sentimiento de los pintores. Pérez Villalta señala que los comisarios no comprendieron sus posiciones al presentar sus propuestas junto a los *lienzos mojados* de Trama<sup>88</sup>.

En cualquier caso, estas exposiciones, y las consecuencias de su repercusión crítica, contribuyeron a potenciar el aislamiento de los miembros de la Nueva Figuración Madrileña, algo que ya venían anunciando sus protagonistas a finales de la década los años 1970, lo que supondrá el desarrollo de sus carreras artísticas en solitario.

Si el centro de atención en el panorama artístico de principios de los años 1980, como afirma Valeriano Bozal<sup>89</sup>, lo protagonizaron estas exposiciones, la polémica desatada ignoró que la escena era mucho más plural no sólo en calidad, sino también en diversidad de orientaciones artísticas. Bozal apunta a la escultora Susana Solano o a Cristina Iglesias, o a los *conceptuales* Torres, Abad, Benito o Muntadas —en 1983, en Madrid, el Arte Conceptual español repasó su historia con la muestra *Fuera de formato*—; todo ello sin olvidar que seguían en activo artistas de la década de los años 1970 como Arroyo o Equipo Crónica, o incluso anteriores como Tàpies, Saura o Ràfols Casamada. El panorama, además, se torna mucho más complejo si tenemos en consideración la entrada en escena de la fotografía en el arte a través de iniciativas como la *Primavera Fotográfica*, celebrada anualmente en Barcelona desde 1982 hasta 1992.

<sup>88</sup> Bonet, Juan Manuel, "Los años pintados...", *op. cit.*, p. 18.

<sup>89</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 579.



De izquierda a derecha: Miquel Barceló, Francisco Soto Mesa, Luis Gordillo, Carlos Franco, Juan Antonio Aguirre, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Alfonso Galván y Pérez Juana, en la inauguración de la exposición *Otras figuraciones* (Madrid, 1981).

### 1.4.3. RETRATO DE GRUPO EN UN PAISAJE ESPAÑOL<sup>90</sup>

En 1981 se organiza la exposición que María Corral prepara para La Caixa como respuesta española a las corrientes pictóricas internacionales que ya se habían presentado o se presentarían en ese mismo escenario.

Joan Robledo señala que la muestra *Otras figuraciones* se puede considerar, con la perspectiva que nos proporcionan los años, como una convocatoria de relevo generacional<sup>91</sup>. Frente a los figurativos de la década de 1970, a los que Bonet dedica en el catálogo un retrato de grupo equiparable al que pintó Villalta, se podían ver las pinturas de los jóvenes Miquel Barceló y García Sevilla. Unos artistas cuya obra conecta de manera más visible con la doctrina

<sup>90</sup> Título del texto: Bonet, Juan Manuel, "Retrato de grupo en un paisaje español", en el catálogo de la exposición *Otras figuraciones*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1981.

<sup>91</sup> Robledo Palop, Joan, *op. cit.*, p. 37.

internacional, lo que les llevará a convertirse, junto con José María Sicilia, en los españoles con mayor aceptación internacional durante los años 1980. Valeriano Bozal señalaba que:

“Un cuadro de García Sevilla es como un escrito, pero es un cuadro. El escrito es la tentación del conceptualismo que late en todas las imágenes, pero el cuadro gana la partida gracias al tratamiento del colorido, a las superficies densas en las que se perfilan los motivos, a los motivos mismos, pintados en muchas ocasiones como si fueran exvotos populares, elementos de una realidad cotidiana que pide ser admitida en el mundo del arte, que lo pisotea a la vez que lo aclama”<sup>92</sup>.

Daniel Verdú apunta cómo María Corral tendía puentes con la pintura europea y americana del momento<sup>93</sup>, marcando tan sólo sutilmente distancias con las propuestas de *1980* y *Madrid D. F.* Ángel González y Juan Manuel Bonet interpretaron la exposición como un *fin de fiesta*, e ignoraron por completo a los dos nuevos invitados. Verdú recuerda que aquello, lejos de ser el fin de su *breve fiesta*, fue el comienzo de otra bastante más larga a la cual muchos de sus patrocinados no estarían invitados.

Ese mismo año nacerá el *fenómeno Barceló*, un artista que pasará a convertirse en un mito que alimentará a los artistas de toda una década, la de los años de *la era del entusiasmo*<sup>94</sup>. El comisario internacional Rudi Fuchs invitó en 1982 a Miquel Barceló a la Documenta 7, que se celebraba el año siguiente, provocando la desestabilización del sistema al dar *un salto* por delante de todos, ya que lo situaba en un lugar privilegiado que en la pintura española había ostentado, hasta el momento, Antoni Tàpies.

<sup>92</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 602.

<sup>93</sup> Verdú Schurnann, Daniel A., *op. cit.*, p. 85.

<sup>94</sup> Se considera *la era del entusiasmo* en el contexto del arte español, como ha señalado José Luis Brea (*Antes y después del entusiasmo*), a la época que se abre a partir de 1982 con la llegada al gobierno del Partido Socialista Obrero Español, y el desarrollo de políticas de apoyo y promoción del arte.

Bonet<sup>95</sup> es consciente de todo ello y reconoce que pronto aparecieron otros nombres, completamente nuevos, que se impusieron y abrieron una etapa distinta, trastocando los datos del problema al volver obsoletos los modelos *1980* y *Madrid D. F.* Los más representativos de ellos, apoyados por una nueva tanda de críticos entre los que destaca Kevin Power, tuvieron muy presente la lección de movimientos foráneos como el Neoexpresionismo alemán y la Transvanguardia italiana.

Bonet incide también sobre un hecho que no puede pasar desapercibido: la labor de difusión internacional que desde el Ministerio de Cultura emprendió Carmen Giménez durante su etapa al frente del Centro Nacional de Exposiciones, en la que los *mallorquines barcelonizados*, Miquel Barceló y Ferran García Sevilla, y el madrileño, residente en París y casi desconocido, José María Sicilia, fueron las figuras clave.

La exposición individual de Carlos Alcolea en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1980 o la de Guillermo Pérez Villalta en las salas Pablo Ruiz Picasso del Ministerio de Cultura en 1983 y la concesión del Premio Nacional de Bellas Artes en 1985, son datos que nos muestran la madurez y el nuevo estatus de los protagonistas de la primera oleada de artistas del fenómeno objeto de nuestro estudio.

### **1.5. LA ECLOSIÓN DEL ARTE ESPAÑOL**

Este boom pictórico coincidió con la mayor operación de promoción del arte nacional dentro y fuera de España. Los diez años transcurridos desde 1982 hasta el emblemático 1992 pueden ser considerados como una de las décadas más intensas en acontecimientos artísticos y culturales que ha vivido nuestro país en su historia reciente.

La creación de la PEACE en 1983, una agencia especial para el patronazgo y apoyo de actividades culturales españolas en el exterior, coparticipada por

---

<sup>95</sup> Bonet, Juan Manuel, "Los años pintados...", *op. cit.*, p. 18.

el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Asuntos Exteriores, fue la gran apuesta del gobierno socialista en su primera legislatura. Jorge Luis Marzo<sup>96</sup> señala como principal responsable de este organismo a Carmen Giménez, ya que la PEACE se vincula al Centro Nacional de Exposiciones. En una primera etapa podemos encontrar en dicha agencia a Bonet, Calvo Serraller, Rivas, Aguirre o Ángel González, que centrarán su interés en la promoción de la pintura, fenómeno que perdurará hasta el cambio que se originó en la etapa de José Luis Brea, cuando dirigió el Servicio de Exposiciones del Ministerio de Cultura entre 1985 y 1988. Brea es nombrado jefe del servicio y comisario de exposiciones como *Three Spanish Artists*, (Londres, 1986) y responsable de la participación española en la Bienal de Sidney (1986).

Alberto López Cuenca<sup>97</sup> hace un repaso de las principales muestras que buscaban promocionar el arte español contemporáneo. La nueva generación de críticos serán los principales colaboradores y comisarios de las exposiciones del Ministerio de Cultura<sup>98</sup>. Las muestras estuvieron protagonizadas principalmente por representantes de la tendencia pictórica que dominaría la escena artística española durante los años 1980, buscando conectar con el discurso dominante en la escena internacional. Destaquemos las exposiciones *Caleidoscopio español. Arte joven de los años 80* (1984), *Art espagnol actuel* (Toulouse, 1984), *Spansk Egen-Art* (1984) o *Pintura moderna española* (1984). Las selecciones incluían un amplio abanico de tendencias pictóricas, desde el trabajo de Gerardo Delgado, Guillermo Pérez Villalta o Miguel Ángel Campano, hasta el de José Manuel Broto, Ferran García Sevilla o Miquel Barceló.

En 1982 también se puso en marcha la feria de ARCO, que representó la puesta en escena del arte español y de su coleccionismo en el mundo. ARCO

<sup>96</sup> Marzo, Jorge Luis, "El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Libros de la QUAM, 1995, p. 135.

<sup>97</sup> López Cuenca, Alberto, "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los años 80", Madrid, *Revista de Occidente*, nº 273, 2004, pp. 25-26.

<sup>98</sup> Marzo, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 135.

significó una cita anual para el arte en la que galerías, artistas y coleccionistas se reconocían y eran apoyados por los medios de comunicación y las instituciones. En este marco fue donde la pintura figurativa de los ochenta tuvo su gran escaparate compartido con los famosos americanos, alemanes e italianos.

Si Madrid fue el escenario donde se centralizó la actividad artística en los inicios de la década pronto se pudieron apreciar iniciativas que surgieron en la periferia y se sumaron a la eclosión artística y especialmente pictórica. El *fenómeno Barceló* fue el referente de estas nuevas propuestas, siguiendo la tendencia del neoexpresionismo internacional.

Al respecto, destacamos la iniciativa gallega del grupo Atlántica, compuesto por Menchu Lamas y Antón Patiño, entre otros. Desde Valencia la muestra *Recién pintado*, comisariada en 1983 por Manuel García y Pablo Ramírez, presentaba a la nueva generación de pintores valencianos sin gran repercusión nacional opacados por el boom de la escultura valenciana. El caso de Sevilla marca una diferencia respecto a otras iniciativas ya que logró crear un discurso articulado alrededor de una publicación: la revista *Figura*<sup>99</sup>.

La citada revista fue una iniciativa de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla que surgió en 1983 como un boletín. Su director, el artista Guillermo Paneque, dio un giro radical a la línea editorial, convirtiéndola en un referente para el arte español. Es significativo observar cómo los diferentes números estuvieron dedicados, con portadas y entrevistas, a los artistas representantes de la pintura figurativa del momento: Luis Gordillo (nº 0), Villalta (nº 1), Barceló (nº 2), Sicilia (nº 3), Cobo (nº 4), García Sevilla (nº 5), Navarro Baldeweg (nº 6) y María Gómez (nº 7-8). Nómina que suponía un reparto de fuerzas: 3 figurativos de los años 1970 y 3 de los años 1980. María Gómez, la única mujer, es el anuncio de una nueva figuración que surgirá con fuerza en la década de 1990, la Neometafísica.

---

<sup>99</sup> En referencia a esta revista recientemente ha sido publicada la Tesis Doctoral del artista Paco Lara: Lara-Barranco, Paco, *21 años después de la revista Figura*, Sevilla, Fundación Cajasol, 2008.

Paneque<sup>100</sup> sitúa a *Figura* en el contexto de la nueva figuración y en ruptura con la generación anterior de pintores sevillanos, inmersa en un clima abstracto, moderno, ambiguo y más esencialista. La revista apostará por la contaminación artística, impulsando el eclecticismo y conciliando el internacionalismo con el localismo. En definitiva, pretendía vivir *sin complejos*, como proclamaba Rafael Agredano en las páginas de uno de sus números.

Desde Sevilla surgieron los artistas que a partir de la revista *Figura* y de la Galería La Máquina Española, que Pepe Cobo inaugurará en 1984, fueron los motores del arte español en la década más eufórica de su reciente historia. Rafael Agredano y Guillermo Paneque, los ideólogos de *Figura*, junto con Ricardo Cadenas, Gonzalo Puch, Curro González o Pepe Espaliú actuarán como un referente del arte de aquellos años, referente que dotado de una fuerte carga conceptual y sin renunciar a la pintura saltó al panorama internacional sin complejos y con el apoyo oficial.

#### 1.6. EL FIN DEL ENTUSIASMO

El año 1985 marcó un punto de inflexión en la tendencia de la década, ya que supuso un momento de recapitulación de las propuestas pictóricas y la vuelta de las actitudes neoconceptuales.

El comisario Donald Sultan selecciona las obras de Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Ferran García Sevilla, Menchu Lamas y José María Sicilia para representar a España en el Artists Space de Nueva York, con la muestra *Five Spanish Artists*. Carmen Giménez afirmaba que a pesar de presentar obras de marcado carácter español, “creo que pueden además despertar fuerte

<sup>100</sup> Ver Ortiz, Carme y Eraso, Miren, “Ecos positivos, revistas en los 80”, dentro del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, proyecto de investigación en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento. Este proyecto conlleva, a su vez, un programa expositivo, editorial y de actividades coproducido por las mismas instituciones más el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.



interés internacional por su indudable cosmopolitismo”<sup>101</sup>. Lo que supone un claro ejemplo del posicionamiento de la nueva generación que mantiene un vivo diálogo con las tendencias internacionales y sintoniza con las modas.

1985 también es el año de la exposición *Cota Cero (±0) Sobre el nivel del mar*, en la que Kevin Power<sup>102</sup> se marcó como objetivo reflejar la variedad de la pintura española contemporánea. En ella reúne a los pintores que ya habían estado presentes en las anteriores grandes citas, los figurativos de la Nueva Figuración Madrileña y los pintores de Trama, así como los pintores de los ochenta con Barceló a la cabeza, a los que añadió como contribución personal a pintores sevillanos próximos a la revista *Figura* (Curro González), y a futuros neometafísicos como Dis Berlin, Juan Lacomba o María Gómez. Este proyecto sirvió de reflexión sobre lo acontecido a lo largo de la primera mitad de la década. Power se preguntaba en su texto sobre si todos los esfuerzos realizados para exportar la contribución pictórica española podrían ser comparables con la efectividad obtenida por alemanes e italianos. Su respuesta dejaba entrever que posiblemente estos esfuerzos habrían sido más perjudiciales que beneficiosos para los pintores en cuestión, refiriéndose a las vagas y confusas selecciones de pintores españoles que se exportaron al MOMA o al Guggenheim.

*Cota cero* se celebró en el ecuador de esta década, momento que se ha señalado como el inicio del resurgimiento de ciertas propuestas que conectaban con los artistas conceptuales de la década de los años 1970 y que el *mainstream*, en palabras de Mónica Sánchez Argilés<sup>103</sup>, no logró silenciar por completo. A pesar de desarrollar sus actividades en un segundo plano, la instalación siguió su andadura, experimentando su primer periodo de esplendor en la segunda

<sup>101</sup> Giménez, Carmen, en el catálogo de la exposición *Cinco artistas españoles en Artists Space*. Nueva York, Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1985, pp. 85-87.

<sup>102</sup> Power, Kevin, “Corriendo tras las olas del mar, llamándolas por su nombre”, en el catálogo de la exposición *Cota Cero (±0) Sobre el nivel del mar*, Valencia, Sala Parpalló-Diputación Provincial, 1985, pp. 7-8.

<sup>103</sup> Sánchez Argilés, Mónica, *op. cit.*, p. 106.

mitad de la década de 1980. La primacía de la pintura se desvaneció y estos artistas se extinguieron debido no sólo a la demanda insaciable a la que fueron sometidos<sup>104</sup>, sino también al hecho de no ser más que meros reflejos de modas pasajeras que habían asimilado a la ligera una serie de ideas.

En la exposición que María Corral y el propio Kevin Power comisariaron para la Fundación Caja de Pensiones un año más tarde, titulada *1981-1986. Pintores y escultores españoles*, se hace evidente, como señala Daniel Verdú<sup>105</sup>, un cierto enfriamiento de los lenguajes utilizados, en la línea de lo que estaba ocurriendo en el exterior. Es a partir de dicho momento cuando se pone de manifiesto una cierta sensación de hartazgo de pintura y se percibe la sensación de que ha llegado el *fin de fiesta*. Pero pensar que la tímida afirmación de prácticas escultóricas que se produjo en esos momentos en España y en el contexto internacional, no respondía a una estudiada estrategia mercantilista por agotamiento de la anterior, “resulta extremadamente candoroso”<sup>106</sup>.

La contaminación de las prácticas del mercado capitalista en el arte comienzan a potenciar un cada vez más vertiginoso ciclo de modas y tendencias. *El arte y su doble* es la exposición que en 1987 comisarió el crítico americano Dan Cameron, para la Fundación La Caixa. La exposición presentaba a una joven generación de artistas estadounidenses (Robert Gober, Peter Halley, Cindy Sherman, Louise Lawler, Jeff Koons, Haim Steinbach, Sherrie Levine, Tim Rollins, Jenny Holzer, Matt Mullican, Barbara Kruger...) que, como señala el profesor Martí Peran, “ponían sobre el tapete la posibilidad de desarrollar una labor con unos tintes radicalmente distintos de la postmodernidad juguetona y decorativa al uso por aquel entonces”<sup>107</sup>. Esta exposición despertó escaso interés entre la crítica apegada al neoexpresionismo, pero entre los jóvenes artistas representó la posibilidad de

<sup>104</sup> Power, Kevin, “Los gozos...”, *op. cit.*, p. 90.

<sup>105</sup> Verdú Schurnann, Daniel A., *op. cit.*, p. 87.

<sup>106</sup> Sánchez Argilés, Mónica, *op. cit.*, p. 106.

<sup>107</sup> Peran, Martí, “Diez apuntes para un década (Arte español de los 90)”, Barcelona, CaixaForum, 2004. <[www.martiperan.net](http://www.martiperan.net)>. [Consultado 22.10.2011].

tropezar de frente con otra postmodernidad, “absolutamente distinta de aquella conservadora apuesta que tenía a Miquel Barceló como indiscutible estandarte”.

*El arte y su doble* fue una importante exposición que, como señala Anna Maria Guasch<sup>108</sup>, llegó a España antes de que las tendencias neoconceptuales fuesen aceptadas en otras ciudades norteamericanas. Esta exposición actuó como un factor determinante en el cambio de tendencia que se produjo en el panorama nacional. La muestra presentaba la otra cara de la postmodernidad, la vía que en 1977 abrió la exposición *Pictures* redefiniendo la manera en la que los artistas se enfrentaban a los modos de expresión creativa como el filme, la fotografía, el vídeo y la performance. Una corriente que había quedado “un tanto aletargada ante el asalto de los neoexpresionismos”. La simulación, la apropiación, la manipulación de lenguajes del pasado y el cuestionamiento del mito de la originalidad (inspirado en un ensayo de Roland Barthes titulado *Muerte del autor*), se constituyeron, como señala el crítico Jorge López Anaya<sup>109</sup>, en modelos para la generación del “posmodernismo activista” que surgió en esos años.

En esta misma línea el crítico Hal Foster oponía a la postmodernidad neoconservadora, representada por los neoexpresionismos y especialmente por la Transvanguardia, la postmodernidad postestructuralista, que asume “la muerte del hombre” no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia. Esta postmodernidad es profundamente antihumanista: “más que una vuelta a la representación, lanza una crítica en la cual la representación se muestra más como constitutiva de la realidad que transparente a ella (he aquí la conexión postestructuralista)”<sup>110</sup>. A pesar del cambio de estilo y signo político, para Foster, estos dos conceptos de postmodernidad revelan una misma identidad histórica.

<sup>108</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, p. 377.

<sup>109</sup> López Anaya, Jorge, “Reivindicación del conceptualismo”, Buenos Aires, *La Nación*, 18 de febrero, 2001.

<sup>110</sup> Foster, Hal, *Polémicas (post)modenas...*, *op. cit.*, p. 249.

En este contexto fue determinante el *crack* que sufrió el mercado del arte a finales de la década de 1980. La crisis bursátil provocada por la devaluación del dólar derrumba la bolsa de Nueva York y al otro lado del planeta el hundimiento de la URSS y los países del Este agravará la crisis mundial. Esta situación supuso la ruina de numerosos Marchántes, la huida de los coleccionistas del ámbito contemporáneo y el fin de las operaciones especulativas. La explosión de la burbuja que había sobrevalorado la obra de los artistas del boom artístico de la década de 1980 favoreció también el hecho de que, como señala Dan Cameron<sup>111</sup>, la reestructuración emprendida por el mercado tendiera en gran medida a favorecer obras y actitudes previamente infravaloradas, y a posicionar el trabajo de mujeres artistas y de minorías. Cameron observa en su análisis cómo el fracaso de la postmodernidad conservadora fomentó la reacción de la *mecha conceptual dentro del fenómeno cultural, cuestión que marcó en gran medida la tendencia que se configurará bajo la etiqueta de lo políticamente correcto*.

En España, sin embargo, la gran crisis y el desplome del mercado artístico no se producirá hasta 1992, debido a la inercia provocada por tres acontecimientos emblemáticos: la olimpiada de Barcelona'92, la Exposición Universal de Sevilla y la capitalidad cultural de Madrid. Mónica Sánchez Argilés<sup>112</sup> señala dicho año como el punto final de una etapa alimentada por los espejismos mercantilistas. Desde esta perspectiva, una vez desmoronada la ilusión artificial provocada por el frenesí de inversiones institucionales y la desaparición de los coleccionistas privados, el arte contemporáneo difícilmente pudo generar el mismo entusiasmo.

Mientras que se abren nuevos caminos para la investigación artística, que muy pronto verán sus frutos, las iniciativas figurativas de los años 1970 encontraron una continuación en la que se ha denominado la *segunda*

---

<sup>111</sup> Cameron, Dan, "Sobre feminismo: post-, neo- e intermedio", en el catálogo de la exposición *Zona F*, Castellón, EACC, 2000.

<sup>112</sup> Sánchez Argilés, Mónica, *op. cit.*, p. 179.

*generación* de la Nueva Figuración Madrileña. Juan Manuel Bonet<sup>113</sup> señala a Carlos Durán, Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns Bada y a Jaime Aledo como la nueva tanda de pintores figurativos de esta misma cuerda, y a Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Huici como los críticos cercanos. Estos pintores coinciden con los pioneros en su admiración por Gordillo, como lo demuestra la exposición de versiones de este artista realizadas en 1978 por Forns Bada en el ascensor de la Escuela de Arquitectura o la ya mencionada Tesis Doctoral que realiza Jaime Aledo sobre el citado pintor. A pesar de ello Bonet hace hincapié en la importancia de un modelo más inmediato: Pérez Villalta.

Como hemos apuntado en 1987 Jaime González de Aledo presenta su Tesis Doctoral *Luis Gordillo y la figuración de los setenta*, publicada por la Universidad Complutense. Podemos considerar este estudio como el primer análisis académico orientado a conceptualizar este fenómeno del que nos ocupamos también en nuestro estudio. Su trabajo se divide en dos unidades temáticas interconectadas. La primera parte dedicada al estudio de la obra de Gordillo, desde sus inicios hasta la fecha de la publicación, mientras que la segunda parte está centrada en la Nueva Figuración Madrileña, desde 1971 hasta 1985.

Es significativo que el primer capítulo de la segunda parte se titule “La verdadera historia”, haciendo referencia a la gran confusión que existía en aquel momento acerca de esta etapa de la historia del arte español, a pesar de las diversas aproximaciones efectuadas hasta ese momento. En el texto de Aledo también hay un esfuerzo por recoger a todos los artistas que habían formado parte del desarrollo de los acontecimientos y que habían quedado silenciados en un segundo plano, como era el caso de Luciano Martín, Antonio Posada, Elena Blasco, Concha Candelas o Joaquín Ciganda. También señala Aledo una nueva línea de trabajo a partir de las asimilaciones de Gordillo y de la esencia de la figuración madrileña en la que enmarcaba el trabajo de

---

<sup>113</sup> Bonet, Juan Manuel, “Los años pintados...”, *op. cit.*, p. 18.

los jóvenes Juan Ugalde, Patricia Gadea, Manolo Dimas y César Fernández Arias, que funcionaban como grupo en aquellas fechas.

En su trabajo Aledo se enfrenta a cuestiones fundamentales como el desmontaje de la teoría del *gordillismo*, dirigiendo sus intereses a profundizar en la reflexión en torno a la pintura y la manera que la misma fue entendida y practicada por unos artistas que no respondían a generación o tendencia algunas, de ahí que proponga una aproximación al estudio del fenómeno partiendo de un conjunto de notas generales (la recuperación de la pintura, el pluriestilismo, la superación de la vanguardia o el cuadro como acontecimiento). Como se puede observar, este punto de partida ha servido de base para la planificación de nuestra investigación.

A pesar de la proximidad a los hechos, la Tesis de Aledo fue un trabajo esclarecedor que sirvió de base para posteriores aproximaciones<sup>114</sup>. En 1989 la galerista Fefa Seiquer reunió en su galería, en una muestra bajo el título *De Messidor a Termidor*, a los miembros de las dos generaciones figurativas junto a los pioneros: Gordillo y Aguirre, Villalta y Alcolea, Cobo y Quejido, Aledo y Begué, entre otros.

Por su parte el crítico y profesor Fernando Castro Flórez<sup>115</sup> efectúa un balance de la situación de la pintura en España desde mediados de la década de los años 1980 en el que detecta dentro de la misma un movimiento oscilante, desde las llamadas de retorno al orden, la exigencia de un replanteamiento de la figuración y el intento de responder a los planteamientos del Minimal.

Entre los artistas que proponen un replanteamiento de la figuración, rechazando los principios neoexpresionistas y volviendo a conectar con las corrientes figurativas de la década de los años 1970, encontramos a los

<sup>114</sup> De hecho, las líneas maestras de la exposición de 2010, *Los esquizos de Madrid*, consideramos que están basadas en su estudio.

<sup>115</sup> Castro Flórez, Fernando, "El sujeto como proceso", en el catálogo de la exposición *A la pintura...*, *op. cit.*, p. 33.

pioneros de la que se ha denominado pintura Neometafísica. La Galería Buades acoge en su nómina a esta corriente renovadora que engloba a los mencionados Ugalde, Gadea y Fernández Arias, y por otro lado a Dis Berlin, que se sumaba a Alcolea y Quejido.

Dis Berlin hizo su presentación en la galería con su primera individual *Nuevas Canciones por Europa* en 1983. En esos momentos ya conoce a Juan Manuel Bonet con el que frecuenta a Manolo Quejido y Quico Rivas, con quien posteriormente compartió casa en Madrid. Estos nuevos planteamientos originan una pintura explícitamente no expresionista, con fuertes influencias Pop e italianas, que las podemos encontrar también en otros artistas compañeros de Dis Berlin, como son María Gómez y Antonio Rojas en Madrid y Manuel Sáez y Antoni Domènech con los que coincidió en Valencia en la Galería Temple, dirigida por Tomás March, Nicolás Sánchez Durá y Salvador Albiñana, que apostaban también por esta línea figurativa.

Dentro de este contexto podemos destacar en 1988 la labor del artista José Antonio García Hernández y la influencia que ejerce desde su papel de profesor en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. En estos años estaba inmerso en los trabajos de investigación para su Tesis Doctoral, al tiempo que inicia una producción pictórica de fuerte influencia italiana, basada sobre todo en Carlo Carrà y Giorgio de Chirico. Su Tesis Doctoral titulada *La producción plástica como investigación: de la marginalidad a nuevo paradigma*, profundiza en la idea de la plástica como investigación, y la investigación como plástica. Su campo de estudio es la vanguardia histórica, centrándose fundamentalmente en el Cubismo y las repercusiones que este movimiento produjo en la figuración del periodo de entreguerras. Las teorías sobre la creatividad se confrontan con la práctica artística y el pensamiento creativo. Su influencia se verá claramente en tres colaboradores cercanos: Fernando Cordon, Paco de la Torre y Juan Lagardera, tres de los protagonistas de la pintura Neometafísica valenciana.

Junto a ello, la exposición comisariada por José Luis Brea, *Before and After the enthusiasm*<sup>116</sup>, supuso la lectura de la inflexión producida en el arte español en la segunda mitad de la década de los años 1980, y como señala Alberto López Cuenca<sup>117</sup>, la acción que de un modo más beligerante puso fin a esa etapa pictoricista. Por su parte el profesor Jesús Carrillo<sup>118</sup> la describe como la apuesta por salir del vacuo callejón sin salida de los años 1980, apuesta dirigida a redefinir genealógicamente los fundamentos del arte español mediante una realimentación de las fuentes conceptuales de la década anterior.

Los artistas pioneros del Arte Conceptual español representados por Joan Brossa, Isidoro Valcárcel, Juan Hidalgo y Ferran García Sevilla dialogaban en aquella convocatoria con la nueva generación surgida alrededor de la revista *Figura* y la Galería La Máquina Española de Pepe Cobo, entre otros: Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Simeón Saiz o Rogelio López Cuenca. La profesora Begoña Fernández Cabaleiro<sup>119</sup> señala que en la actitud de Brea estaba presentar una lectura entre los dos *momentos fuertes* del arte español reciente: la nueva figuración postconceptual de los años 1970 y las tendencias neoconceptuales de finales de la década de 1980.

El llamado *periodo del entusiasmo*, que se sitúa en torno a los años 1982 y 1988, había llegado a su fin y, como señala Mónica Sánchez Argilés, esta exposición era la demostración de la tesis de la supervivencia heroica de una ideología de herencia conceptual que, si bien había permanecido silenciada por el formalismo conservador, ahora, acabada la década, volvía a dar sí Tomás de evidente recuperación. Pero esta nueva coyuntura despertó también la eterna

<sup>116</sup> *Antes y después del entusiasmo*, KunstRai, Ámsterdam, 1989.

<sup>117</sup> López Cuenca, Alberto, *op. cit.*, p. 35.

<sup>118</sup> Carrillo Castillo, Jesús, "Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo", *Arte y políticas de identidad*, vol. 1, diciembre 2009, pp. 1-22.

<sup>119</sup> Fernández Cabaleiro, Begoña, "Una lectura crítica de la historia de la crítica. De los años cincuenta a los años noventa. El crítico, comisario de exposiciones", *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, 2007-2008, p. 432.



lucha de poderes entre pintura y nuevos medios. Apuntemos aquí que detrás de las nuevas iniciativas en defensa de la pintura que se llevaron a cabo en la década de los años 1990 volveremos a encontrar al crítico Juan Manuel Bonet.

Kevin Power<sup>120</sup> resumirá la situación afirmando que la década de los años 1980 parece ser un periodo en el que el arte español luchará por separarse de los presupuestos modernistas, lo que supondrá el inicio de una nueva etapa de búsqueda de nuevas direcciones más afines al pensamiento contemporáneo.

### 1.7. EL NEOCONCEPTUAL

La década de los años 1990 en España se inició convulsa por las repercusiones originadas por la *profética* exposición, como la califica Sánchez Argilés<sup>121</sup>, *Antes y después del entusiasmo*. Desde las instituciones se inicia un periodo de revalorización del Arte Conceptual mediante exposiciones revisionistas de todo tipo, en línea con muestras como *Fuera de Formato* o *Una obra para un espacio*, celebradas en la década anterior.

José Luis Brea no es el único, como señala Jesús Carrillo<sup>122</sup>, que mira al Conceptual como una tabla de salvación frente a la mediocridad y el provincianismo hispano, también tenemos el caso de los profesores Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés y su libro *Arte conceptual revisado* (editado por la Universidad Politécnica de Valencia en 1990), texto en el que se reivindica la labor de Simón Marchán, quien abogaba por la reconstrucción de la memoria y la activación de la herencia conceptual en un neoconceptual reflexivo para las jóvenes generaciones de artistas. Una recuperación en línea con las nuevas tendencias conceptualizadoras que se estaban imponiendo internacionalmente.

En Europa el declive de las posiciones neoexpresionistas dio paso a un proceso de enfriamiento, análisis y conceptualización del arte, un *cambio de*

<sup>120</sup> Power, Kevin, "Los gozos...", *op. cit.*, p. 92.

<sup>121</sup> Sánchez Argilés, Mónica, *op. cit.*, p. 181.

<sup>122</sup> Carrillo Castillo, Jesús, *op. cit.*, pp. 1-22.

*temperatura*, en palabras de Anna Maria Guasch<sup>123</sup>, que se venía reflejando en citas tan significativas como la Documenta 8 (Kassel, 1987). Un giro, curiosamente, al que se suma incluso Achille Bonito Oliva también en 1987 con su muestra *Nouvi territori dell'arte-Europa/America*.

El significado de la muestra *Arte conceptual, una perspectiva*<sup>124</sup>, celebrada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid en 1990, es relevante por dos motivos. En primer lugar porque esta institución había sido el escenario de recepción de las corrientes neoexpresionistas en nuestro país y, en segundo lugar, por ser la exposición que plantea el primer gran repaso a la historia del movimiento conceptual internacional en España. María Corral cierra así su trayectoria como responsable de la programación de la sala después de una década, para poner en marcha el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Esta responsabilidad de contenidos en la citada Caja de Pensiones había supuesto un interés por exhibir las últimas tendencias artísticas del siglo XX, desde el Neoexpresionismo al anuncio de las corrientes neoconceptuales presentes en las 11 instalaciones de la emblemática muestra, comisariada por Dan Cameron, *El jardín salvaje* (1991).

El profesor Carrillo<sup>125</sup> señala cómo todos estos acontecimientos van a desatar un proceso revisionista de recuperación dentro del arte contemporáneo en España, orientado en gran medida a la búsqueda de referentes patrios para las tendencias neoconceptuales. Sánchez Argilés<sup>126</sup> observa también un movimiento de recuperación del horizonte teórico relacionado con el contexto social y la práctica de las instalaciones, actividad donde se produce una apertura a espacios existenciales reales y a lugares de sentido más reconocible por el espectador, hecho que contrastará con el interés por los espacios simbólicos-conceptuales y privados utilizados en la década precedente.

<sup>123</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, p. 402.

<sup>124</sup> Artistas convocados desde Marcel Duchamp, Sol LeWitt, Daniel Buren, Eva Hesse, Dan Flavin, John Baldesari, Marcel Broodthaers u On Kawara, entre otros.

<sup>125</sup> Carrillo Castillo, Jesús, *op. cit.*, p. 12.

<sup>126</sup> Sánchez Argilés, Mónica, *op. cit.*, p. 184.

La profesora Anna Maria Guasch<sup>127</sup> sitúa en este contexto el desarrollo de estrategias vinculadas a los neoestilos, donde el predominio de las posiciones conceptuales intentaban relegar de nuevo la expresión subjetivista. Tanto el Neogeo, el Neominimal o el Neoconceptual representaban la otra cara de la moneda de los Neoexpresionismos, aunque en estos casos la atención se fijaba en las vanguardias de corte reduccionista, nominalista y procesual de los años 1960 y 1970.

Los nuevos planteamientos mencionados van a tener consecuencias en las propuestas artísticas que surgirán a lo largo de la década. El profesor Martí Peran<sup>128</sup> apunta en su análisis de esta década unas claras tendencias generales. En primer lugar, el paso de lo cálido a lo frío con el abandono de la pintura y la explosión de la fotografía y los nuevos medios, circunstancia que refleja el paso de la idea de autoría a la de producción. En segundo lugar, Peran también alude a la evolución de la investigación tautológica del arte hacia lo políticamente correcto. Junto a ello, y para satisfacer las demandas de los nuevos modelos de bienales y grandes museos, el arte refuerza un sentido cada vez más espectacular. En tercer lugar se produce un desplazamiento de las prácticas artísticas hacia territorios que en principio eran ajenos, provocando la paulatina pérdida de ontología de lo artístico. Ello hace que se generalicen las prácticas difusas y que se potencie la transversalidad, de ahí que asistamos al paso de la cultura del especialista a la cultura del indisciplinado. Por último, también cabe reseñar que vamos a asistir a una progresiva politización del arte a través de prácticas artísticas cercanas a la investigación y documentación, prácticas llevadas a cabo por colectivos de trabajo que conciben la experiencia artística desde una perspectiva política y comprometida.

Este cambio de rumbo en el panorama internacional se hará evidente a través de grandes exposiciones como *Metrópolis*, organizada por Joachimides

---

<sup>127</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, p. 407.

<sup>128</sup> Peran, Martí, *op. cit.*, p. s/n.

y Rosenthal en Berlín. Curiosamente, el impulsor del retorno de la pintura en la exposición *El nuevo espíritu en la pintura*, presentaba el medio fotográfico como renovado paradigma desde donde retomar la figuración y los géneros pictóricos.

La fotografía, el vídeo y la instalación se convierten durante estos años en los medios dominantes. Sánchez Argilés<sup>129</sup> destaca el ascenso considerable en el número de artistas españoles e internacionales que trabajan la instalación en esta década, superando incluso la proporción de autores dedicados a otros medios. Los artistas van a incorporar la instalación como un modo de articular su discurso, de ahí que sea difícil localizar un artista que no utilice la misma, ya sea puntual o habitualmente, en el desarrollo de sus obras. A finales del siglo XX en Europa y América la instalación fue el *género estrella*. La instalación se convertirá en el formato por defecto, y la exposición el medio común de una gran parte del arte contemporáneo, afirmación con la que concluye la historia del arte del siglo XX defendida por Foster, Buchloh y Krauss<sup>130</sup>. Al respecto, estos autores reconocen que las exposiciones enteras, con frecuencia, se componen de yuxtaposiciones desordenadas de proyectos que incluyen fotos y textos, imágenes y objetos, vídeos y pantallas... Yuxtaposiciones que al quedar instaladas tienen efectos más caóticos que comunicativos, hecho que genera el traslado de la legibilidad como arte a otros terrenos intelectuales. No obstante, ello no impide que la discursividad y la sociabilidad sean una preocupación central de las nuevas obras, tanto en su realización como en su contemplación.

Debido a lo apuntado, el contexto en el que se hallan los pintores al inicio de la década de los años 1990 es más similar al que se encontraron los pioneros a finales de la década de los años 1970 que al existente en los felices años 1980. Las posiciones neoconceptuales y la apuesta por los nuevos

<sup>129</sup> Sánchez Argilés, Mónica, *op. cit.* 179.

<sup>130</sup> Foster, Hal; Krauss, Rosalind y Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 667.

medios desbancaba a la pintura de la posición privilegiada que había gozado históricamente. Y en esta ocasión no fue una especulación teórica, sino que se convirtió en un proceso imparable.

Como hemos anunciado, es en estos momentos cuando el crítico Juan Manuel Bonet<sup>131</sup> vuelve a plantear un debate sobre el futuro de la pintura, cuestionando si es posible seguir pintando. Como observador de la actividad artística española constata que los años noventa resultaron bastante menos pictoricistas que los precedentes. En su análisis argumenta que los críticos jóvenes partidarios de las *auras frías* (José Luis Brea) o de los *dobles herméticos* (Manel Clot) se posicionaron, como antaño sus predecesores de los años 1960, en defensa del triunfo de los *nuevos medios* sobre otros más tradicionales, apoyando el proceso de desmaterialización y conceptualización artísticas. A pesar de esta constatación Bonet seguía creyendo en *las posibilidades de la pintura*, citando a Juan Gris, pero en una pintura que brotará y se desarrollará en un orden cada vez más disperso. Esta creencia, precisamente, será la que le llevará a descubrir y promocionar las propuestas de los pintores que denominó Neometafísicos.

### 1.8. LA NEOMETAFÍSICA

La Galería Buades había sido un importante escenario para el desarrollo de la Nueva Figuración Madrileña y, como hemos apuntado, acogió a las dos líneas figurativas que conectaban con este referente: los miembros de Estrujenbank (Juan Ugalde y Patricia Gadea) y Mariano Carrera (Dis Berlin).

Dis Berlin había conectado en Madrid con Antonio Rojas y María Gómez, artistas próximos que habían demostrado estar interesados en la investigación de nuevos modos de entender la pintura. Juntos estudiaron la posibilidad de unir sus fuerzas en un proyecto colectivo y formar un grupo artístico a finales

---

<sup>131</sup> Bonet, Juan Manuel. "Voces de un fin de siglo", en el catálogo de la exposición *A la pintura...*, *op. cit.*, p. 59.

de la década de los años 1980, pero sus fuertes creencias en la apuesta personal y la individualidad truncó todos los intentos.

Dis Berlin había frecuentado en dichos años la casa madrileña de Manolo Quejido en la calle Jaime de Vera, acompañado de Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas, como recuerda Guillermo Pérez Villalta<sup>132</sup>. La casa de Torpedero Tucumán era de Javier Utray y allí coincidían, entre otros, Alcolea, Carlos Franco, Nacho Criado y Juan Hidalgo. La casa de la Calle Antillón era la de Herminio Molero, y allí estaban Villalta, Bola Barrionuevo, Fernando Huici, Ignacio Gómez de Liaño, Pedro Almodóvar o Blanca Sánchez. Villalta confesaba en su texto para la exposición de Dis Berlin en la Galería Félix Gómez que el encuentro entre ellos no se había producido, a pesar de conocerse y reconocerse en sus obras, hasta finales de la década de 1990. La timidez impidió que esta amistad de *espíritus afines* no se revelase hasta entonces. Antonio Rojas llegaba de Tarifa donde había expuesto con Magda Bellotti y había conocido a Villalta y Chema Cobo. Los tres pintores estaban vinculados a la ciudad, y llegaron a situarla en un lugar privilegiado en el mapa del fenómeno artístico objeto de nuestro estudio. A su vez, María Gómez había compartido con Cobo y Villalta la portada de la revista *Figura*, con Rojas había expuesto en las galerías Montenegro y Magda Bellotti, y por último con Dis Berlin y Manuel Sáez también había mostrado sus obras en la Galería Temple de Valencia.

A finales del año 1990 el Reina Sofía inaugura un nueva etapa con la exposición *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. La muestra de arte italiano, con más de 300 pinturas y esculturas de De Chirico, Carrà, Savinio, Morandi, Sironi... representa el desembarco de la pintura Metafísica en España. El director del museo es Tomàs Llorens quien señala como tarea del museo “revisar la historia del arte del siglo XX e iluminar los

---

<sup>132</sup> Pérez Villalta, Guillermo, texto en el catálogo de la exposición *Rincones* de Dis Berlin, Sevilla, Galería Félix Gómez, 2002.

aspectos más desconocidos”<sup>133</sup>. Por primera vez se pueden ver las obras sobre las que muchos de los pintores incluidos en nuestro estudio habían trabajado. A pesar de las referencias que se pueden observar en la pintura de la Transvanguardia, la pintura Metafísica es un movimiento prácticamente desconocido. En 1994 Juan Manuel Bonet<sup>134</sup> recuerda cómo Dis Berlin vuelve en tren desde Italia con el estómago casi vacío pero con las maletas cargadas de libros sobre Carrà, Sironi y Filippo de Pisis. Paralelamente, en Valencia el anteriormente citado profesor José Antonio García Hernández disponía de documentación que compartía con sus colaboradores Fernando Cordón y Paco de la Torre.

### 1.8.1. ¡SOLITARIOS DEL MUNDO, UNÍOS! <sup>135</sup>

La situación en la que se encuentran los pintores frente a otras tendencias lleva a Dis Berlin a retomar los intentos de unir fuerzas, especialmente después del fracasado intento de formar un grupo. En 1991 propuso a la Galería Buades, con la que trabaja, la exposición *El retorno del hijo pródigo*. El proyecto contará con el apoyo entusiasta de la galería y del crítico Juan Manuel Bonet. Esta iniciativa nació con vocación de continuidad, de ahí su presencia en el certamen Contraparada de Murcia de ese mismo año y la realización de su segunda edición en la madrileña Galería Columela a la temporada siguiente.

En la selección de la muestra se unirán José Manuel Calzada, Juan Correa, Pelayo Ortega, Luis Marco, Juan Lacomba y los valencianos Manuel Sáez y Antoni Domènech a Dis Berlin, Antonio Rojas y María Gómez.

En el catálogo encontramos un texto de Bonet apoyando esta nueva iniciativa pictórica, pero argumentado desde una actitud más serena. En su

<sup>133</sup> Declaraciones de Tomàs Llorens en Samaniego, Fernando, “El arte italiano del siglo XX inaugura el Centro de Arte Reina Sofía como museo nacional”, Madrid, *El País*, 1 de noviembre 1990.

<sup>134</sup> Bonet, Juan Manuel, “Notas para un diario de *Muelle de Levante*”, en el catálogo de la exposición *Muelle de Levante*, Valencia, Club Diario Levante, 1994, pp. 13-14.

<sup>135</sup> Llamamiento recogido en el texto: Bonet, Juan Manuel, “Solitarios del mundo”, en el catálogo de la exposición *El retorno del hijo pródigo*, Madrid, Buades, 1991.

crítica de la exposición en el suplemento cultural del periódico *ABC* avanzará el planteamiento de su nueva defensa de la pintura. Bonet incide en la gran atención dispensada por los medios a otra muestra de corte conceptual celebrada en paralelo y que se encontraba comisariada por Mar Villaespesa, atención que contrasta con la otorgada a la de Dis Berlin que pasa desapercibida:

“Mientras una colectiva tan panfletaria, pretenciosa y siniestra como *El sueño imperativo* ha hecho correr ríos de tinta, y mientras proliferan las iniciativas del mismo signo —ver, por ejemplo, la anunciada muestra *PSOE*, en la sala Estrujenbank—, la propuesta de Dis Berlin en Buades, *El retorno del hijo pródigo*, corre el peligro de clausurarse sin que los encargados de comunicar las novedades a los espectadores potenciales hayan considerado oportuno dar siquiera la noticia de su existencia”<sup>136</sup>.

Bonet no hacía sino confirmar que la práctica pictórica ocupaba un lugar totalmente diferente al que ocupó en los años 1980. Y en esta búsqueda de escenarios posibles para la pintura debemos incluir la inauguración de la Galería El Caballo de Troya por aquellas fechas, surgida como una iniciativa de Dis Berlin. El planteamiento de su ideólogo fue el de ofrecer un espacio alternativo a las galerías, con otro estilo a la hora de interpretar el papel de intermediario entre artistas y coleccionistas. Se trató de una aventura pionera a la hora de desarrollar un acercamiento y un apoyo al trabajo de producción plástica, fomentando el coleccionismo y potenciando la relación entre artista y galerista. El campo de trabajo al que se dedicó la programación fue la obra sobre papel y el pequeño formato, hasta ahora descuidados por las galerías comerciales. Su nómina de artistas estuvo relacionada con los participantes en *El retorno del hijo pródigo*, ampliando su radio de acción a la pintura de corte figurativo. Se puede afirmar por ello, que El Caballo de Troya cumplió el papel de cantera para los pintores emergentes, permitiendo la primera oportunidad de ver en Madrid la obra de jóvenes artistas como Damián Flores o Paco de

<sup>136</sup> Bonet, Juan Manuel, “*El retorno del hijo pródigo: Una colectiva clave*”, Madrid, *ABC*, 28 de febrero 1991.



la Torre. También hay que destacar el trabajo realizado en la recuperación de pintores de la figuración madrileña como son Jaime Aledo o Carlos Franco. Mariano Carrera dirigió el proyecto galerístico durante el primer año, después pasó el testigo a Mónica Roig, que dirigió el espacio con la colaboración de Rosi Rubio. Por esta época otras galerías como My Name´s Lolita Art, dirigida por Ramón García, en Valencia, o Siboney, de Juan Riancho, en Santander, empiezan a centrar su atención en esta pintura, aunque Buades y Columela en Madrid continuarán ocupando el centro logístico de la misma.

En cierto sentido podemos señalar que la llamada Neometafísica, como la Nueva Figuración Madrileña, no son fenómenos aislados, sino que forman parte de una corriente internacional de relectura de la vanguardia. Una alternativa dentro de los llamados neoestilos, como fueron los neoexpresionismos o el neoconceptual, que centrará su atención en las figuraciones de entreguerras y, especialmente, en la pintura Metafísica de Carrà y De Chirico, así como la del americano Edward Hopper. En palabras de Juan Manuel Bonet:

“La pintura metafísica, para los pintores agrupados en *El retorno del hijo pródigo*, ha significado no una receta formal, sino una suerte de contraseña, de punto de encuentro, de territorio común donde acudir”<sup>137</sup>.

*El retorno del hijo pródigo* se reeditó al año siguiente en la Galería Columela. En esta ocasión se unen a Dis Berlin, Rojas, Correa, Andrea Bloise, que había conocido a Mariano Carrera en Argentina, Angelica Kaak, Damián Flores, Manolo Campoamor y Ángel Mateo Charris, que trabaja con la galería My Name´s Lolita Art de Valencia y acaba de exponer en la misma.

En 1992 muere Carlos Alcolea, uno de los mayores representantes de la Nueva Figuración Madrileña, hecho que supondrá el primer momento de reconocimiento de esta generación y del papel como referente para la pintura del último cuarto del siglo XX.

---

<sup>137</sup> Bonet, Juan Manuel, “Solitarios...”, *op. cit.*, p. 24.

Ahora bien, si Madrid fue el escenario del desarrollo de la nueva figuración de la década de los años 1970, en la década de los años noventa el epicentro se desplaza a Valencia, después de la exposición de *El retorno*. La puesta en marcha del Instituto Valenciano de Arte Moderno había cambiado, desde su apertura en 1989, el panorama cultural valenciano. El IVAM y principalmente la pericia de su director artístico Vicent Todolí situó a la ciudad y a España en los circuitos internacionales, gracias a su excelente programación. La segunda mitad de la década de los años 1980, como señala la profesora M<sup>a</sup> Teresa Beriguistain<sup>138</sup>, representó *la década prodigiosa* para la escultura valenciana, puesto que la 2<sup>a</sup> *Bienal de Escultura* de Alfafar de 1986 supuso el pistoletazo de salida de este fenómeno. A su vez, la exposición *Entre el objeto y la imagen*, dedicada a la escultura inglesa contemporánea celebrada en Madrid en 1986, ejerció un fuerte influjo en los jóvenes artistas valencianos, que se unieron en un gran número a los veteranos Miquel Navarro o Ángeles Marco<sup>139</sup>.

En paralelo a todo ello, ya hemos apuntado anteriormente cómo la Galería Temple apostará por la figuración pictórica como una de sus líneas de trabajo. Esta galería fue el escenario en el que se dieron cita varias generaciones y caminos pictóricos: desde Miguel Ángel Campano, Juan Navarro Baldeweg, Dis Berlin o Curro González hasta Manuel Sáez, Xisco Mensua y Antoni Domènech. En la galería también hubo representación internacional con las muestras de Salvo (1989) o Group Normal (Meter Angerman, Milan Kunc y Jan Knap) (1990). No será de extrañar, por tanto, que el profesor Sánchez Durá constate en el catálogo de *Muelle de Levante* actitudes paralelas entre los artistas incluidos en dicha muestra y los del Group Normal, autores que educados por Beuys van a renunciar a la herencia conceptual, volcándose en la pintura. Junto a Salvador Albiñana, Sánchez Durá programará durante

<sup>138</sup> Beguiristain, Teresa, "La década prodigiosa", Barcelona, *Ars Nova*, nº 1/02, 2002, p. 15.

<sup>139</sup> Una revisión de este fenómeno se recogió en la exposición *Els 80 en els 90. Propuesta de escultura valenciana*, Valencia, IVAM, 1995.



De izquierda a derecha. De pie: Juan Lagardera, cuatro representantes de las empresas colaboradoras de la exposición, Marcelo Fuentes, Nicolás Sánchez Durá, Andrea Bloise, Dis Berlin, Juan Manuel Bonet, Ángel Mateo Charris, Calo Carratalá, Juan Cuéllar, Oriol Vilapuig, Paco de la Torre, Joël Mestre, José Vicente Martín, Aurelia Villalba y Gonzalo Sicre. Agachados: Enric Balanzá, Pedro Esteban, Manuel Sáez y Joan Sebastian. Inauguración de la exposición *Muelle de Levante* (Valencia, 1994).

años la Sala de Exposiciones de la Universitat de València con propuestas próximas a las de la galería. Este hecho determinará que la implicación con los pintores de la Neometafísica en Valencia haya sido muy notable.

### 1.8.2. VALENCIA, CAPITAL DE LA NEOMETAFÍSICA

Este es el contexto en el que se van a formar los artistas valencianos convocados en la muestra *Muelle de Levante*, vinculada al conjunto de propuestas presentadas en el Club Diario Levante. Dirigido desde el año 1991 por el periodista Juan Lagardera esta sala fue un auténtico referente para el arte joven valenciano. Sus dependencias acogerán el arte emergente de la ciudad, teniendo la nueva figuración un lugar destacado en su programación. Lagardera, promotor de la exposición programática, hacía hincapié en que no se podía entender esta iniciativa sin prestar atención al ambiente valenciano vivido unos años atrás, dominado por tendencias subalternas del materialismo, por la puesta en marcha del IVAM, por la modernización operada en la Facultad de Bellas Artes y por la nunca desaparecida tradición pictoricista

de la zona mediterránea<sup>140</sup>. En su presentación Lagardera subrayaba el valor de la singularidad de las corrientes pictóricas que se estaban desarrollando en el área valenciana respecto a las propuestas coetáneas de otros lugares como Madrid, Barcelona, Sevilla o el País Vasco.

En Valencia, recogerá Lagardera gran cantidad de artistas que volverán su mirada a una pintura de ascendencia metafísica. El comisario de *Muelle de Levante*, junto a Nicolás Sánchez Durá, Juan Manuel Bonet<sup>141</sup>, ponía el acento en el interés que el escultor valenciano Miquel Navarro ya había demostrado por la pintura metafísica y, asimismo, señala a Dis Berlin como “el primero que empezó a caminar, muy a comienzos de los ochenta, por el muelle chiriquiano que la presente exposición evoca”.

*El retorno del hijo pródigo* actuará como un claro antecedente de esta exposición. De hecho, el traslado de Dis Berlin, su ideólogo, a Valencia —se instala durante años en Denia junto a la pintora Andrea Bloise— permitieron a éste descubrir la nueva realidad valenciana que se posicionaba más allá de las tendencias, animándole a reeditar la iniciativa madrileña. Tampoco pasó desapercibido este florecimiento a los comisarios. Al respecto Bonet<sup>142</sup> señalará que la exposición sobrevendrá en una coyuntura especialmente oportuna, en concreto, en un momento en que todos sus integrantes se encuentran activísimos y con grandes proyectos en marcha.

El núcleo de los participantes de *El retorno del hijo pródigo* se encontrarán también presentes en la edición valenciana: Dis Berlin, Charris, Bloise, Domènech, Rojas y Sáez. De los pintores valencianos serán seleccionados Enric Balanzá, Calo Carratalá, Fernando Córdón, Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Carlos Foradada, Marcelo Fuentes, José Vicente Martín, Joël Mestre,

<sup>140</sup> Lagardera, Juan, “*Muelle de Levante*, un nuevo síntoma en el arte”, en el catálogo de la exposición *Muelle de Levante...*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>141</sup> Bonet, Juan Manuel, “Notas...”, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>142</sup> Bonet, Juan Manuel, “Notas...”, *op. cit.*, p. 19.

Joan Sebastian, Gonzalo Sicre y Aurelia Villalba, a los que se les sumarán el catalán Oriol Vilapuig y el mallorquín Ángel Sanmartín.

Los referentes pictóricos utilizados quedarán ampliados y el americano Edward Hopper se unirá a De Chirico, consiguiéndose así una mayor complejidad en la definición del proceso plástico. En las obras de los artistas de *Muelle de Levante* se harán uso de imágenes que, rechazando el realismo y la síntesis fotográfica, se caracterizan por un sentido narrativo que se realizará siguiendo la tradición. Una actitud que ya vimos en las propuestas protagonizadas por la Nueva Figuración Madrileña y que se ciñe a la idea de una figuración híbrida con acento personal elaborada a partir de una digestión madura, que se muestra capaz de enfrentarse a la creación de nuevas imágenes para un mundo nuevo.

Bonet vuelve a ser pieza fundamental en esta nueva defensa de la pintura, pero su actitud es bien distinta y menos polémica que la ejercida en la década de los años 1980. Al respecto, llegará a afirmar incluso que la apuesta que conlleva organizar *Muelle*:

“No es un acto tan trascendente, que no tiene por qué implicar el cargarse todo el resto de la escena, que puede ser compatible con el apoyo a manifestaciones, colectivas o individuales, de signo muy distinto”<sup>143</sup>.

La opción de Bonet y Sánchez Durá en esta ocasión se posicionará significativamente a contracorriente de las tendencias internacionales. En ese mismo año (1994) podemos confrontar su propuesta con otra de signo totalmente distinto como fue el controvertido proyecto de Dan Cameron, *Crudo y Cocido*, presentado en el MNCARS. Cameron escenificará la idea de arte como espectáculo con el museo tomado por las instalaciones de autores de todo el mundo.

Conviene recordar que *Muelle de Levante* encontró una buena respuesta en el mundo galerístico. Espacios como la valenciana My Name's Lolita

<sup>143</sup> Bonet, Juan Manuel, "Notas...", *op. cit.*, p. 13.

Art sumarán a su nómina de artistas, entre los que destacaban Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Gonzalo Sicre y Paco de la Torre, los nombres de Juan Cuéllar, Teresa Tomás, Jorge Tarazona o Santi Tena. También las valencianas Val i 30, Postpos, Rita García o Paralel 39 trabajaron con artistas del círculo neometafísico. A las galerías madrileñas como El Caballo de Troya, Columela, Antonio Machón y Buades, que ya contaban en sus filas con autores vinculados a esta tendencia, se unirán Sen, Seiquer, Estampa, Arco Romano, Detursa, Muelle 27 y, fuera de Madrid, la Galería Siboney de Santander.

Sin embargo la iniciativa neometafísica tuvo una respuesta crítica desigual. Algunos, como Blanca Sánchez, vieron una nueva vuelta a la pintura y prestaron todo su apoyo a la iniciativa. Otros, como los críticos que habían estado cerca de la Nueva Figuración Madrileña, pensemos por ejemplo en Fernando Huici, apoyaron desde los medios a los artistas y sus galeristas. También se sumaron nuevos entusiastas como Guillermo Solana, Enrique Andrés Ruiz o José Manuel Marín-Medina. Por su parte Ángel González había dejado de ejercer la crítica y Francisco Rivas, cercano en su momento a Dis Berlin, nunca apoyó, abiertamente, el proyecto neometafísico. Por último, los posicionamientos adversos no se enfrentaron de manera directa a esta iniciativa, aunque manifestaron su rechazo contra los artistas de modo individual en las críticas de sus exposiciones, alegando que detrás de estas obras se escondía un nuevo *retorno al orden*.

### **1.9. CAMBIO DE SIGLO, CAMBIO DE PARADIGMA**

Un año después, Juan Manuel Bonet es nombrado director del IVAM, trasladándose a Valencia durante el periodo 1995-2000. Bajo su dirección se celebraron en el museo exposiciones dedicadas a algunos representantes del fenómeno objeto de nuestro estudio, como Manolo Quejido<sup>144</sup>, Marcelo

<sup>144</sup> *Manolo Quejido. 33 años de resistencia*, Valencia, IVAM, Centre del Carme, 1997.

Fuentes<sup>145</sup>, Dis Berlin<sup>146</sup>, Juan Antonio Aguirre<sup>147</sup> o Ángel Mateo Charris<sup>148</sup>. Bonet prestó especial atención en su programación a la pintura figurativa, profundizando en el periodo de entreguerras con la exposición temática *Realismo mágico*<sup>149</sup> presentada en 1997, o de modo individual a través de autores como De Pisis o Alex Katz. Se trataba, por tanto, de una actitud que, junto a las representada por Jean Clair para la Bienal de Venecia en *Identidad y alteridad*<sup>150</sup>, reivindicaba una nueva mirada sobre la historia del arte del siglo XX. No obstante, se ha de señalar que Juan Manuel Bonet<sup>151</sup> tendrá, pese a todo, una opinión ambivalente sobre el trabajo de Jean Clair, dado que si con su muestra *Réalismes* se presentó como el *más inteligente precursor*, su opción también será más proclive a formular una historia anti-moderna.

En 1995, la muestra *A la pintura*<sup>152</sup>, ofrecerá un recorrido por la pintura española durante el último cuarto del siglo XX a través de la colección Argentaria en la que estarán representadas todas las tendencias. La exposición actuará, por ello, como una excusa perfecta para reflexionar sobre la pintura producida en este periodo desde una perspectiva finisecular. *A la pintura* comisariada por Juan Manuel Bonet y Delfin Rodríguez, contará con un catálogo en el que encontramos un interesante aporte histórico y conceptual de los comisarios y de los profesores Victoria Combalá y Fernando Castro Flórez.

---

<sup>145</sup> Marcelo Fuentes participa en *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1998.

<sup>146</sup> *Dis Berlin. El reino de las metamorfosis*. Valencia, IVAM, Centre del Carme, 1998.

<sup>147</sup> *Juan Antonio Aguirre. Retospectiva*, Valencia, IVAM, 1999.

<sup>148</sup> *Ángel Mateo Charris*, Valencia, IVAM, Centre del Carme, 1999-2000.

<sup>149</sup> *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936*, Valencia, IVAM, 1997.

<sup>150</sup> *Identidad y alteridad. Un siglo en la representación del cuerpo*, Venecia, 46ª Bienal de Venecia, Palazzo Grassi, 1995.

<sup>151</sup> Bonet, Juan Manuel, "Sobre realismo y figuraciones", en el catálogo de la exposición *Espacios*, Madrid, Galería Ansorena, 2006.

<sup>152</sup> *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la colección Argentaria*. Itinerante 1995-1996.

Al año siguiente, será la muestra *Líricos del fin de siglo*<sup>153</sup> comisariada por Dámaso Santos Amestoy<sup>154</sup>, la que propondrá un repaso antológico finisecular por las tendencias abstractas en la práctica pictórica española. Sobre los artistas convocados el comisario declaraba que no era su intención presentar una formación de grupo generacional y/o de carácter estético, dado que su propósito se centraba en testimoniar a través de una nutrida y heterogénea selección de pintores, la calidad y la cantidad que “cierto estilo, cierto camino o método de la pintura”, había llegado a alcanzar en la década de los años 1990 en España. Una argumentación que no nos es desconocida y que volveremos a encontrar en otras muestras pictóricas. Esta actitud, desde nuestra perspectiva, servirá para poner de relieve una paradójica falta de compromiso e implicación en la elaboración de discursos que justifiquen estas exposiciones, hecho que repercutirá directamente en la carencia de un soporte teórico destinado a los artistas y a las obras presentadas.

Mientras tanto en el panorama internacional destacamos por su repercusión la exposición *Sensation* celebrada en Londres en 1997. La profesora Estrella de Diego<sup>155</sup> realizó un agudo análisis de la que calificó como *la exposición más polémica de los noventa*. No podemos entender lo sucedido en la primera década del siglo XXI sin prestar atención a las tendencias surgidas a raíz de la muestra. Al referirse a *Sensation* De Diego afirma que además de abyectas, las obras presentadas no hablabán de *realidad* sino de *realismo*. El espectador se enfrentaba a unas sensaciones muy potentes al ir caminando entre moscas, entresijos de animales, ovejas, cuerpos mutilados y monstruosos, obras todas ellas que se presentaban como el arte de su tiempo. El publicista Saatchi fue el promotor y patrono del lanzamiento internacional del YBA (Young British Art, Joven Arte Inglés), del que formaban parte los artistas Damien Hirst, Tracey

<sup>153</sup> *Líricos del fin de siglo. Pintura abstracta española en los años 90*, Madrid, MEAC, 1996.

<sup>154</sup> Redacción, “Líricos fin de siglo explora la relación entre poesía y pintura en los 90”, Madrid, *ABC*, 8 de febrero 1996, p. 50.

<sup>155</sup> De Diego, Estrella, “El arte de la publicidad”, Madrid, *El País*, 20 de septiembre 2009.



Emin o Richard Billingham. De Diego llegará a señalar que “si Warhol tiene una estrategia, Saatchi un plan”, en el que aplica las técnicas publicitarias al arte con el objetivo de “transformar en exclusivo lo que de partida no lo es”. La maniobra a la que inocentemente habían jugado Dalí o Warhol es en manos de Saatchi, el publicista más audaz, eficiente y poderoso del momento, algo destinado a convertir la alta cultura en producto de consumo. El realismo, lo abyecto y la publicidad van a formar parte del panorama artístico desde ese momento.

Ese mismo año Juan Manuel Bonet realizaba un análisis sobre la situación de la pintura española en la década de los años noventa. En su texto señala que “siguen siendo legión entre los artistas jóvenes quienes han decidido que ya no tiene sentido seguir pintando”<sup>156</sup>. Asimismo, advierte de la fuerza que estaba adquiriendo la cultura de lo *politically correct* en las facultades de Bellas Artes y en las publicaciones especializadas, así como el progresivo auge que esta corriente consolidaba en exposiciones colectivas programáticas y en las propuestas presentadas a certámenes o convocatorias de becas destinadas a artistas emergentes. Bonet, no olvidemos, integrará en muchas ocasiones parte de los jurados de estos concursos, lo que le convierte en un testigo de excepción del desarrollo de la producción artística nacional. Su análisis se centrará en el momento que atraviesa la pintura, ya que ciertos artistas de este final de siglo, al igual que ocurría a “los más politizados de los conceptuales tardofranquistas”, estaban tomando como referentes a artistas como Joseph Beuys, Bruce Nauman, Hans Haacke, Antoni Muntadas o Francesc Torres. Los artistas neoconceptuales se sentirán, por ello, justificados y en posesión de la verdad porque su arte camina con la historia al hablar de SIDA, racismo, feminismo, psicoanálisis, mestizaje o violencia. Ello hará que el medio pictórico sea cuestionado por los más dogmáticos, sobre todo en relación a las propuestas de los pintores figurativos. Este sentimiento será compartido por

---

<sup>156</sup> Bonet, Juan Manuel, “¿Aún se puede pintar en los noventa?”, Madrid, *Nueva Revista*, nº 50, mayo, 1997, p. 129.

artistas y críticos que detectan en esta corriente una exclusión. En esta línea se situó el poeta y crítico de arte Enrique Andrés Ruiz que adoptó un papel activo en la defensa de la práctica pictórica desde las páginas del *ABC Cultural*, y a su vez, como responsable de la antología *Canción de las figuras*, en 1999.

El profesor Martí Peran<sup>157</sup> coincide con el análisis de Juan Manuel Bonet, aunque sus conclusiones sean de otro orden. Los temas denominados *políticamente correctos*, como son el problema del género y la identidad, las políticas del cuerpo, la narratividad, el compromiso con lo real o la cultura juvenil, ofrecían nuevos horizontes al arte español contemporáneo, que hasta mediados de la década de los años 1990 se entretenía en una especie de investigación tautológica que a partir de ese momento se trasladará a zonas ajenas a lo específicamente artístico. No obstante, en su diagnóstico advierte que estas líneas de investigación pueden convertirse en *carne de cañón* para todo tipo de *bienales estivales*, debido a que la *estetización* a la que los artistas someten todos estos asuntos reales pueden convertirlos en *espectáculo museístico*. Este interés por parte del arte por nutrirse de referentes ajenos, en parte, a su propia historia, tradiciones y convenciones (hecho que supone alejarse de aquello que lo construye y que es su ontología y/o definición específica) retoma una búsqueda iniciada por el Arte Conceptual en los años 1960-1970 que conduce a que la práctica artística se funda con otros dispositivos de producción y de expresión hasta dar con lo que se ha convenido en llamar una *cultura transversal*.

La definición de transversalidad en el arte que enuncia Peran refleja claramente el viraje que gran parte de la práctica artística está desarrollando: “La transversalidad ha de interpretarse en su dimensión real y asumiendo las complejidades que entraña. No se trata en absoluto de suponer que el arte proceda a invadir otros espacios de dimensión más o menos creativa hasta favorecer que el diseño, la publicidad, la experimentación sonora, la

<sup>157</sup> Peran, Martí, *op. cit.*, p. s/n.

arquitectura y otras tantas posibles supuestas disciplinas, de golpe, se artísticas más y más con una pátina nueva. La transversalidad significa que se multiplican los vasos comunicantes entre distintos compartimentos, antes estancos, hasta desembocar en la imposibilidad misma de discernir objetivamente si, por ejemplo, el trabajo de Daniel Chust Peters es una escultura, una propuesta arquitectónica, un diseño de mobiliario urbano o un juguete; la respuesta es necesariamente difusa: es todo eso y de una sola vez<sup>158</sup>.

Este fenómeno va a producir un intercambio muy productivo que conecta con ideas de la modernidad defendidas por las vanguardias históricas. El arte podrá, siguiendo el razonamiento de Peran, por ejemplo, abandonar su tradicional horizonte desinteresado e intentar cumplir satisfactoriamente una función y un uso. Por su parte, el diseño podrá liberarse de sus supuestos principios básicos de funcionalidad y productividad y, en su lugar, generar un objeto único.

Frente a estos nuevos planteamientos, la defensa de la especificidad del medio, como la pintura, pierde su sentido. Los noventa desarrollarán, en palabras de Peran, un *talante fotográfico*, avivado en parte por la crisis de la representación y la autoría, reabriendo el viejo dilema que sitúa a la pintura como un arte tradicional, aurático y conservador, frente a la fotografía, concebida como un arte crítico, postmoderno y postaurático. Nos encontramos, por ello, no tanto ante una lucha de medios como de actitudes. Una lucha en la que la pintura se resiste a erosionar las nociones tradicionales de artista y de obra (entendida como una creación cargada de *originalidad intransferible*), frente a la fotografía, definida como un arte postmoderno que es más “el producto de una usurpación y una recontextualización que no de una hipotética creación con tintes telúricos”.

Estos argumentos se unirán a las consecuencias de la revolución tecnológica vivida durante estos años, circunstancia que se convirtió en la aliada perfecta para que se produzca esta eclosión de la fotografía y de las

<sup>158</sup> Peran, Martí, *op. cit.*, p. s/n.

propuestas en las que la mediación tecnológica está presente, como sucede con el vídeo o con el cine de exposición, puesto que se inicia un proceso de democratización que permitirá a los artistas acceder a los nuevos medios de producción. Esta revolución tecnológica va a permitir reafirmar los vínculos entre arte y ciencia a través de la digitalización de la imagen y su manipulación con cámaras y ordenadores económicamente cada vez más accesibles. Todo ello posibilitará la difusión de la alta definición, la popularización de los programas informáticos de retoque fotográfico y edición de vídeo, así como el abaratamiento del hardware y los soportes fotográficos, impresoras, plotters, pantallas, proyectores, grabadoras de CD y DVD, discos duros externos, etc.

#### 1.9.1. LA PINTURA DE LA RAZÓN FUGITIVA<sup>159</sup>

En este contexto el profesor David Pérez<sup>160</sup> representó un caso particular en la recepción crítica de las propuestas pictóricas que se presentaron en la exposición *Muelle de Levante*. En uno de sus textos, publicado en la revista *Lápiz*<sup>161</sup>, reflexionará sobre la situación de la pintura en la Comunidad Valenciana prestando una especial atención al fenómeno desencadenado por la polémica muestra. Su posición crítica no afectaba tanto a la obra de los artistas ni a su actitud pictórica, como al modo de operar de los comisarios Juan Manuel Bonet y Nicolás Sánchez Durá. En opinión de David Pérez la muestra desaprovechó una excelente oportunidad ya que la *decidida apuesta* llevada a cabo se había limitado, y citaba las palabras de Sánchez Durá, a mostrar la obra de algunos jóvenes pintores sin pretender predecir, ni aún menos prescribir tendencia o género alguno. En su crítica aludía a la ocasión desperdiciada por parte de los comisarios de reflexionar con una

<sup>159</sup> Título del texto: Pérez, David, "La pintura de la razón fugitiva", Madrid, *Lápiz*, nº 108, enero, 1995, pp. 58-63.

<sup>160</sup> Pérez, David, "Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo...)", Barcelona, *Ars nova*, nº 1/02, 2002, p. 45.

<sup>161</sup> Pérez, David, "La pintura...", *op. cit.*

mayor profundidad en los textos aparecidos en el catálogo sobre el fenómeno pictórico, ya que en dichos textos tan sólo invitaban a una lectura tangencial y epidérmica, recurriendo a los consabidos tópicos figurativos y metafísicos para glosar una pintura de la que estéticamente tan sólo se apuntaban dos rasgos: su carácter concentrado y silencioso. Quizá una consecuencia del manifestado deseo por parte de los comisarios, citando ahora las palabras de Bonet, de no querer caer en ningún tipo de *operaciones promocionales* o de *actividad grupuscular*.

David Pérez argumentaba que la conducta de estos artistas entrañaba una aproximación, de cierto calado, sobre la situación en la que se encontraba el fenómeno de la imagen en ese momento, y ello con independencia de una vinculación concreta a la práctica o no de una determinada disciplina. Este punto de partida fue el que actuó como detonante del ciclo expositivo *Visiones sin centro*, que comisarió para el Consorci de Museus de la Comunidad Valenciana entre 1998 y 1999.

David Pérez va a profundizar en el estudio de las claves conceptuales de la pintura surgida, principalmente, en la década de los años 1990, señalando que la misma, al basarse en la recuperación de un mirar sustentado en la parsimonia y el silencio, representaba un tipo de práctica realizada a contracorriente de lo que se consideraba estéticamente correcto<sup>162</sup>. Los artistas utilizaron el medio pictórico como un instrumento concebido para cuestionar la imagen mediática, actuando contra el rechazo al modo de ver y percibir que acompaña al pensamiento único. Una de las conclusiones que podemos extraer de sus textos plantea la idea de tomar la imagen pictórica como un acto de resistencia frente a la imagen mediática, considerando la defensa de esta pintura como una actitud política del mismo orden que las planteadas por las prácticas *políticamente correctas*.

Entre los pintores seleccionados para participar en *Visiones sin Centro* podemos encontrar a Enric Balanzá, Fernando Cordón, Marcelo Fuentes,

<sup>162</sup> Pérez, David, "Anacronismo...", *op. cit.*, p. 44.

Paco de la Torre y Aurelia Villalba, presentes en la nómina valenciana de *Muelle de Levante*. Junto a los pintores metafísicos también se convocaron a otros pintores, Sergio Barrera, Victor Bastida & Teresa Marín, Javier Garcerá, Rosa Martínez-Artero y Xavier Monsalvatje, que trabajaban también en claves pictóricas figurativas, aunque con otros registros.

### 1.9.2. ANTOLOGÍA DE LA PINTURA FIGURATIVA ENTRE SIGLOS <sup>163</sup>

También a finales de la década tendrá lugar la exposición *Canción de las figuras*<sup>164</sup>, planteada como una *antología de la pintura figurativa entre siglos*. Su comisario, Enrique Andrés Ruiz<sup>165</sup>, defendió una visión a contracorriente, en la que situaba la práctica pictórica frente a las tecnologías artísticas audiovisuales, entendidas como *Arte mayusculizado*.

Su propuesta recogerá a los artistas que habían surgido desde mediados de la década de los años 1980, aunque Andrés Ruiz<sup>166</sup> recordará en el catálogo editado con motivo de la muestra *la rica herencia figurativa* preexistente, una herencia que recogía *cierto* Manolo Quejido, *cierto* Campano, pero sobre todo a autores como Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Carlos Franco o Juan Antonio Aguirre. En esta herencia de los *pintores de entresiglos* no tendrán cabida los neoexpresionismos personificados en Miquel Barceló.

Un claro referente de esta exposición la constituirá la muestra que Santos Amestoy había dedicado a la pintura abstracta en 1996. Sin embargo, estas dos exposiciones representarán una excepción dentro de una tendencia de propuestas multidisciplinares generalizada, dado que centrarán su interés

<sup>163</sup> Subtítulo de la exposición *Canción de las figuras* (1999).

<sup>164</sup> *Canción de las figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1999.

<sup>165</sup> Declaraciones pertenecientes a una carta remitida por Enrique Andrés Ruiz el 15 de enero de 2010.

<sup>166</sup> Andrés Ruiz, Enrique, "Una posición y una exposición", en el catálogo de la exposición *Canción de las figuras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999, p. 15.



De izquierda a derecha: Antonio Rojas, Jesús Alonso, Pedro Morales Elipe, Teresa Moro, Paco de la Torre, Belén Franco, Angelica Kaak, José Manuel Calzada, María Gómez, Damián Flores, Pedro Esteban, Enrique Andrés Ruiz y Mariano Carrera en la inauguración de la exposición *Canción de las figuras* (Madrid, 1999).

exclusivamente en la pintura. El crítico Juan Manuel Bonet vinculará la muestra a la historia de la figuración española última en un texto titulado significativamente *Memoria de una figuración*.

Entre los artistas convocados volvemos a encontrarnos con un gran número de pintores que ya habían participado en muestras anteriores: José Manuel Calzada, Ángel Mateo Charris, Dis Berlin, Damián Flores, Marcelo Fuentes, Belén Franco, María Gómez, Angelica Kaak, Pelayo Ortega, Antonio Rojas, Gonzalo Sicre y Paco de la Torre. Las nuevas incorporaciones afectarán a autores como Jesús Alonso, Pedro Esteban, Miguel Galano, José María Herrero, José Luis Mazarío, Pedro Morales Elipe, Teresa Moro y Luis Vigil.

#### **1.10. LA PINTURA HACIA UNA MARGINALIDAD PARADÓJICA**

La Fundación Caja Madrid presentó recientemente el informe-balance de una década en el que contextualizaba su proyecto artístico Generación 2000-2010, una iniciativa que a lo largo de la década ha servido para tomar el pulso al arte joven. En este informe la profesora Estrella de Diego<sup>167</sup> se preguntaba

<sup>167</sup> De Diego, Estrella, *Los últimos diez años de arte joven*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2010,

si en verdad la década de 1990 había sido conceptualmente tan distinta del periodo precedente (1970-1980) si exceptuamos, lógicamente, la forma en que se manufacturan los discursos, tal como quedó puesto de manifiesto en la Documenta 10 de Kassel donde se confirmó, junto con la nueva tecnología como tendencia y el arte como documento, la vuelta al realismo propuesto en muestras como *Sensation*.

Lo que sí que ha cambiado, señala De Diego, son las estrategias y los canales de difusión de las tendencias en el circuito internacional. Las grandes exposiciones que habían determinando las *modas* durante la década de 1990 se diluyeron progresivamente, dando paso a las bienales o los eventos internacionales, como la propia Documenta, que se convierten en los espacios para ver y ser visto, estrategia que conduce a muchísimas ciudades del mundo a crear su propia bienal. Desde las clásicas iniciativas de Venecia a São Paulo, hasta las emprendidas en Estambul o Sidney, las bienales presentan internacionalmente las nuevas tendencias potenciando su globalización. Los comisarios de estos macroeventos se convierten en sus principales protagonistas afianzando de este modo su poder frente a la crítica. En este sentido, el papel de las publicaciones como *Art Now* de Taschen o la serie *Vitamin* de Phaidon, junto al fenómeno propiciado por Internet, han contribuido a la difusión planetaria de autores y tendencias.

No es nuestro objetivo ofrecer un completo panorama del arte en el siglo XXI, ya que únicamente nos basta dibujar el contexto en el que el fenómeno objeto de nuestro estudio ha desarrollado su actividad en esta última década. Desde esta perspectiva, Estrella de Diego al referirse en su informe a la escena artística española señala como rasgo definitorio de la misma el auge indiscutible del arte más contemporáneo. La atención al arte *novísimo* ha copado el primer plano de la actualidad, relegando la revisión de las vanguardias a un segundo nivel. Las instituciones públicas y privadas se han volcado en la promoción del



arte joven, llegando en el caso de Santiago Sierra a representar oficialmente a España en la quincuagésima edición de la Bienal de Venecia, comisariada por Rosa Martínez, rompiendo de este modo con la tradicional fórmula de una pareja de artistas consagrados o un artista consagrado y otro joven.

Si nos preguntamos por el papel de la pintura en las recientes exposiciones internacionales de promoción del arte español comprobamos un cambio radical respecto a los planteamientos de la década de 1980. *Big Sur. Neve Spanisch Kunst/Arte nuevo español* se celebró en Hamburger Bahnhof (2002) y fue comisariada por Enrique Juncosa a partir de una selección de fondos del MNCARS. En su nómina, de los 16 artistas convocados, sólo Ángel Mateo Charris y Marina Núñez, en sus primeros años, apostaban por el medio pictórico. Otro ejemplo es la propuesta *The Real Royal Trip/El Retorno*, presentada en el P. S. 1 del MOMA de Nueva York y el Museo Patio Herreriano (2003-2004). La iniciativa del Ministerio de Asuntos Exteriores de España estuvo comisariada por Harald Szeemann y ha representado una de las iniciativas más fuertes de exportación del arte español. Un tipo de arte, según la citada Estrella de Diego, más *documental* o *conceptualizante*, en el que sólo encontramos *pintura* en la instalación de Enrique Marty.

Como hemos comentado, la presencia de la pintura en estas exposiciones no deja de ser anecdótica respecto a las exposiciones del mismo tipo celebradas en décadas anteriores donde la pintura llegaba a una cuota de casi el noventa por ciento. En estas selecciones encontramos a los artistas más representativos de estos últimos años, lo que nos permite comprobar la *internacionalización* de sus propuestas y la consiguiente constatación de cómo la pintura se encuentra en una marginalidad paradójica. Estrella de Diego nos ofrece una radiografía donde de forma muy reduccionista, como es irremediable en una enumeración, expone las tendencias y artistas más representativos en España durante la primera década del siglo XXI:

“Cuestiones de identidad de género, opción sexual o cultural —Pilar Albarracín, Carles Congost, Santiago Sierra—; temas asociados a la memoria —Sánchez Castillo—; lugares autobiográficos y subversión de las estructuras —Enrique Marty, Mira Bernabeu...—; revisión del territorio —Montserrat Soto, Lara Almarcegui—; uso de la *performance* —La Ribot—; arte relacional —Alicia Framis—; acciones —Bestué/Vives—; vídeo y fotografía —Sergio Prego, Sergio Belinchón—; nuevos usos del dibujo —Abigail Lazkoz, Renes, Cristina Lucas—; subversiones del minimalismo —Maider López—; formulaciones pictóricas —Manu Muniategi...—”<sup>168</sup>.

El arte emergente en España ha adquirido una relevancia superior a la que tuvo en la década de los años 1980. La influencia del efecto de la estrategia de Saatchi y la generación YBA de Damien Hirst, ha revolucionado la idea de arte emergente, un arte que se vincula no sólo a la edad del artista, sino a la propia producción que genera. Al respecto, es de reseñar el surgimiento de salas dedicadas a este arte en museos y centros de toda España, llegando a adquirir un lugar privilegiado en ferias, certámenes, convocatorias o premios. En un reciente texto dedicado al tema Manuela Villa vincula el concepto emergente a la renovación de lenguajes clásicos como la pintura o el dibujo, a la influencia del arte urbano, a la presencia de la ciudad como referente teórico, a la plena asimilación de los nuevos medios, a la aproximación a cuestiones políticas, a la infancia como filtro conceptual, a la ruptura entre alta y baja cultura, a la búsqueda identitaria individual y colectiva y, finalmente, al análisis del papel del ser humano en nuestro planeta<sup>169</sup>.

Junto a ello la producción artística más reciente ha potenciado el medio fotográfico y el vídeo de tal modo que su presencia en los stands de ferias, como ARCO, y demás bienales, logra desplazar a los medios tradicionales. Debido a este hecho, se han creado eventos específicos en España como PhotoEspaña que inicia su andadura en 2001 o Loop en 2003, siguiendo la estela de la Documenta 11, donde el vídeo monopolizó la edición de 2002.

<sup>168</sup> De Diego, Estrella, *Los últimos diez...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>169</sup> Villa, Manuela, *Arte emergente en España*, Madrid, Vaivén, 2007, p. 10.

La crítica del arte española también se renueva y, en palabras de Jesús Carrillo<sup>170</sup> se revela contra las genealogías convencionales diseñadas durante la transición política. Las nuevas iniciativas artísticas han sabido negociar sus reivindicaciones y encontrar aliados en las instituciones que controlaban no sólo los recursos y los canales de enunciación, sino también la puesta en valor de los discursos. Dentro de este contexto, no podemos pasar por alto que existen relaciones entre las nuevas generaciones de artistas y los integrantes de algunas de estas instituciones, ya que con anterioridad estuvieron comprometidos en este proceso de renovación crítica como activistas independientes. Sirva como ejemplo la iniciativa emprendida en 2002 por Darío Corbeira y Marcelo Expósito. Nos referimos al proyecto editorial independiente *Brumaria*, una iniciativa que encarna muy bien, como observa Carrillo, la intención de salvar la aparente cesura existente entre las experiencias de las vanguardias de final del franquismo y las prácticas críticas y museográficas contemporáneas. En esta línea cabe situar el caso paradigmático del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) que, por un lado, se presenta como depositario del legado *nacional* del conceptualismo catalán y, por otro, se postula como prototipo de un nuevo modelo de museo alternativo en relación a la tradición histórico-modernista encarnada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Un modelo que varía con el nombramiento de Manuel Borja-Villel, director del MACBA hasta el año 2008, como director del MNCARS.

Teniendo en cuenta esta situación, el Arte Conceptual español se ha convertido en objeto de revisión en exposiciones como *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*<sup>171</sup>, celebrada en el

<sup>170</sup> Carrillo Castillo, Jesús, *op. cit.*, p. 16.

<sup>171</sup> Los artistas convocados fueron: Francesc Abad, Elena Asins, Eugènia Balcells, Jordi Benito, Nacho Criado, Esther Ferrer, Grup de Treball, Juan Hidalgo, Concha Jerez, Àngel Jové, Antoni Llena, Eva Lootz, Lugán, Walter Marchetti, Miralda, Fina Miralles, Mitsuo Miura, Muntadas, Paz Muro, Juan Navarro Baldeweg, Pere Noguera, Jordi Pablo, Carlos Pazos, Josep Ponsatí, Carles Pujol, Joan Rabascall, Àngels Ribé, Benet Rossell, Adolfo Schlosser, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel Medina, José María Yturralde.



De izquierda a derecha. De pie: Pedro Esteban, Juan Manuel Bonet, Santi Tena, Juan Cuéllar, Paco de la Torre y Enric Balanzá. Agachados: Manuel Sáez y Calo Carratalá. Inauguración de la exposición *De la Valencia metafísica* (Madrid, 1999).

MNCARS y comisariada por Rosa Queralt en 2005, muestra que documentó la aparición y el desarrollo de las prácticas conceptuales en España. En este sentido la reunificación que ha logrado en España el movimiento conceptual histórico y los artistas neoconceptuales, como apunta Jesús Carrillo, supone un logro que los artistas objeto de nuestro estudio no han sabido o no han podido resolver, dado que no existe una clara lectura de continuidad entre la figuración de los años 1970 y la surgida en la década de 1990.

#### **1.10.1. FIGURACIONES EN EL SIGLO XXI**

Se efectúe o no esta lectura, podemos señalar que *Figuraciones*, el ambicioso proyecto del crítico José Manuel Marín-Medina, ha sido el último intento llevado a cabo hasta la fecha destinado a elaborar un discurso y una cartografía sobre los artistas que trabajan en el ambiguo terreno de la figuración.



De izquierda a derecha. De pie: Rubén Guerrero, Ramón David Morales, Manuel Rosado Garcés, Juan Fernández Lacomba, Miguel Rosado Garcés y Fer Clemente. Agachados: Cristóbal Quintero, José Miguel Pereñíguez, Aitor Lara, Juan del Junco y Miki Leal. Inauguración de la exposición *Horizonte 2000* (Sevilla, 2001).

La primera entrega de este ciclo estuvo dedicada a Valencia y fue comisariada por Juan Manuel Bonet. *Figuraciones. La Valencia metafísica* se celebró en mayo de 1999, coincidiendo con la muestra *Canción de las figuras*. A pesar de lo que pudiera indicar esta primera entrega, el ciclo quiso ofrecer una amplia visión panorámica y plural centrada en una reflexión sobre la figuración en el arte español de entresiglos, centrándose no sólo en un terreno exclusivamente pictórico, sino mostrando cómo los nuevos medios se han integrado en el discurso de los artistas del siglo XXI. El número y la variedad de comisarios invitados favoreció la pluralidad de visiones sobre una tendencia que resurgía con fuerza. Marín-Medina en uno de los textos elaborados con motivo del ciclo<sup>172</sup>, efectuaba un análisis de los acontecimientos últimos en torno a la

<sup>172</sup> Marín-Medina, José, "El segundo encuentro de un ciclo", en el catálogo de la exposición *Figuraciones del Norte*, Madrid, Comunidad de Madrid y Caja Madrid, 1999, p. 10.

reflexión sobre *lo figural* que se habían venido desarrollando en los últimos tiempos, aludiendo a exposiciones como la citada *Canción de las figuras* o la muestra *Realismo en Cataluña*, celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona en 1999. En su estudio Marín-Medina señalaba que estas iniciativas confirmaban y apoyaban su convencimiento de lo significativo y oportuno de la producción del proyecto.

Cabe reseñar que a lo largo del ciclo se expusieron ciento setenta y tres obras de cincuenta y cuatro artistas que, desde su individualismo extremo, desarrollaban unos trabajos en los dominios de *lo figural*<sup>173</sup>. Muchos artistas neometafísicos como Rojas, De la Torre, Moro, Mestre o Cuéllar participaron en unas exposiciones a las que se unieron aportaciones de otras tendencias. Con todo, el descubrimiento más importante para nuestro trabajo fue la actividad que se adivinaba en Sevilla a través de la propuesta comisariada por Juan Lacomba, pintor presente en *El retorno del hijo pródigo*. Lacomba en la muestra *Figuraciones. Horizonte 2000* retrató a una joven generación que emergía en ese momento. Desde esta perspectiva, podemos considerar esta exposición como la presentación oficial de los nuevos pintores sevillanos, que protagonizarán la última gran oleada de la pintura que abordamos en este estudio. Miki Leal, José Miguel Pereñíguez, Ramón David Morales o Rubén Guerrero han convertido a Sevilla en el nuevo foco de atención de la pintura figurativa española, y representan el relevo generacional de los artistas de los años 1980 como Patricio Cabrera, Abraham Lacalle o Rafael Agredano, a los que se sienten unidos y con los que mantienen fuertes nexos de unión. Con nuevas variantes y, de nuevo, con un corte muy personal, hemos podido constatar que han surgido voces propias que *gritaban* con fuerza. Recordemos que la actividad de los jóvenes sevillanos se organizó en torno al espacio independiente Sala de eStar, inaugurado en 2001 por iniciativa de un grupo

---

<sup>173</sup> Marín-Medina, José, "Desde el final de un ciclo", en el catálogo de la exposición *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2002, p. 18.

de artistas y diseñadores ante la falta de espacios expositivos. María José Gallardo y Ramón David Morales fueron la cabeza visible de la sala dedicada a mostrar el arte emergente en un piso céntrico de la ciudad:

“Somos jóvenes artistas que queremos abrir nuestro estudio como lugar de encuentro e intercambio artístico y cultural y proponer en este espacio: exposiciones, conferencias, conciertos, lecturas, debates...”<sup>174</sup>.

A lo largo de sus seis años de vida este espacio acogió proyectos de toda índole, así como exposiciones individuales y colectivas comisariadas por los propios artistas. El final de esta iniciativa se produjo, principalmente, por la aparición de nuevas galerías que abrían a esta nueva generación sus puertas (pensemos, por ejemplo, en la Birimbao en Sevilla). A este cierre también contribuyó la entrada de algunos de los más representativos de estos jóvenes sevillanos en el circuito nacional a través de galerías como Magda Bellotti, Fúcares, Estampa o Tomás March, o la apuesta que la mítica Galería Rafael Ortiz realizaba al fichar a Leal, Guerrero y Pereñíguez a final de la década.

### 1.11. RECAPITULACIÓN

La muestra *Dear Painter, paint me...: painting the figure since late Picabia*<sup>175</sup> representa el más reciente censo de los principales pintores figurativos del siglo XXI. John Currin (1962), Neo Rauch (1960), Luc Tuymans (1958) o Peter Doig (1959), entre otros, frente a los ya clásicos Alex Katz o Sigmar Polke, bajo el manto de Francis Picabia. Los comisarios, Alison M. Gingeras, Sabine Folie y Blazenka Perica, ofrecieron esta demostración sin perjuicio de que la pintura figurativa continuara siendo un campo de experimentación para las nuevas generaciones. En la propuesta elaborada, sin embargo, no encontramos ningún

<sup>174</sup> VV. AA., *SVQ. El arte contemporáneo desde Sevilla 2002*, Sevilla, Artefacto, 2003, p. 67.

<sup>175</sup> La exposición tuvo un carácter itinerante y recorrió entre junio de 2002 y abril de 2003 las ciudades de París, Viena y Frankfurt (Centre Pompidou, Kunsthalle Wien y Schirn Kunsthalle Frankfurt).

artista español y, como hemos comprobado en las páginas precedentes, no se han establecido a lo largo de los cuarenta años que hemos revisado en esta contextualización, ningún tipo de relación entre las propuestas internacionales y las que han desarrollado los pintores españoles objeto de nuestro estudio. Cuando nos preguntamos a qué es debido este hecho no encontramos una explicación clara. Lo que no ofrece dudas, por el contrario, es el hecho de que si la presencia internacional de artistas españoles es escasa, en el caso de los pintores es casi inexistente. No obstante, hemos de señalar que tampoco se ha producido este encuentro en un marco nacional, lo que nos lleva a pensar que quizá no exista tal nexo, que el mismo sea difícil de establecer o, incluso, que tal vez no se haya producido la oportunidad hasta el momento.

No podemos ignorar que en la primera década del siglo XXI se ha constatado el desinterés por este arte *periclitado*, citando a Victoria Combalía<sup>176</sup>. A pesar de ello, Juan Manuel Bonet<sup>177</sup> apunta que aunque no suele concederse a los pintores demasiado espacio ni en los museos, si en las colectivas de recuento histórico, y no digamos en las revistas y en los suplementos culturales, resulta innegable que hay hoy en España una serie de voces figurativas relevantes. Con todo, Bonet ve incluso, aunque espera equivocarse, un próximo veto en la posible participación de estos artistas en la feria ARCO, según la tendencia que se está marcando las últimas ediciones. Una predicción que se revela como tendencia según los datos del informe que hemos elaborado y que incluimos en el capítulo dedicado a la cronología. También Bonet se muestra pesimista en lo que se refiere a premios, puesto que los Nacionales de Artes Plásticas recibidos por Ramón Gaya y Cristino de Vera, o por el también admirable Juan José Aquerreta, constituyeron excepciones, que considera difícilmente repetibles.

Juan Manuel Bonet será nombrado director del MNCARS en el año 2000, tras su salida del IVAM, pero con una programación cerrada para más de

<sup>176</sup> Combalía, Victoria, "Arte en España...", *op. cit.*, p. 27.

<sup>177</sup> Bonet, Juan Manuel "Sobre realismo...", *op. cit.*



la mitad de su ejercicio. Ello hizo que apenas pudiera desarrollar una línea personal. Pese a ello, destacamos las exposiciones dedicadas a pintores de la vanguardia figurativa española como Ponce de León en 2001 o José Jorge Oramás en 2003, ya presentes en la muestra *Realismo mágico* celebrada en el IVAM. También prestó atención a la obra de Ed Ruscha, Xul Solar y a la del neometafísico Gonzalo Sicre.

En 2001 el crítico catalán Juan Bufill propone una visión personal sobre la figuración de entre siglos, una exposición prospectiva además de retrospectiva. En el texto elaborado para el catálogo destaca la necesidad de llamar la atención sobre una corriente pictórica surgida silenciosamente frente al auge de las instalaciones y la fotografía en la década de los años 1990. Bajo el título de *Pintura metarrealista* recogió una visión amplia y plural de esta corriente, distinguiéndola de expresionismos, realismos, posiciones Pop, neoclasicismos o posturas kitsch. Para Bufill<sup>178</sup> esta pintura es *metarrealista* en el sentido de que se sitúa más allá del realismo, haciéndose además de un modo distinto a como anteriores corrientes (pensemos en el Surrealismo, en la pintura Metafísica o en el Realismo Mágico) habían establecido dicha relación. La muestra efectuará una interesante aportación de artistas catalanes, con Gino Rubert, Brigitte Szenczi o Juan Antonio Mañas, aunque también incluirá a otros autores que desvirtuarán la fuerza de la selección. Entre los convocados participaron pintores ya conocidos como Charris, Sicre o Rojas. A su vez, la inclusión del pintor Andrés Rábago, que hasta el momento no había sido vinculado a este fenómeno, resultó muy pertinente. El Club Diario Levante acogió la muestra en su sala y participó en su producción en una de las últimas acciones significativas de Juan Lagardera, que abandonó poco después su cargo en la dirección.

Bufill señalará que los pintores seleccionados representaban una opción plenamente contemporánea, y a su juicio distinta, que miraba hacia el pasado

---

<sup>178</sup> Bufill, Juan, "Pintura metarrealista", en el catálogo de la exposición *Pintura metarrealista*, Barcelona, Galería Trama, Sala Parés y Club Diario Levante, 2001, p. 6.

y hacia el futuro, una opción que sintetiza y enriquece y que no excluye lo distinto y lo opuesto, puesto que en la misma los artistas se sienten libres para no renunciar a nada que les interese personalmente, por encima de dogmas y consignas. Junto a ello, los planteamientos en clave figurativa de estos pintores asumirán plenamente las aportaciones del arte moderno y de las vanguardias (desde la pintura Metafísica y el Surrealismo, hasta el Arte Pop y el Conceptual y sus correspondientes derivaciones), aportaciones que también quedarán complementadas con visiones nuevas que suelen expresar, significativamente, una cierta sensación de extrañeza ante el mundo.

La falta de atención por parte de instituciones, galerías y mercado artístico hacia el fenómeno artístico que nos ocupa ha reactivado una actitud de autogestión que ya detectamos en los inicios de algunos componentes del fenómeno objeto de nuestro estudio. Por su especial relevancia señalaremos la exposición *Pieza a pieza* y la revista *Mundos*. Dentro de este contexto, también hemos de destacar proyectos como los de *La Naval* desde Cartagena, de la mano de Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre junto con el arquitecto Martín Lejárraga, así como la secreta e internacional iniciativa *Encapsulados* de Juan Cuéllar y Roberto Mollá, el portal *Arte10.com* de Jorge Tarazona y Paco de la Torre o *Los Claveles* de Alejandro Durán.

*Pieza a pieza* fue una iniciativa del Instituto Cervantes comisariada por Dis Berlin. La exposición estuvo compuesta por una colección de obras en pequeño formato que, a pesar de su modestia, representó la primera y solitaria salida internacional colectiva de los pintores neometafísicos, y posiblemente la única que pudo contar con apoyo institucional. El comisario convocó a 52 artistas, pintores y fotógrafos españoles con la delimitación *figurativa* que, en palabras de Dis Berlin<sup>179</sup>, no resultaba gratuita, ya que pretendía repasar, aun cuando faltaban algunos nombres, la continuidad de la figuración madrileña

---

<sup>179</sup> Berlin, Dis, "Pretextos de un amante", en el catálogo de la exposición *Pieza a pieza*, Valencia, Instituto Cervantes, 2003, p. 6.

de los años 1970 a través de la dispersión y multiplicación de los lenguajes figurativos de las décadas de 1980 y 1990, unos planteamientos teóricos que conectan directamente con el posicionamiento teórico de nuestro trabajo.

La muestra itineró por las sedes del Instituto Cervantes en Munich, Roma, Atenas, Argel, Estambul, Bucarest y Lisboa. Dis Berlin, además de artista, es un amante de la pintura y un coleccionista, de ahí que fuera parte de su propia colección la que presentó a modo de gabinete, algo que en cierto sentido prolongaba la experiencia desde su galería El Caballo de Troya en la década de los años noventa. La participación de Juan Manuel Bonet en el catálogo terminará por situar a esta exposición dentro de los parámetros de las exposiciones programáticas, pero a pesar de estas características no la hemos considerado dentro de nuestro estudio por no ser explícitamente pictórica. Bonet<sup>180</sup> señalará su importancia al situarla como la siguiente en importancia dentro de este ámbito después de *Canción de las figuras*, que había comisariado Enrique Andrés Ruiz en 1999, tal como ya hemos apuntado.

El proyecto de Dis Berlin coincidirá con la salida en papel de la revista que en aquellos años dirigía Paco de la Torre y publicaba junto a Teresa Tomás desde su editorial Fire Drill en Valencia. Juan Manuel Bonet reconoce que Dis Berlin coincide con De la Torre en esa voluntad articuladora de su generación<sup>181</sup>. La revista *Mundos* nació con el deseo de fundar una publicación que reflejara las relaciones entre los pintores de todas las generaciones y momentos de la nueva figuración y sus colegas poetas, fotógrafos, arquitectos... Después de siete números en formato interactivo editados en Internet desde finales de la década de los noventa, en el año 2003 se publicó el primer número impreso, que se presentó en Sevilla con una exposición en Sala de eStar. *Mundos Extraños* contó con la participación de Teresa Tomás, Jorge Tarazona, Roberto Mollá,

<sup>180</sup> Bonet, Juan Manuel, "Un retrato pieza a pieza", en el catálogo de la exposición *Pieza a pieza...*, *op. cit.*, p.10.

<sup>181</sup> Bonet, Juan Manuel, conferencia de presentación de la revista *Mundos* en la Universitat de València, 10 de junio de 2004.

Joël Mestre y Paco de la Torre. El segundo número se presentó en el año 2004 en La Nau de la Universitat de València, con una conferencia a cargo de Juan Manuel Bonet, una exposición con los dos números impresos, la proyección de las ediciones digitales en la Sala Oberta y la actuación del grupo Migala, colaboradores del último número.

Chema Madoz, Javier Rodríguez Marcos, Carlos Pérez Siquier, Juan Manuel Bonet, Adolfo Barberá, Joan Brossa, Sergio Algora, Ángel Guache, Menchu Gutiérrez, Martín Lejárraga, Alberto Peral, Juan Bonilla, Migala, Marina Núñez, Javier Pagola o Adela Hernández Tomás se unían en la presentación de sus *mundos* personales a Pérez Villalta, Alcolea, Cobo, Charris, Flores, Fuentes, De la Torre, Tomás, Dis Berlin, María Gómez, Mollá, Moro, Mestre, Rojas, Tarazona, Sáez... La revista *Mundos* representa la única publicación editada hasta la fecha vinculada al fenómeno objeto de nuestro estudio.

Por último, la exposición *Los Claveles*<sup>182</sup> fue una iniciativa del portal <losclaveles.com> comisariada por los pintores Alejandro Durán y Patricia Ruiz, donde se presentó la numerosa nueva generación de artistas plásticos que habían surgido en Sevilla desde que a principios de la década, Juan Lacomba presentara a los pioneros en la exposición *Horizonte 2000*, en el ciclo *Figuraciones*. La celebración de la muestra en Valencia cierra el círculo que une a estos dos importantes focos de pintores recogidos en nuestro estudio. En su texto para el catálogo Iván de la Torre, joven crítico sevillano muy cercano a los artistas, habla de las referencias al grupo *Figura* y a la tradición sevillana. Ahora bien, con independencia de ello, debemos señalar la conexión de gran parte de estos pintores con las claves de la pintura objeto de nuestro estudio, lo que demuestra en la misma una vigencia de cuarenta años, etapa que constituye un largo periodo en el que sus miembros, excepto contadas excepciones, siguen en activo y realizando una pintura consecuente

<sup>182</sup> *Los Claveles. Una aproximación a los jóvenes pintores de Sevilla*, Valencia, Fundación Chirivella Soriano. La exposición se celebró entre el 25 de abril y el 7 de septiembre de 2008.

con sus principios, contabilizándose en más de medio centenar los pintores que poseen unas carreras sólidas que ocupan un lugar a tener en cuenta en la reciente historia del arte español.

Si las noticias de Sevilla provocan un cierto optimismo, otros indicadores ofrecen datos que implican un duro retroceso. En la feria ARCO se produce un punto de inflexión en 2007 a raíz del cambio operado en la dirección con el nombramiento de Lourdes Fernández, hecho que supone un cambio de filosofía respecto a la de su anterior responsable, Rosina Gómez Baeza. La apuesta por la internacionalización, los nuevos medios y la reducción de expositores supondrá a corto plazo la salida de las galerías que representaban a la gran mayoría de artistas de la Figuración Postconceptual, desde las significativas My Name's Lolita Art o Estampa, a Siboney o Magda Bellotti, lo que ha supuesto que en pocos años haya desaparecido una importante presencia pictórica en uno de los más destacados escaparates del arte español. Tampoco ha ayudado en esta situación la desaparición de galerías pioneras como Buades en 2001, y más recientemente Muelle 27, Sen o la sede valenciana de My Name's Lolita Art.

La crítica afín también ha sufrido importantes bajas. Al respecto, no debemos olvidar la muerte en 2008 de una de las figuras carismáticas y representativas como fue Francisco Rivas, cuando preparaba la exposición *Los esquizos de Madrid*. A su vez en 2007 había fallecido Blanca Sánchez y, poco después, el crítico Dámaso Santos Amestoy en 2009. Otros teóricos como Juan Manuel Bonet o Fernando Huici, que habitualmente han defendido estas posiciones desde los medios culturales, han abandonado paulatinamente esta actividad. Por otro lado, otros críticos afines como Enrique Andrés Ruiz han dado un giro en sus intereses, como se puede comprobar en su última propuesta celebrada en el año 2008, *La pintura española en los tiempos del arte*<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> *La pintura española en los tiempos del arte. Veinte pintores españoles para el siglo XXI*, Baluarte, Pamplona, 2008. Los pintores incluidos en esta exposición abarcan desde el más veterano del gru-

En 2007 el reconocimiento a Gordillo con el Premio Velázquez y su exposición retrospectiva *Iceberg Tropical* en el MNCARS inició un proceso de revisión de la pintura de la década de los años 1970 y la Nueva Figuración Madrileña. La exposición *La Movida*, comisariada por Blanca Sánchez y celebrada también en 2007 en la sala Alcalá 33 de la Comunidad de Madrid, conmemoraba en un extenso catálogo el contexto cultural y artístico de la década de los años 1980 en Madrid, prestando especial atención a la pintura. A su vez, la exposición *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo* presentada en el Museo Patio Herreriano de Valladolid llevó a cabo un extenso repaso a una de las iniciativas privadas más importantes en el último tercio del siglo XX en España, dado que jugó un papel crucial en el desarrollo de la Nueva Figuración.

*Los esquizos de Madrid, pintura figurativa de los 70* se celebró en el MNCARS, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel en el año 2009, respetando la programación de su antecesora Ana Martínez de Aguilar. La exposición, sin embargo, fue confrontada a la muestra *Los encuentros de Pamplona*, ofreciendo de este modo las dos caras de unos años decisivos en la historia del arte reciente en España. *Los esquizos* ha supuesto la primera revisión del fenómeno de la Nueva Figuración Madrileña, después de casi cuarenta años. En el transcurso de este periodo han sucedido muchos acontecimientos en el contexto artístico español y en las carreras profesionales de los pintores que integraron la misma. En estos momentos el lugar que ocupa la pintura no es equiparable, los nuevos medios han sustituido su lugar de privilegio, aunque ahora constituyan también el referente de una gran cantidad de pintores. Junto a ello, los artistas presentes en la muestra han seguido desarrollos diversos en

---

po, Fernando Babío, nacido en 1953, y el más joven, Juan Fernández, en 1978. Entre los restantes se encuentran: Miguel Galano (1956), Carlos García Álix (1957), Calo Carratalá (1959), Joan Boy (1961), Juan Carlos Lázaro (1962), Sergio Sanz (1964), Chema Peralta (1965), Mariana Laín (1966), Joseba Escubi (1967), Miguel Oliver (1968), María Buil (1970), Alberto Pina (1971), Sara Quintero (1971), Chechu Álava (1973) y Fernando Martín Godoy (1975). La representación de artistas navarros está formada por Alfonso Ascunce (1966), Elena Goñi (1968) y Diego de Pablos (1973).

su carrera artística, bien en sus planteamientos estilísticos, bien en el rumbo de su proyección. Alcolea y Pérez-Mínguez han muerto, el resto sigue pintando en un estilo figurativo y exponen en galerías como Soledad Lorenzo, Juana de Aizpuru o Magda Bellotti, habiendo sido objeto de retrospectivas, e incluso antológicas autores como Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Carlos Franco, Sigfrido Martín Begué, Antonio Rojas, Dis Berlin, Manuel Sáez o Carlos Alcolea.

Lamentablemente, la muerte de Sigfrido Martín Begué el 31 de diciembre de 2010 marca de manera fatal la trayectoria de esta historia.

# 2

## **CLAVES PARA UNA INTERPRETACIÓN DE LA FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL**

*Las condiciones del pájaro solitario son cinco.*

*La primera, que se va a lo más alto;*

*la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza;*

*la tercera, que pone el pico al aire;*

*la cuarta, que no tiene determinado color;*

*la quinta, que canta suavemente.*

**San Juan de la Cruz**







### 2.1. UN AIRE DE FAMILIA

Wittgenstein aplica el concepto *aire de familia* para referirse a los diversos fenómenos agrupados bajo el término “lenguaje”<sup>1</sup>, por nuestra parte utilizaremos el término para referirnos a las relaciones de parecido o similitud que permiten aunar al conjunto de artistas objeto de nuestro estudio bajo los parámetros de un determinado fenómeno artístico.

Al referirse a los integrantes de la llamada Nueva Figuración Madrileña, Juan Pablo Wert<sup>2</sup> se pregunta por su mítica coherencia grupal y afirma que el *aire de familia* que les une debe buscarse mas allá de la forma, ya que cada uno ha elaborado *su propio lenguaje formal*. Asimismo, llega a señalar que basarse tan sólo en el *ingrediente figurativo* resulta en ocasiones problemático.

El profesor David Pérez insistió en este punto al referirse a los pintores convocados en la exposición *Muelle de Levante*, al apuntar la necesidad de basar el acercamiento a esta pintura desde la profundización en el significado de las características que la definen, y no desde estrategias formalistas. En este sentido, reconocía la labor del comisario Nicolás Sánchez Durá que en el texto del catálogo hacia mención a elementos significativos de esta pintura: el aislamiento de los pintores, su voluntad narrativa y su desinhibición ante el tabú literario, las influencias metafísicas, la deuda con los primitivos americanos y/o el rechazo de la búsqueda ansiosa de la novedad y de la originalidad. A pesar de ello considera necesaria una mayor profundización en estos aspectos para lograr una aproximación desligada de *cualquier tipo de conservadurismo estético*:

---

<sup>1</sup> “Sabido es que [Wittgenstein] utilizó la metáfora de *aires de familia*: los diversos fenómenos agrupados bajo el término *lenguaje* tienen el mismo tipo de semejanza que la que tienen los diferentes miembros de una familia”, en Sánchez Durá, Nicolás, en la introducción de *Salvo. De la pintura*, Valencia, Pre-Textos-Galería Temple, 1989, p. 28.

<sup>2</sup> Wert Ortega, Juan Pablo. “Desengaño de la pintura”, en el catálogo de la exposición *Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Madrid, MNCARS-Ministerio de Cultura, 2009, p. 50.

“En este sentido, volver a hablar de la pintura apoyándonos básicamente en referencias *figurativas*, *realistas* o *neometafísicas*, supone convertir el discurso pictórico en una simple estrategia formalista, actitud que, precisamente, es de la que desea desgajarse la obra de unos artistas cuyo trabajo cuestiona —ya sea de una manera directa o tangencial— no tanto aquello que estamos viendo, como los parámetros que conforman esa mirada”<sup>3</sup>.

David Pérez afrontó este reto al realizar una aproximación a la obra de una parte de los artistas que ocupan nuestro estudio. En concreto a los relacionados con la Comunidad Valenciana, a los que desvincula de “escuela, tendencia o grupo” o de “cualquier fenómeno de adscripción espectacularizada o mercantil”. En su texto aporta claves conceptuales al hablar de un uso de la pintura por parte de los artistas como “instrumento contramediático” y “argumento ralentizador de una visibilidad condenada al consumo”. A su vez, incide en el carácter crítico de este discurso pictórico destinado a crear “ámbitos de quietud intertemporal” y “territorios de crecimiento simbólico”, todo ello a través de la recuperación narrativa.

En una línea similar, también debemos mencionar el estudio ya citado realizado por el profesor Jaime Aledo en su Tesis Doctoral dedicada a Luis Gordillo y la Nueva Figuración Madrileña de los setenta<sup>4</sup>. Hasta la fecha es el único estudio académico dedicado a este fenómeno, aunque sólo afecte al segmento surgido con anterioridad a 1985, fecha de su realización. En dicho trabajo afronta la labor historiográfica y elabora un acercamiento a las características que dieron unidad al conjunto, más allá de las ideas de grupo o generación. La recuperación de la pintura, el pluriestilismo, la superación de la vanguardia y el cuadro como acontecimiento son los puntos señalados en

<sup>3</sup> Pérez, David, “Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo...)”, Barcelona, *Ars Nova*, nº 1/02, 2002, p. 43.

<sup>4</sup> González de Aledo Codina, Jaime, *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1987.

su investigación como principios compartidos por los artistas, hecho que les proporciona ese *aire de familia* al que nos referimos.

El trabajo de Aledo ha sido un referente para nuestro estudio, para el que también hemos contado con las valiosas aportaciones recogidas en los textos críticos publicados con motivo de la celebración de las exposiciones programáticas. Aunque se han destacado las influencias mutuas, tenemos que señalar que hasta la fecha no se había propuesto una lectura globalizadora como la que intentamos llevar en el presente estudio. Al respecto, tampoco debemos olvidar que hasta la fecha no han coincidido artistas representativos de todos los momentos históricos en ninguna exposición programática. Para afrontar este reto debemos atender a los puntos de conexión existente entre los artistas que se integran en este fenómeno y las características que nos permiten aunar a las diversas individualidades que participan en el mismo.

Dentro de este contexto, resulta significativa la complicidad que encontramos entre los denominados pintores neometafísicos y los miembros de Nueva Figuración Madrileña, al igual que sucede en el caso de los jóvenes sevillanos y la neometafísica o la Figuración Madrileña. Sin embargo, esta complicidad también se produce en el sentido inverso: los pintores emergentes refuerzan las posiciones precedentes y éstos se sienten identificados con ellas. En cualquier caso, no hablamos de seguidores, ni de discípulos o maestros, no es éste el tipo de relación que opera entre los miembros. Debemos hablar de un tipo de reconocimiento basado en el manejo de una claves pictóricas compartidas, aunque cada uno de ellos haga de las mismas un uso personal. En este sentido, se dirige la reflexión del pintor sevillano José Miguel Pereñíguez cuando se refiere a los nexos establecidos entre los artistas andaluces y las relaciones intergeneracionales con otros pintores recogidos en nuestro estudio:

“Cuando pienso en el papel o la función que la pintura ha jugado en la escena sevillana, me acuerdo de la forma en que entré en contacto con algunos de mis

compañeros. Apenas nos conocíamos y, sin embargo, bastaba una breve y primeriza visita al estudio o el visionado de unos pocos trabajos, para que se creara esa corriente de afinidad que llevaba al intercambio de información. Por eso creo que la pintura ha funcionado sobre todo como código o *lingua franca*. Por medio de ese lenguaje común se establecía una especie de *ritual de cortejo*, para entendernos, que ha permitido tejer toda la trama de relaciones de la que has hablado”<sup>5</sup>.

Podemos encontrar un paralelo entre nuestro empeño y el del crítico Franz Roh al abordar las figuraciones surgidas en Europa en el periodo de entreguerras, agrupadas bajo la denominación de Postexpresionistas. En su libro *Realismo Mágico* se plantea abordar un conjunto que, en cierto sentido y salvando las distancias, guarda analogías con el caso que nos ocupa. En el preámbulo, Roh plantea unas premisas que compartimos:

“Por lo que conozco, es este libro el primero que se aventura a considerar y/o exponer la pintura más reciente como un conjunto. Sabido es que esta clase de literatura inaugural suele incurrir en afirmaciones radicales y estimaciones exageradas y exclusivistas, como corresponde a la gran exaltación de la idea dinámica de la vida, que puede decirse es el rasgo esencial de toda la historia del espíritu desde 1820 a 1920”<sup>6</sup>.

Ahora bien, con independencia de ello, hay un aspecto que no puede pasarnos desapercibido en esta búsqueda de conexiones familiares. Nos referimos al contexto artístico-conceptual en el que se desarrolla la obra de nuestros artistas, un contexto determinado, tal como hemos puesto de relieve en el capítulo anterior, por el Arte Conceptual y las propuestas de carácter postmoderno.

La Nueva Figuración Madrileña comparte con el Arte Conceptual la recuperación del concepto y/o la idea en el arte, pero diverge ideológicamente en dos cuestiones fundamentales: el rechazo de la ortodoxia modernista y la defensa de la pintura como medio válido para desarrollar un arte contemporáneo.

<sup>5</sup> (Véase Apéndice documental). Entrevista a José Miguel Pereñíguez realizada en el otoño de 2010.

<sup>6</sup> Roh, Franz, *Post-expresionismo*, Madrid, Alianza, 1997, p. 13.

Salvo. *Una tarde*. 2010.Luc Tuymans. *Body*. 1990.

Si nos referimos a los pintores neometafísicos, el citado David Pérez<sup>7</sup> recuerda que pertenecen a una generación que ha recibido “una formación plástica, universitaria en muchos casos, en la que el influjo postconceptual y postminimalista ha sido decisivo”. También pone de manifiesto la cercanía existente con el Arte Conceptual por el hecho de compartir con éste el rechazo a los expresionismos, así como “la desnudez de recursos y mensajes propiciada desde posiciones analíticas y minimalizadoras”.

Si hablamos de la condición postconceptual de este fenómeno, también debemos poner de relieve su conexión con la postmodernidad. Un hecho que podemos apreciar muy especialmente si comparamos las obras de nuestros pintores con las de otros creadores coetáneos, ya sea Thomas Pynchon en el campo de la literatura, o con David Lynch o Tim Burton, en el campo

<sup>7</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 48.

cinematográfico. Luc Tuymans, al que podríamos definir como uno de los representantes de esta figuración pictórica en el contexto internacional, señala a Pynchon como uno de sus claros referentes, debido a su “enfoque laberíntico, que se ocupa de la cultura, el lenguaje, el simbolismo y las capas de significado, todo al mismo tiempo”<sup>8</sup>. Por otro lado, si atendemos a la descripción que del cine del último tercio del siglo XX hace Frasquet Solaz, en su Tesis Doctoral sobre Tim Burton, podemos ver las coincidencias con los artistas objeto de nuestro estudio:

“Sus obras reflejan muchos de los aspectos que caracterizan la era postmoderna: desconfianza hacia la ciencia y la razón ilustradas, eclecticismo artístico y estilístico, hibridación de formas y géneros, mezcla de estilos de diferentes culturas o periodos temporales, pasión por las imágenes, sensibilidad hacia la diferencia y la pluralidad, exaltación de la subjetividad y del individualismo, debate sobre la naturaleza de la realidad, ausencia de prejuicios estéticos, apreciación de lo *kitsch* y de los elementos de la cultura *pop*, combinación de formas culturales “altas” y “bajas” en una estética plural y popular, valoración de la tradición cultural y estética a través de técnicas como la cita y el pastiche, espíritu irónico y lúdico, insistencia en la naturaleza de constructo intertextual de toda obra, así como interés en revelar la artificialidad y el carácter convencional de las imágenes”<sup>9</sup>.

La Nueva Figuración Madrileña, y más tarde la pintura Neometafísica, representan una vía alternativa en las artes plásticas españolas. La precoz actitud de los jóvenes Alcolea, Franco y Villalta a principio de los años 1970 les convierte en pioneros de lo que pocos años después desarrollará el pensamiento postmoderno en España. Pablo Wert cataloga esta pintura como “la primera

<sup>8</sup> “Tomé prestado el título [*Against the day*] de la exposición de uno de mis escritores favoritos estadounidenses, Thomas Pynchon, a quien yo considero que es un inventor de paranoia dentro de la literatura norteamericana. Admiro su enfoque laberíntico, que se ocupa de la cultura, el lenguaje, el simbolismo y las capas de significado, todo al mismo tiempo”, en Tuymans, Luc, *It's safe*, Nueva York, Phaidon, 2010, p. 99.

<sup>9</sup> Frasquet Solaz, Lucía, *Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999)*, Tesis Doctoral editada en CD-Rom por la Universitat de València, 2004, pp. 633-634.





Luis Gordillo. *Gran Veloz Iscariote Duplex*. 1974.

—e internacionalmente precoz— pintura postmoderna”<sup>10</sup>, un posicionamiento elaborado a partir de tres referentes claramente documentados: Luis Gordillo, David Hockney y Robert Venturi. Estas influencias explican las dos grandes líneas de investigación que se desarrollan en paralelo: la de Alcolea-Franco, más cercana a los presupuestos del arte Pop, y la de Pérez Villalta, con una mayor conexión con la tradición pictórica occidental. Aunque esta circunstancia ha sido apuntada en el capítulo dedicado a la contextualización, quisiéramos profundizar en las aportaciones que se producen en la gestación de este fenómeno.

Luis Gordillo es reconocido por los propios artistas y la crítica como el precursor de la actitud de la Nueva Figuración Madrileña. Su abandono, como

<sup>10</sup> Wert Ortega, Juan Pablo, *op. cit.*, p. 52.

militante de las filas del arte informalista a finales de los años 1960 es, en gran medida, una renuncia a la adopción de una actitud *moderna*. Gordillo recuperó la figuración abandonando el lenguaje del Informalismo, pero sin renunciar a los procesos automáticos y los desarrollos pictóricos. La unión de la herencia expresionista con las aportaciones del arte Pop inglés representó el primer claro ejemplo de hibridación estilística en la pintura española, una actitud que influyó determinadamente sobre los figurativos madrileños a finales de la década de los años 1960. Gordillo rescata del arte Pop la incorporación de la baja cultura, a través de la cultura de los media, integrándola en su obra. El profesor Fernando Castro Flórez señala que Gordillo se sitúa, en ese momento, en “las antípodas del gestualismo traumático” y es en ese punto “donde comienza el nomadismo de la Nueva Figuración Madrileña”<sup>11</sup>.

Que Gordillo representa un referente, es un hecho manifiesto que incluso llegó a provocar la aparición del término *gordillismo*, una teoría duramente criticada y que el profesor Aledo ha desmontado al diferenciar claramente entre dos actitudes: la protagonizada por Gordillo, donde “la amalgama estilística de cada cuadro era básicamente formalista y con una actitud conciliadora” y la asumida por los jóvenes madrileños, una posición claramente “provocadora y orientada hacia la búsqueda de sus posibilidades expresivas, hacia el intento de decir cada cosa en el lenguaje más adecuado”<sup>12</sup>. Aunque las actitudes sean divergentes, podemos señalar que la metodología practicada por Gordillo, a pesar de que cada cual la adecuará a sus intereses, sí que se convertirá en un modelo referencial. La idea de híbrido, *pluriestilo* o *arte compuesto* implicaba acabar con la homogeneidad y la pureza defendida por el arte moderno, tal como pone de relieve Christoph Schreier en el catálogo de la retrospectiva de la obra del maestro sevillano:

<sup>11</sup> Castro Flórez, Fernando, “Estamos cansados del árbol. [Intermezzo intempestivo para una pintura fuera de lugar]”, en el catálogo de la exposición *Los esquizos...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>12</sup> Aledo, Jaime, “Ideas bien planchadas”, Santander, *Arte y Parte*, nº 81, 2009, pp. 42-53.



David Hockney. *Matrimonio de estilos*.1962. David Hockney. *Invented man revealing still life* (1975).

“Eso es lo que recogen las obras que Gordillo comienza a crear en la década de los setenta. Documentan un «arte compuesto» que a veces parece híbrido y que, en caso extremo, está en situación de aunar el objetivismo mecánico de la fotografía con la subjetividad de la pintura. En un juego permanente de referencias propias y ajenas, de construcción-deconstrucción, Gordillo crea un arte de increíble variedad formal; arte que hace unos años y en nombre del purismo pictórico podría haber sido criticado por heterogéneo, disparatado e «impuro»”<sup>13</sup>.

Por su parte, David Hockney ya trabajaba en esta línea explícitamente, como podemos comprobar en sus significativos *matrimonios de estilos* de los años 1962 y 1963, o más claramente en *Invented man revealing still life* de 1975. El propio Hockney describe esta obra paradigmática como la revelación de una naturaleza muerta por una figura, haciendo hincapié no sólo en el hecho de que la figura es inventada o que la cortina procede de un cuadro de Fray Angélico,

<sup>13</sup> Schreier, Christoph, “Desde el centro de la duda: Luis Gordillo y el *Renacimiento de la pintura*”, en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo. Iceberg tropical*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p.15.

sino también en que la naturaleza muerta proviene de una copia del natural<sup>14</sup>. En el breve texto que acompaña a esta obra en la catalogación de 1979, afirma que fue en ese momento cuando descubrió que era capaz de pintar cualquier cosa, y algo más relevante: que todo podía convivir en la mirada. Esta idea de convertir el cuadro en un espacio donde todo es posible, ya que permanece abierto a la invención, atrajo las miradas de una generación necesitada de referentes sobre los que edificar sus posicionamientos alternativos.

Hockney se presenta como un pionero del pensamiento postmoderno, un postmoderno *avant la lettre*, como lo fueron Picasso, Savinio o Borges. El arte Pop en su condición articuladora entre arte moderno y postmodernidad coincide con los planteamientos que propone la Nueva Figuración Madrileña. Una lectura del Pop que nada tiene que ver con la realizada por las corrientes españolas durante la década de los años 1960, ya que Hockney plantea la pintura como medio para pensar la misma. En este sentido, en la década de los años 1980, Pérez Villalta expone su punto de vista sobre el arte Pop en tanto que punto final del movimiento moderno, cuyo origen sitúa en el Postimpresionismo y al que califica con rotundidad de caduco.

“El Pop-Art es el único movimiento que entraña en sí una serie de conceptos [sobre cuyos valores] la gente todavía no se ha dado cuenta [...]. Es la primera vez que hay una duda respecto a la linealidad del arte. Es la duda respecto a lo que es el arte y para mí es ese el momento en que empieza la etapa posterior al movimiento moderno. A partir de ese instante para mí empieza un análisis de todo el arte, lo mismo que yo puedo decir que un bote de tomate es arte, también puedo decir que Bronzino es arte y que además está tan en mi tiempo como lo otro, coexisten contigo en tu tiempo. Entonces no es que haga un *revival* ni se vuelva al pasado sino que tú estás utilizando elementos que son vivos en ti, que son tradicionales en ti. Esto es lo que hay después del movimiento moderno y entonces hay muchísimas cosas que se presentan como históricamente postmodernas que

---

<sup>14</sup> Hockney, David, *Pictures*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p. 112.



Charles W. Moore. *Plaza de Italia*. 1975.

me siguen pareciendo conceptualmente iguales al movimiento moderno porque no aportan ideas nuevas, no se tiene una nueva postura ante la vida y el arte”<sup>15</sup>.

Como vemos en estas declaraciones, la influencia del Pop y el posicionamiento frente a una modernidad que articula una mirada lineal, son claves para comprender esta pintura.

Por último el tercer gran referente al que hemos aludido, lo hallamos en Robert Venturi. Sus críticas a la ortodoxia del movimiento moderno iniciadas en la década de los años 1960 aparecen en su primera publicación *Complejidad*

---

<sup>15</sup> Cortina, Ana y Paneque, Guillermo, “Entrevista a Guillermo Pérez Villata”, Sevilla, *Figura*, nº 1, 1983, p. 24.

y *contradicción en la arquitectura* (1962) y *Aprendiendo de Las Vegas* (1972), escritas junto a Denise Scott Brown y Steven Izenourllegan. La vía por la que estos textos llegaron al conocimiento de los figurativos madrileños fue a través de Javier Utray, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid y uno de los ideólogos del *grupo*. Venturi es un pionero de la postmodernidad arquitectónica y modelo para los primeros experimentos de Pérez Villalta, donde tan presente está la arquitectura. El comisario Ivan López Munuera señala este hecho en el catálogo de la muestra *Los esquizos*, añadiendo, junto al papel desempeñado por Utray, el protagonizado por los profesores Francisco Javier Sáenz de Oíza, Ignacio Gómez de Liaño y Simón Marchán Fiz. A su vez, apunta a Aldo Rossi, como otra posible línea de influencia de origen arquitectónico de carácter determinante. Nos encontramos, así, con dos líneas que “serían agrupadas por Charles Jenks, en 1977 bajo el término de *Posmodernidad*, simplificando y, por qué no, confundiendo la riqueza, la variedad de planteamientos y las sutiles diferencias entre unos y otros”<sup>16</sup>.

Esta es la situación en la que se encuentran a principios de los años 1970 los artistas de la Nueva Figuración Madrileña, situación que actúa como detonante que conduce a romper con la tradición española y el arte moderno, planteando una posición alternativa. Podemos entender ahora con más claridad el apelativo de *esquizos*<sup>17</sup>, si atendemos a la descripción de las características que del arte postmoderno hace Alfonso de Vicente en su ensayo: “su codificación esquizofrénica, la reivindicación de lo plural, lo híbrido, lo ambiguo, lo complejo, lo fragmentario, frente a lo único, lo puro, lo claro y lo sencillo”<sup>18</sup>. Una apreciación que se solapa con lo apuntado por Hal

<sup>16</sup> López Munuera, Iván, “¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?”, en el catálogo de la exposición *Los esquizos...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>17</sup> *Los esquizos de Madrid* es como se titula la exposición retrospectiva de los figurativos madrileños celebrada en el MNCARS en 2010. Se argumenta que es el insulto con el que el grupo *rival*, Trama, vilipendiaba a la Nueva Figuración Madrileña en los años 1970.

<sup>18</sup> De Vicente, Alfonso, *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Ediciones del Drac,

Foster<sup>19</sup> cuando toma la textualidad y el pastiche, dos signos del capitalismo tardío, como los posibles síntomas del colapso *esquizofrénico* del sujeto y de la narratividad histórica.

La condición de pioneros de estos artistas les sitúa en un escenario complicado al no existir en el contexto español unos referentes con los que confrontarlos, hecho que tampoco se produce claramente en el panorama internacional. Tendremos que esperar hasta finales de los años 1970 para asistir a la eclosión de actitudes propiamente postmodernas como las representadas por las citacionistas y los neoexpresionistas. El profesor Simón Marchán hace referencia a esta circunstancia en su libro *Contaminaciones figurativas* cuando, al referirse a Pérez Villalta como uno de los más lúcidos representantes de la postmodernidad, reconoce que su trabajo se desarrolla “con anterioridad e independencia respecto a los recién bautizados italianos”<sup>20</sup>. También el crítico Fernando Huici confirma la vinculación con Venturi que, además de alejar de la *claridad económica* de las imágenes Pop, “sumerge su legitimación de los modelos de creatividad popular en una intrincada síntesis de mestizajes historicistas”<sup>21</sup>.

Estas circunstancias son las que permiten que Fernando Castro describa a los integrantes del núcleo madrileño como artistas “interesados en desplegar un imaginario inquietante, lleno de duplicaciones y citas, de juegos delirantes y cultismo, donde más que impostura pudiera uno utilizar con estilo las máscaras”<sup>22</sup>. Unas actitudes las que aquí se plantean que en los años 1980 se convirtieron en tendencia, pero que debido al protagonismo de los

---

1989, p. 28.

<sup>19</sup> Foster, Hal, *Polémicas (post)modernas. Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 258-259.

<sup>20</sup> Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 244.

<sup>21</sup> Huici, Fernando, “De una memoria laberíntica”, en el catálogo de la exposición *Guillermo Pérez Villalta*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1995, p. 29.

<sup>22</sup> Castro Flórez, Fernando, *op. cit.*, p. 69.

neoexpresionistas en el proceso de *retorno de la pintura* quedaron relegadas a un segundo plano.

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que la pintura que proponen los miembros de Nueva Figuración Madrileña no encontrará su continuidad natural hasta finales de la década de los años 1980, pasada la *era del entusiasmo*, gracias a la obra de los pintores neometafísicos. Éstos conviven con el florecimiento de las tendencias neoconceptuales, hecho que posibilita que se repita otra vez una situación contextual con unos parámetros similares a los vividos por los pioneros de los años 1970. Parámetros que ponen de relieve cómo la postmodernidad se enfrenta a los principios defendidos por la modernidad, pero no como una ruptura sino “como una continuación de la modernidad estética”<sup>23</sup>, hecho que fomenta una mirada *retroprogresiva*, como señala Salvador Pániker, que busca un retorno al *origen sin abjurar de lo nuevo*:

“Es bueno volver la mirada hacia los antiguos porque ellos vieron lo que nosotros ya no vemos. Ahora bien esto no significa que nuestra ceguera sea definitiva. Al contrario. A través del ejercicio crítico y retroprogresivo de volver al origen sin abjurar de lo nuevo, nosotros podemos, finalmente, ver todavía mejor lo que los antiguos vislumbraron. Se trata de un ejercicio complejo que consiste en utilizar las herramientas sofisticadas del pensamiento más actual y, a la vez «deconstruir» ese pensamiento recuperando la virginidad del origen”<sup>24</sup>.

Con ello se introduce una nueva lectura de la historia, un nuevo tiempo en el arte donde todo es contemporáneo y presente. Surgen, por este motivo, conceptos como hibridación y fragmentariedad, y se abandonan las ideas de progreso y originalidad.

Chema Cobo, al afirmar que “en la historia del arte no existen fechas”, estaba poniendo en presente la historia de la pintura, lo que implica en último extremo la negación del carácter evolutivo del arte defendido por la vanguardia.

<sup>23</sup> Wellmer, Albrecht, *La dialéctica de modernidad y postmodernidad. Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988, p. 111.

<sup>24</sup> Pániker, Salvador, *Física y mística. La lectura de los griegos*, Barcelona, Kairós, 2003, p. 115.



“No hay buen cuadro hoy que no se plantee la siguiente cuestión: ¿Puede una obra de arte entenderse o verse sin hacer referencia a la Historia del Arte? o ¿sólo en la Historia del Arte se encuentra la solución de los cuadros? No hay cuadro, creo, que no esté vivo y haga vivir otros muchos cuadros aún sin saber cuándo estos cuadros estuvieron vivos ni cuándo lo volverán a estar. Pintar hoy es adoptar una postura reticente con el tiempo. Cada cuadro nuevo cambia toda la Historia del Arte, y tal vez con ello veamos algo más, pero siendo conscientes de que jamás lo veremos todo”<sup>25</sup>.

Curiosamente, estos planteamientos no sólo los vamos a encontrar en la pintura o en el arte, sino también como señala Lucía Solaz<sup>26</sup>, en la nueva actitud desarrollada en el cine. Éste coincide con el cine moderno en el rechazo al realismo, en el cuestionamiento de la mimesis y en la crítica a las formas narrativas lineales. Sin embargo, a diferencia de este cine moderno, el postmoderno abandona las posiciones elitistas, apostando por aunar la alta y baja cultura en una nueva estética plural. A su vez, frente a la defensa de la originalidad y la innovación potencia “el eclecticismo, la tradición y las técnicas de la cita y el pastiche”.

Los planteamientos sobre la linealidad de la historia serán interpretados por la crítica refractaria como un camuflado *retorno al orden*, como una suerte de moderno *historicismo* con el que se pretende avalar, a través de la descontextualización, las nuevas propuestas con los logros del pasado. Las acusaciones más violentas procederán del grupo de críticos americanos próximos a la revista *October*. De este modo, Benjamin Buchloh<sup>27</sup> llegará a calificar de retrógrados a los autores que se presentan bajo la etiqueta de

<sup>25</sup> Cobo, Chema, “Un sueño en espiral”, en el catálogo de la exposición *Antonio Rojas. La mirada oblicua*, Madrid, Museo de Teruel / Diputación Provincial de Cádiz, 1999, p. 31.

<sup>26</sup> Solaz, Lucía, “Cine postmoderno”, <[http://www.encadenados.org/n39/cine\\_postmoderno.htm](http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm)>. [Consultado 22.05.2011].

<sup>27</sup> Buchloh, Benjamin H. D., “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, *Arte después de la modernidad*, Barcelona, Akal, 2001, p. 120.

*neo*, citando a los artistas convocados en muestras como *El nuevo espíritu de la pintura*, *Los nuevos fauves*, *Naive Nouveau*, *Il Nuove Nuove* o *La nueva ola italiana* (como si “el prefijo neo no indicara la restauración de formas preexistentes”). Por su parte, Hal Foster establecerá un paralelismo entre las posiciones postmodernas y la figuración pictórica del periodo de entreguerras, calificando ambas situaciones de ataques a la modernidad a través de un evidente retorno al orden:

“El estatus postmoderno de este arte y esta arquitectura se asienta también en otras bases, porque las reacciones contra lo moderno eran bastante comunes incluso dentro de su mismo periodo: piénsese por ejemplo, en el *retour à l'ordre*, el giro tradicionalista del arte en los últimos años diez y los veinte (Picasso, Braque, Picabia; Severini y Carrà —ambos, no atípicamente, abrazaron el fascismo—, Malevich y Rodchenko...). Igual que tales retornos antimodernos, así el postmodernismo, viene en nombre de la tradición, con el pretexto del humanismo, paródico, sin embargo ambivalente”<sup>28</sup>.

Por el contrario, el crítico e historiador Jean Clair defenderá la idea de que no existió, ni existe tal retorno al orden, sino que lo surgido conlleva un nuevo modo de entender la modernidad:

“Pues sólo hay modernidad en la medida en que permanece la tensión entre la contribución clásica y las coordenadas del presente. Mas, si se intenta menguar dicha tensión, neutralizarla, ya sea únicamente a favor del futuro o bien exclusivamente del pasado, abandonamos la modernidad para caer en la moda o en el pastiche”<sup>29</sup>.

En una línea argumentativa similar, el profesor Aledo señala como novedosa y muy controvertida, en aquellos años, la idea de la superación de la vanguardia, tal como es formulada por los pintores de la Nueva Figuración Madrileña. Al respecto, cita ejemplos como el de Carlos Alcolea, al negar

<sup>28</sup> Foster, Hal, *op. cit.*, p. 250.

<sup>29</sup> Clair, Jean, *Malincolia*, Madrid, Visor, 1999, p. 125.

la vanguardia “como dispositivo de poder que configura ideológicamente la historia del arte”, o el de Guillermo Pérez Villalta, que manifiesta una profunda oposición a la misma debido a su “carácter formalista”. De este modo, su propuesta se dirige a la utilización del lenguaje pictórico “para hablar de algo que esté más allá de él”, postura que comparten el grueso del conjunto de artistas aquí estudiados<sup>30</sup>.

A su vez, el profesor David Pérez<sup>31</sup> también cuestionará la idea de encontrarnos frente a un arte retardatario al referirnos a la pintura surgida en la década de los años 1990, afirmando que la misma no representa ni un *retour à l'ordre* ni una *apuesta conservadora*. Del mismo modo también niega la posibilidad de considerar este fenómeno como una corriente o una tendencia, fruto de una moda concebida como *recambio publicitario*, ya que esta pintura supone “la constatación de un síntoma”.

Este rechazo de las tendencias y de las modas es una actitud compartida, que llega a convertirse en titular de la entrevista que concede Pérez Villalta en 1983 a la revista *Figura*: “Si hay un pintor que está en contra de la moda, ese soy yo”<sup>32</sup>. Aseveración que el profesor Francisco Calvo corroboraba recientemente al afirmar que “la procesión va por dentro”, ya que Pérez Villalta “va a su aire”, dado que siente un “soberano desdén hacia lo que periódicamente se publicita”<sup>33</sup>.

Este aspecto, que da un carácter atemporal a la obra de estos artistas, ha sido repetidamente señalado por la crítica. De ahí que las consecuencias de este *ir a su aire*, sea una de las razones que obstaculiza una aproximación a

<sup>30</sup> Aledo, Jaime, *op. cit.*, pp. 42-53.

<sup>31</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 47.

<sup>32</sup> Cortina, Ana y Paneque, Guillermo, *op. cit.*, p. 23.

<sup>33</sup> Calvo Serraller, Francisco, “Aguas profundas”, Madrid, *El País*, Suplemento *Babelia*, 3 de julio 2010 <[http://www.elpais.com/articulo/portada/Aguas/profundas/elpepuculbab/20100703elpbabp or\\_29/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Aguas/profundas/elpepuculbab/20100703elpbabp or_29/Tes)>. [Consultado 22.05.2011].

este fenómeno, ya que al no responder a los presupuestos tradicionales del arte moderno — estos artistas no se reconocen ni como grupo, ni tendencia, ni *ismo*, tampoco publican manifiestos, ni proclamas, ni responden a un programa, puesto que no se rigen por ninguna ortodoxia— los autores de la Figuración Postconceptual han defendido siempre sus ideas más allá de las etiquetas, resistiéndose a ser agrupados de manera alguna y renunciando a definirse individualmente. De hecho podemos comprobar cómo miran incluso con cierto recelo las exposiciones programáticas comisariadas por críticos afines, dado que prefieren la soledad y las periferias aunque podamos encontrarlos presentes en galerías emblemáticas como Buades, Estampa, Siboney o My Name’s Lolita Art. Una actitud que en muchas ocasiones les ha conducido a una *marginalidad paradójica* a pesar de su presencia en el mercado del arte nacional y en museos y colecciones públicas y/o privadas, circunstancias que les han valido los calificativos de artistas aislados, raros o extraños.

Sin embargo, este distanciamiento no les ha impedido encontrarse atentos a lo que sucede a su alrededor, aunque guardando las distancias. Es el caso del Neoexpresionismo, al que Pérez Villalta se refiere como un fenómeno internacional que se corresponde con su generación y con el que coincidía en algún punto, pero con el que divergía en el “tipo de construcción” planteada y en su excesiva dependencia de la moda. Como vemos, nuestros artistas no volvían la espalda al contexto internacional, al contrario, establecían “una lectura muy atenta [al utilizar] muchos elementos de referencia de las vanguardias de finales de los sesenta y primeros setenta”<sup>34</sup>.

Otra consecuencia del rechazo de los términos y condiciones del modernismo, según Josep Picó, la vamos a encontrar en “un repudio de la

---

<sup>34</sup> Huici, Fernando, “Villalta en la ambigüedad del espacio”, Madrid, *El País*, 9 de enero 1988. <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/PEREZ\\_VILLALTA/\\_GUILLERMO\\_/PINTOR/CADIZ/TARIFA/\\_CADIZ/ambigüedad/espacio/elpepicul/19880109elpepicul\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/PEREZ_VILLALTA/_GUILLERMO_/PINTOR/CADIZ/TARIFA/_CADIZ/ambigüedad/espacio/elpepicul/19880109elpepicul_5/Tes)>. [Consultado 22.05.2011].

ideología del progreso y la originalidad”<sup>35</sup>. Un rechazo a la originalidad que conduce al eclecticismo y a la apuesta por la cita y el hibridaje. Como señala Anna Maria Guasch, la Transvanguardia de Achille Bonito Oliva, en tanto que movimiento postmoderno “reclama el eclecticismo como método de neutralizar las diferencias y anular la distancia entre pasado y presente”<sup>36</sup>. Uno de sus representantes, Sandro Chia, se refiere a este proceso en el que se masculla el pasado sin jerarquías como un problema, hecho que afronta la Transvanguardia realizando ese pasado desde el presente: “Nosotros no hacemos sino contaminar distintos niveles de cultura, el nivel alto de las vanguardias y el bajo que tiene su origen en la cultura popular y procede de la industria cultural”<sup>37</sup>.

La Nueva Figuración Madrileña afrontó esta cuestión también muy prematuramente, por lo que tuvo que argumentar esta práctica desde acercamientos personales. La invención del término *neomoderno*, por parte de Herminio Molero, Fernando Huici y Pérez Villalta, supone un intento de denominar una idea que entendían de una manera más compleja que la simple noción de pastiche. Con este concepto de *neomoderno* se referían a “cierta arquitectura popular que utilizaba elementos de vanguardia de un modo heterodoxo” en las costas andaluzas<sup>38</sup>.

Más que hablar de eclecticismo, pastiche e ironía, como práctica generalizada en gran parte de la pintura neoexpresionista de la década de 1980, Simón Marchán se decanta por utilizar la idea de *eclecticismo selectivo*. Este eclecticismo deriva de un interés que va más allá de lo fortuito y que se desarrolla sin prejuicios, al estar abierto a cualquier fuente sea cual sea su procedencia.

<sup>35</sup> Picó, Josep, “Introducción”, en *Modernidad y Postmodernidad*, op. cit., p. 35.

<sup>36</sup> Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 277-278.

<sup>37</sup> Giancarlo Politi, “Sandro Chia”, *Flash Art*, junio, 1984, p. 25. Citado en Guasch, Anna Maria, op. cit., p. 280.

<sup>38</sup> López Munuera, Iván, op. cit., pp. 28-29.

“Pero no [se trata] de un eclecticismo de refrito, chapuza, sino, según palabras del pintor, de un *eclecticismo selectivo, razonado*. ¿No resulta asombrosa la naturalidad con que en ellas [en las pinturas] la historia artística y los motivos mitológicos se manipulan al servicio de la vida subjetiva? ¿No es chocante cómo son seleccionadas como si de un *ready-made* pictórico se tratara y, al ser combinadas con desinhibición y frescura, se transfiguran en alegorías irónicas? Las formas o estilemas, advocates en cuanto memoria, quedan despojados de sus sentidos originarios, pierden sus referencias contextuales. Pero, precisamente, en este despojamiento y pérdida, se transforman en juegos de la memoria”<sup>39</sup>.

Algo que Sigfrido Martín Begué había manifestado y utilizaba para expresar su *pasión más turbia*, refiriéndose a su obra como un *dry-coctel*, servido en *frío*. Guillermo Pérez Villalta también negaba la voluntad de pastiche de sus citas, defendiendo que respondían a un *proceso de digestión*<sup>40</sup>. Ni apropiaciones ni homenajes a lo postmoderno sino que, confirmando a Marchán, este pintor se acercará a lo que realmente le gusta “a través de ese mecanismo deseante que actúa en la memoria, y que surge finalmente en forma de digestiones”<sup>41</sup>.

Curiosamente, este modo de entender la poética personal lo van a compartir los artistas objeto de este estudio y es uno de los rasgos que potencia ese *aire de familia* al que nos aproximamos. Sin embargo, y a pesar de que comparten en gran medida referentes, cada uno los descompondrá y recompondrá a su manera para elaborar su particular “sopa genética”<sup>42</sup>.

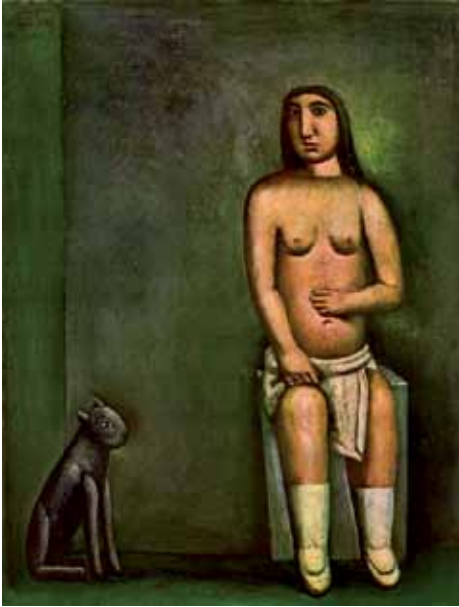
Los pintores neometafísicos al recuperar la pintura de los pintores metafísicos estarán en gran medida reconociéndose en sus prácticas. Es significativo que el profesor José Antonio García Hernández en su Tesis

<sup>39</sup> Marchán, Simón, “La contaminación de la arquitectura”, en el catálogo de la exposición *Sigfrido Martín Begué 1976-2001*, Madrid, Conde Duque Centro Cultural, 2001, pp. 34-35.

<sup>40</sup> Martín Begué, Sigfrido, “Trompe l’huile”, Sevilla, *Figura*, nº 2, 1984, p. 76.

<sup>41</sup> Gálvez, Alberto, *Citas de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, 2004, p. 97.

<sup>42</sup> Huici, Fernando, “El hombre que sabía demasiado”, en el catálogo de la exposición *Ángel Mateo Charis*, Valencia, IVAM, 1999, pp. 29-30.



Carlo Carrà. *La casa dell'Amore*. 1922.



Fotografía de Guillermo Pérez Villalta, años 1970.

Doctoral defendida a principio de la década de los años 1990 analice la obra *La casa dell'Amore* de Carlo Carrà profundizando en su proceso creativo. Traemos a colación este trabajo, ya que en el análisis efectuado establece una diferencia entre el planteamiento ecléctico y el uso del híbrido:

“Si declaramos a Carrà pintor ecléctico entonces tendríamos que tachar de lo mismo a todos los grandes pintores, a los más creativos, a los más clásicos, a los que se toman por modelo y ejemplo de lo que hay que hacer. Es decir, todos los grandes, los que han inventado o descubierto fórmulas nuevas han hecho híbridos de estilos distantes, aparentemente sin puntos de encuentro. Sin embargo, es cierto que existe el eclecticismo en pintura y en otras artes, y en todo. El más evidente ocurre cuando se toman directamente no los procesos constitutivos de la imagen, sino casi fragmentos de imágenes. Es lo que se llama pastiche, plagio, imitación de estilo (no hablamos de la falsificación pura). Claro que en esto de la imitación de estilo hay niveles distintos. Lo importante no es lo que se toma prestado, sino el uso que se le da, la nueva unidad

que se logra. Casares, en su *Diccionario ideológico de la lengua española*, dice acerca del adjetivo híbrido que se aplica al «animal o vegetal procreado por dos individuos de distinta especie», y que se usa figuradamente para «todo lo que es producto de elementos de diversa naturaleza». Ahora bien, la producción de híbridos responde a una finalidad funcional, son invenciones o descubrimientos, es algo que está en el origen remoto de la ingeniería genética, que descompone los códigos estructurados de la transmisión hereditaria para recomponer algo distinto. Es la misma naturaleza la que ha enseñado a los humanos a hacer híbridos, pues toda ella puede considerarse un conjunto de híbridos. Análogamente, pueden descomponerse los códigos estilísticos y recomponerse en otra combinación. Todo el pensamiento productivo humano opera de este modo, por abstracción —separación— de cualidades de las cosas, de las personas, de las acciones, con miras a tratar de juntar de un modo distinto esas cualidades para que cumplan una función<sup>43</sup>.

Unas ideas las que aquí expone que, siguiendo su propio discurso, ya están presentes en la obra Pablo Picasso, uno de los padres de la modernidad y, por tanto, un artista libre de cualquier sospecha. Aunque en este punto los ideólogos de la revista *October*<sup>44</sup> siembren la duda al cuestionar la afirmación de Picasso a Ernest Ansermet (en 1917) sobre el hecho de que el Cubismo y el Neoclasicismo *eran lo mismo*, que entre ambos planteamientos existía la misma diferencia que entre la modernidad y el pastiche. García Hernández apunta, al respecto, que Picasso no apostará por un estilo personal, ya que sentía un gran descreimiento sobre el mismo, lo que le llevará a “no instalarse en una solución, en un lenguaje para siempre”<sup>45</sup>. Y será, por ello, en el Cubismo donde el descubrimiento de Picasso se hará evidente, tal como demuestra el citado García Hernández en su análisis de *Las señoritas de Avignon*.

<sup>43</sup> García Hernández, José Antonio, *La producción plástica como investigación: de la marginalidad a nuevo paradigma*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 1991, pp. 62-63.

<sup>44</sup> Foster, Hal; Krauss, Rosalind y Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 163.

<sup>45</sup> García Hernández, José Antonio, *op. cit.*, p. 132.





Pablo Picasso. *Las señoritas de Avignon*. 1906. Pablo Picasso. *La flauta de pan*. 1923.

“Hemos de ver que el Cubismo abre plenamente las puertas a la posibilidad de comprender las claves de la construcción de estilos, y que eso lo hace descomponiendo en altísimo grado los mecanismos de la ilusión. Además, esa descomposición y ese enseñar no se hizo apenas con palabras sino mediante cuadros, que eran a la vez obras de arte de pleno derecho y al mismo tiempo información, explicación, preguntas, discusión sobre lo que el arte mismo es. El cubismo, por tanto, abre la puerta a todos los híbridos, y los híbridos serán en adelante la libertad, la posibilidad de construir «lenguajes» personales o de grupo, de expresarse con «voz Poética» propia mediante las artes plásticas, la pintura y la escultura. Por eso, entender meramente el Cubismo como un estilo es no entender nada, o bien poco”<sup>46</sup>.

Desde esta perspectiva, podemos decir que el concepto de híbrido y el del *collage*/montaje no están tan alejados, como han señalado los detractores de la postmodernidad frente a los principios modernos, ya que los dos mecanismos potencian los principios de fragmentación y ruptura de la linealidad. Baste

<sup>46</sup> García Hernández, José Antonio, *op. cit.*, pp. 62-63.

recordar los principios del *collage*/montaje descritos por el grupo  $\mu$ : “Tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases”<sup>47</sup>.

Ahora bien, para concluir el inicio de este capítulo y comprender mejor el desarrollo del concepto de complejidad en las obras abordadas en nuestro estudio, creemos conveniente volver por un momento a la lectura de Robert Venturi<sup>48</sup>, especialmente cuando propone “una arquitectura compleja, con sus consiguientes contradicciones”, frente a la banalización de la arquitectura que se vive en la década de los años 1960. Un objetivo, el planteado por Venturi, que podemos constatar en los cuadros de nuestros artistas y que favorece una vuelta a la representación y a la figuración y, por tanto, al ilusionismo, a la narración, a la idea, a la textualidad y, en definitiva, a la retórica de la imagen.

Un principio, el de complejidad, que, por su parte, ha estado asociado al arte y a la arquitectura a lo largo de su historia. De ahí que Venturi reclame el reconocimiento de la complejidad y la contradicción para la arquitectura, al igual que se reconoce en otras disciplinas: “desde la demostración de Gödel de la incompatibilidad de las matemáticas, al análisis de la poesía *difícil* de T. S. Eliot y a la definición de las características paradójicas de la pintura de Joseph Albers”<sup>49</sup>.

La complejidad que llegará a esta pintura no lo hará con la intención de ser obstusa premeditadamente, sino que surgirá como una consecuencia de la superposición de múltiples capas, de mensajes, intenciones, ideas o reflexiones, que quedarán articulados desde la narración, la plástica y la

<sup>47</sup> Grupo  $\mu$ , *Collages*, París, Union Générale, 1978, pp. 17-18. Citado en Ulmer, Gregory L., “El objeto de la poscrítica”, en Foster, Hall, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 126-127.

<sup>48</sup> Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 32.

<sup>49</sup> Venturi, Robert, *op. cit.*, p. 23.

intertextualidad. En definitiva, una complejidad que será consecuencia de la aplicación a la pintura de cada una de las claves que vamos a estudiar en este capítulo. Jaime Aledo señala al respecto que la pintura “tiene un cuerpo que contiene la idea, con todo el proceso en capas” y que “ese cuerpo es similar a un cuerpo humano, que te mira de frente y cuyo significado, su *alma*, es indisoluble de su materialidad”. De este modo, la pintura va a dejar de ser una ocurrencia o una intuición genial y se va a aproximar a un trabajo de investigación, a una reflexión y/o a un pensamiento sobre un problema que preocupa al artista, hecho que genera una convivencia de elementos y conceptos que se superponen a la hora de pintar en múltiples capas, una superposición en la que discursos paralelos existentes provocan diferentes estratos de lectura.

Como hemos señalado al inicio del capítulo, las claves que proponemos en las siguientes páginas otorgan a todas las obras y autores ese característico *aire de familia* que ha señalado la crítica y que buscaremos incluso más allá de la forma. Al respecto, hemos trazado seis puntos enunciadores:

1. La apuesta por el medio pictórico como columna vertebradora de su producción artística.
2. La recuperación del cuadro como formato a través de la representación y la reintegración de la idea.
3. La redefinición de la figuración en clave postabstracta y antirrealista.
4. La reincorporación de los valores narrativos y poéticos en la imagen pictórica.
5. La práctica de una resistencia pasiva frente al compromiso político y el ruido mediático.
6. Y para concluir, la apología del misterio y el silencio en la práctica pictórica.

A continuación abordaremos con un cierto detenimiento cada una de las claves conceptuales propuestas, intentando incidir en aquellos aspectos poéticos y/o estéticos que, hasta el momento, han sido parcialmente planteados en relación a la práctica pictórica de lo que denominamos como Figuración Postconceptual.

## **2.2. APUESTA POR EL MEDIO PICTÓRICO**

La primera clave que debemos analizar guarda relación con la apuesta que nuestros artistas hacen por la pintura como medio vertebrador de su actividad artística y como práctica entroncada con la tradición. Esta característica constituye una particularidad que, debido al contexto artístico en el que se produce, posee una especial relevancia.

Para comprender el significado de esta apuesta debemos preguntarnos por los motivos y consecuencias de los cambios acaecidos durante el siglo XX en el arte y sus consecuencias en la práctica pictórica. Debido a ello, hemos dividido el presente subapartado en dos grandes bloques en los que la pintura ocupará el centro de nuestra atención.

Partimos, en un primer momento, de una reflexión sobre los motivos que han colocado al medio pictórico en una situación de crisis cíclica, llevando a cabo un breve repaso por los detonantes de un proceso que se desarrolla desde mediados del siglo XIX. Teniendo en cuenta las conclusiones de este análisis deseamos indagar a continuación sobre la vigencia de la pintura, hecho en el que también tendremos en consideración los testimonios derivados de las encuestas y/o entrevistas realizadas específicamente para nuestro trabajo, y en las que han participado un grupo representativo de los artistas estudiados. Ahora bien, antes de abordar estas cuestiones pensamos que es imprescindible formularnos una pregunta: ¿Por qué es importante señalar que estos artistas pintan?

De entrada, debemos señalar que la apuesta por la pintura en el contexto de los años 1970 a 1990 se ha de entender como una declaración de principios, dado que en muchos sentidos la pintura había sido cuestionada como medio válido de expresión artística. El hecho de que el fenómeno que estudiamos se halle integrado por artistas que utilizan la pintura constituye una característica que cobra un gran relieve. Y, a pesar de que no sean los únicos en ejercer de pintores —desde luego la pintura no está en peligro de extinción aunque sí muy cuestionada—, es conveniente prestar atención al porqué de este empeño y a su sentido de resistencia.

Muchos han sido los artistas que a lo largo del siglo XX han abandonado la práctica de la pintura, siguiendo los pasos de un pionero en este comportamiento como fue Marcel Duchamp. ¿No sería lo más razonable abandonar y dejar a la pintura cuando todo está en contra?

Se trata de un dilema ante el que no pocos pintores se han enfrentado y se enfrentan, especialmente cuando observamos cómo la pintura ha sido considerada como un arte reaccionario y/o anacrónico.

No es de extrañar, entonces, encontrarnos con ejemplos como el de John Baldessari, hoy día uno de los insignes representantes del Arte Conceptual, que en el año 1970 decidió terminar con el pintor que había sido. En la placa que forma parte de su creación *Cremation Project*, grabó “Mayo 1953-Marzo 1966”, periodo artístico en el que había practicado la pintura, y cuya producción incineró literalmente. De hecho, llegará a afirmar que realmente era “lo mejor que he hecho hasta la fecha”, tal y como recoge en su artículo de la revista *Arte y Parte* el profesor Francisco Javier San Martín, texto en el que agrega una cita especialmente significativa:

“Llegué a un punto en el que estaba bastante resentido con el arte en general, y entonces pensé: ¿por qué no darle a la gente lo que más entiende, que es la palabra

escrita y la fotografía? Estaba razonando perversamente. ¿Para qué luchar? ¿Por qué no darles simplemente lo que quieren...?”<sup>50</sup>.

Dejemos aquí apuntada el inicio de una tendencia que ha crecido a lo largo del tiempo. No obstante, hemos de señalar que también encontramos casos donde el camino se recorre a la inversa, es decir, artistas que desde las prácticas conceptuales se reencuentran con la pintura. Éste es el caso del italiano Salvo, pero también el de los componentes del Equipo Normal o, incluso, el de los alumnos de Joseph Beuys, Imi Knobel y Blinky Palermo. Quizá sea por todo esto por lo que los pintores que aquí analizamos, cansados de nadar a contracorriente, van a decidir, siguiendo los consejos de Carlos Alcolea, pintar “haciéndose al muerto”<sup>51</sup>.

### 2.2.1. POSICIONAMIENTO FRENTE A LA CRISIS DE LA PINTURA

A lo largo del siglo XIX la práctica pictórica se enfrentará a una gran crisis provocada por la aparición de la fotografía. El desarrollo del nuevo medio y la posibilidad de obtener un registro mecánico de la realidad fue el inicio de un viaje sin retorno en el que la pintura sufrió una crisis de identidad. Una crisis que afectó a la definición del propio arte.

En relación con estos hechos los artistas cuestionarán el medio pictórico en su integridad: desde los materiales y técnicas hasta la definición del cuadro como unidad básica, pasando por el formato y sus límites. No obstante, hemos de señalar que el principal eje de las reflexiones realizadas se centrará en la imagen pictórica (su significado y su representación) y en el papel que esta desempeñará en la aparición de la imagen fotográfica<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> San Martín, Francisco Javier, “John Baldessari: Un pintor en Hollywood”, Santander, *Arte y Parte*, nº 85, febrero-marzo, 2010, p. 19.

<sup>51</sup> Alcolea, Carlos, *Aprender a nadar*, Madrid, Libros de la ventura, 1980, p. 52.

<sup>52</sup> “Liberado por la fotografía de la monótona faena de la fiel representación, la pintura podía perseguir una tarea más elevada: la abstracción”, en Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfa-

Una de las grandes preguntas que serán formuladas a lo largo del siglo XX será la de si nos hallamos frente al fin de la pintura. Recordemos el libro fechado en 1923 de Nikolai Tarabukin titulado *El último cuadro*, en el que a partir del análisis de las obras de Rodchenko y Malevitch el citado autor defenderá el hecho de que “el último cuadro ha sido pintado”, y ello a pesar de que esta cuestión continúa siendo hoy algo sin resolver.

Junto a esta problemática, otra de las líneas de investigación que se abrirán a principios del siglo XX será la de desentrañar el significado de *lo pictórico*, y cómo éste puede expresarse a través de medios alternativos como la fotografía o el cine. La modernidad estaba planteando técnicas alternativas a la pintura tradicional para representar y construir la imagen, desde el *collage* practicado por los artistas cubistas o Marx Ernst, al *ready-made* de Duchamp. Hal Foster señalará estas técnicas “el *collage*, el ensamblaje, el *ready-made*, la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida”<sup>53</sup>, como los procedimientos propios de la vanguardia y de la modernidad, al recordarnos que son estos procedimientos los que retoma la neovanguardia durante la postguerra norteamericana y europea en su rescate del espíritu perdido de la modernidad.

Sin embargo, la línea abierta por la abstracción llegará a un punto sin retorno con el Minimal (cuando se prescindir del medio pictórico) y con el Arte Conceptual que llegará a dar un paso más allá al sustituir el objeto por la idea. Los nuevos medios surgirán como una alternativa ante la impotencia de la pintura para poder cuestionar “la idea de arte”. De ahí que la imagen digital, con el píxel como nueva unidad pictórica, constituya la apuesta de los actuales creadores de imágenes artísticas.

“Y del mismo modo que Donald Judd condenaría la pintura por su incapacidad para liberarse por completo del ilusionismo, Rodchenko dijo adiós a este arte

---

guara, 2007, pp. 204-208.

<sup>53</sup> Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Barcelona, Akal, 2001, p. 3.

después de haber exhibido su famoso tríptico monocromo en la exposición  $5 \times 5 = 25$  en septiembre de 1921: «Reduje la pintura a su conclusión lógica y expuse tres lienzos: rojo, azul y amarillo» escribiría más tarde. «Afirmé: todo ha terminado. Los colores básicos. Cada plano es un plano, y no tiene que haber más representación»<sup>54</sup>.

La modernidad planteará desde el cuestionamiento de la representación de la realidad, a la negación de la posibilidad de la propia imagen representada. Llegados a los límites de la pintura, ¿qué queda? O una vuelta a la pintura, que ya nunca podrá ser la misma, o el abandono de su práctica.

Con todo, la gran crisis pictórica será la originada por Marcel Duchamp, especialmente a través de la lectura que de sus ideas llevaron a cabo los artistas conceptuales en la década de los años 1960. El rechazo de Duchamp no se dirige a la pintura representacional, sino a la pintura como medio. El arte, como afirmó Josep Kosuth, “*vive a través de la influencia que ejerce sobre otro arte, no por existir como el residuo físico de las ideas de un artista*”. Marcel Duchamp y sus trabajos marcarán, por ello, un cambio “que va de la *apariencia* a la *concepción*”, un cambio en palabras de Joseph Kosuth que determinará “el comienzo del arte *moderno* y el comienzo del arte *conceptual*”<sup>55</sup>.

Hasta ese momento las obras que iniciaron este camino de la abstracción, como hemos visto anteriormente, seguían conectadas con el arte tradicional “en virtud de su morfología”, aunque su discurso resultara renovador. Para Kosuth el primer *ready-made no asistido* de Duchamp fue “el evento que hizo concebible el descubrimiento de que era posible *hablar con otro lenguaje* y aún tener sentido”.

Pero recordemos que Duchamp comenzó sus pasos en la pintura. Su primer ataque se hallaba dirigido contra la pintura que él denominó *retiniana*, una

<sup>54</sup> Foster, Hal; Krauss, Rosalind y Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 178.

<sup>55</sup> Kosuth, Joseph, “El arte después de la filosofía”, *Studio International*, octubre, 1969.



práctica con la que estableció distancias, tal como manifestó en una entrevista en 1946 al recordar el contexto en el que inició su actividad artística:

“El futurismo era un impresionismo del mundo mecánico. En sentido estricto era una continuación del movimiento impresionista. Yo no estaba interesado en eso. Quería alejarme del aspecto físico del cuadro. Me interesaba más el recrear ideas que el pintar. El título era para mi muy importante. Quería hacer que la pintura sirviera para mis propósitos y apartarme de su carácter físico. Desde mi punto de vista, Courbet era quien había introducido la importancia de lo físico en el siglo XIX. Me interesaban las ideas no simplemente los productos visuales. Yo quería volver a poner a la pintura al servicio de la mente. Y mi obra fue de inmediato calificada de *intelectual. Literaria*. Es cierto que estaba intentando situarme lo más lejos posible de la pintura física, *agradable y atractiva*. Eso era considerado como literario”<sup>56</sup>.

Si hemos incluido estas declaraciones de Duchamp es porque proporcionan un material de primera mano para comprender la relación que establecemos entre Duchamp y la pintura objeto de nuestro estudio, y en gran medida también nos pueden ayudar a contextualizar nuestra denominación de postconceptual, aplicada a la misma. Una de las grandes aportaciones que se producen en la exposición *Los esquizos de Madrid*, y que despertó el sobresalto de los espectadores, es el lugar que abriendo la muestra ocupaba, frente a una obra de Giorgio de Chirico una pieza emblemática de Marcel Duchamp. Recordemos que una de las características que siempre se ha señalado al describir la pintura de la que nos ocupamos en nuestro estudio es su carácter *literario*. Un calificativo controvertido porque mientras para los críticos afines supone una virtud, para sus detractores conlleva la recuperación de una carga de la que el medio había logrado liberarse, carga que quedaba denunciada desde las críticas vertidas a partir de los posicionamientos conceptuales y de los militantes greenbergianos.

<sup>56</sup> Entrevista a Duchamp, “Painting... at the service of the mind”, *Eleven European in America*, *The Museum of Modern Art Bulletin*, XIII/4-5, New York, 1946. Citado en Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, p. 421.

Los defensores de una pintura *retiniana* o *física* y de la construcción del arte moderno propuesta por Clement Greenberg, como señala Martin Jay<sup>57</sup>, se enfrentaron a la crítica de Duchamp realizada contra el *fetichismo de la mirada*.

Este rechazo duchampiano hacia la pintura como arte retiniano le llevó a enfrentarse al *arte simple*<sup>58</sup>. De hecho su renuncia a la pintura dio paso en 1924 al aparente abandono de la práctica artística. Ahora bien, si atendemos a Kosuth<sup>59</sup> cuando afirma que después de Duchamp todo el arte es conceptual en su naturaleza, ya que el arte existe sólo conceptualmente ¿podríamos hablar de una pintura postconceptual?

La pintura literaria de la que nos ocupamos, al contrario de lo sucedido con Duchamp, no renuncia a lo retiniano. Esta posición *entre* ha provocado confusiones acerca de su naturaleza. ¿Por qué estos artistas no han derivado hacia posiciones como las defendidas por el Arte Conceptual, en lugar de apostar por la práctica pictórica como medio vertebrador de su obra? Esta cuestión la abordaremos en la segunda parte de este capítulo.

Es de gran interés, sin embargo, que nos detengamos previamente en las consecuencias que el pensamiento de Duchamp originó a finales de los años 1960. La crítica Rosalind Krauss en su reflexión sobre el medio artístico nos sitúa en el ojo del huracán a través de sus aportaciones introductorias a “El arte después de la filosofía”, auténtico manifiesto del Arte Conceptual. Por su parte Kosuth en el citado texto celebra el descarte efectuado por Duchamp dirigido hacia los medios específicos, descarte que lleva implícito el cuestionamiento de la condición general del arte, puesto que *ser artista* significa poner en duda la propia *naturaleza del arte*. En palabras de Krauss:

<sup>57</sup> Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 128.

<sup>58</sup> G. Torres, David, “Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé”, *La balsa de la Medusa*, Madrid, nº 36, marzo, 1996. <<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article164>>. [Consultado 22.05.2011].

<sup>59</sup> Kosuth, Joseph, *op. cit.*

“Si un artista acepta la pintura (o la escultura) acepta la tradición que traen consigo. Eso se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es una clase de arte. Si haces pinturas, estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte”<sup>60</sup>.

De hecho si se acepta la pintura, siguiendo el razonamiento que propone Kosuth, se está “aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura”<sup>61</sup>. Esto implica que si se quiere cuestionar la naturaleza del arte, la pintura no es el medio adecuado, ya que para ello hoy los artistas deben presentar “proposiciones nuevas con respecto a la naturaleza del arte”. Para llevar a cabo este nuevo cometido “uno no puede preocuparse por el *lenguaje* heredado del arte tradicional”, dado que está basado en un sistema cerrado de medios que imposibilita “la *creación* de nuevas propuestas”<sup>62</sup>.

Los artistas que componen el fenómeno objeto de nuestro estudio, si bien coinciden con el Arte Conceptual en la recuperación de la *idea*, difieren del mismo, puesto que al apostar por el desarrollo de esta *idea* a través del medio pictórico, en lo que hemos dado en denominar una pintura *intelectual*, se enfrentan radicalmente a los principios conceptuales al aceptar un medio con una tradición que es cuestionada.

Estas circunstancias sitúan a nuestros artistas en un complejo posicionamiento. ¿Es posible pintar después del Conceptual sin ser acusado de reaccionario? Analicemos las consecuencias que desató, dos décadas después, la propuesta de una vuelta a la pintura defendida por los neoexpresionismos de finales del siglo XX.

<sup>60</sup> Krauss, Rosalind, “La garantía del medio”, original en *French Literature, Theory and the Avant-Gardes. L'écriture en contexte: littérature, théorie et avant-gardes françaises au XXe siècle*. Traducción obtenida en “Fin(es) del arte”, <<http://artecontempo.blogspot.com/2010/01/rosalind-krauss.html>>. [Consultado 22.05.2011].

<sup>61</sup> Kosuth, Joseph, *op. cit.*

<sup>62</sup> Kosuth, Joseph, *op. cit.*

*Necrophilia, Mon Amour*<sup>63</sup> es el título del texto crítico en el que Kosuth arremete contra el Neoexpresionismo, al que acusa de carecer de cualquier *valor dialéctico y ético*, ya que convierte en un negocio multimillonario la venta de sus obras. La crítica americana arremeterá duramente contra esta corriente calificándola de maniobra conservadora y la denunciará por ser una gran operación mercantilista y de retorno al orden.

*October*, la revista fundada en Nueva York por Rosalind Krauss y Annette Michelson en 1976, se convertirá en la publicación en la que aparecerán las más representativas y demoledoras críticas en las que abundarán términos como los de reaccionario, obsoleto, autoritario, acrítico, neo-burgués, tradicional, decadente... Donald Kuspil señala a Benjamin H. Buchloh como el crítico que más esfuerzos dedicará a fomentar el rechazo de los pintores alemanes. Aunque en este empeño en contra de los neoexpresionismos otros le acompañarán: “Thomas Lawson, Douglas Crimp, Peter Schjeldahl, Kim Levin y el artista conceptual Joseph Kosuth también los rechazan de plano”<sup>64</sup>.

Los ataques que recibieron los movimientos neoexpresionistas se basarán, fundamentalmente, en la interrupción que representaban en la evolución de la concepción del arte provocada por la *revolución conceptual*. El peligro de que la iniciativa pictorialista pudiera consolidarse, y que la misma supusiera un grave retroceso en los logros obtenidos, desató una batalla centrada en el fantasma del retorno al orden. Una de las argumentaciones utilizadas por Buchloh, que mas tarde volverá a retomar junto a Hal Foster y Rosalind Krauss en *1900*, su historia del siglo XX, será la basada en el paralelismo existente entre el movimiento de *vuelta a la pintura* de la década de los años 1980 y el retorno a los realismos del periodo de entreguerras. Claros

<sup>63</sup> Kosuth, Joseph, “Necrophilia, Mon Amour”, *Artforum*, n° 20, mayo, 1982, p. 60.

<sup>64</sup> Kuspil, Donald B., “Fuego antiaéreo de los radicales”, *Arte después de la modernidad...*, *op. cit.*, p.138.

referentes de esta figuración española como son Carlo Carrà o Picasso serán la ejemplificación, según apunta Buchloh, de un retorno al orden que ya se había producido hacia 1930. Buchloh acusará a Carrà y a los exfuturistas, así como al Picasso de la etapa neoclásica, de renunciar a la vanguardia a través de un manifiesto “rechazo de las formas y procedimientos no figurativos”, y la consiguiente veneración de la tradición cultural. Prueba de ello la encontramos en el aparente abandono de la técnica del *collage*, recurso con el que habían propiciado la presencia de materiales y procedimientos heterogéneos en la superficie pictórica y con el que, asimismo, habían subrayado la interacción de los fenómenos estéticos con su contexto social y político.

Buchloh respondió a la defensa de la visión alternativa de la vanguardia histórica defendida por el francés Jean Clair en la exposición *Les Réalismes*<sup>65</sup>, clasificando su discurso como antimoderno y reaccionario, ya que “intenta entender estos fenómenos al margen de su contexto histórico y político”. Y para ello “emplea los mismos clichés del autoritarismo, la patria y el legado paterno”, puesto que el propio Clair apela textualmente a dichos conceptos:

“[Estos pintores] trataron de recordar su legado paterno, ni en sueños lo hubieran rechazado [...] Se vivía el neoclasicismo como una meditación en el exilio, lejos de la patria perdida que también lo es de la pintura, la patria perdida de las pinturas”<sup>66</sup>.

Las acusaciones que esgrimió Buchloh frente a la postmodernidad neoexpresionista fueron las mismas. Unas acusaciones que, curiosamente, también nos encontramos unos pocos años después en las críticas recibidas por *Muelle de Levante*, en tanto que apuesta pictórica.

Ahora bien, ¿la defensa de la pintura y su tradición supone un ataque directo a la idea moderna y a la vanguardia conceptual? ¿Pretende la figuración postconceptual

<sup>65</sup> Clair, Jean “«Metafísica» et «Unheimlichkeit»”, en el catálogo de la exposición *Les Réalismes. 1919-1939*, París, Centro Georges Pompidou, 1980, p. 32.

<sup>66</sup> Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 113.

interrumpir la modernidad? Si reivindicar la tradición y la vanguardia es una estrategia, como apunta Pániker, *retroprogresiva* ¿cómo se puede sostener esta postura sin caer en la contradicción? ¿A través del eclecticismo?

Para Buchloh recurrir por parte de los artistas neoexpresionistas a “la audacia de la vanguardia” como estrategia para “disimular su nuevo conservadurismo”, es la manera de contrarrestar la crítica, y conseguir los beneficios que la *cultura burguesa* otorga a quienes mantienen con sus acciones la tradición de las convenciones culturales. Esta descontextualización del hecho artístico respecto de la historia lo aproxima a los planteamientos historicistas:

“Son necesarias auténticas acrobacias intelectuales para hacer pasar las posiciones ideológicas por una necesidad histórica orgánica, por algo opuesto a un constructo determinado por factores políticos y sociales excepcionales. No importa cómo entendamos ese «progresivo movimiento hacia atrás» o la «paradoja como novedad», ni tampoco importa que la observación de Green acerca del «perverso desarrollo» de Picasso indique los límites de su comprensión de las contradicciones que resultan de la necesidad que tiene el historiador del arte de dar cabida a la noción cultural del maestro que pasa de logro en logro [...]”<sup>67</sup>.

Secundar, como lo hace la pintura neoexpresionista, el pensamiento defendido por Charles Jenks en la arquitectura postmoderna (“Todos los pasados se han convertido en *ismos*”), no es para Buchloh sino una “vulgar variación contemporánea del tema del historicismo”.

“El estilo, el núcleo mismo del pensamiento histórico-artístico reificado, la quimera de un modelo pictórico o una práctica discursiva que funcione autónomamente —idea tradicionalmente rechazada por los artistas— es utilizada ahora por los propios artistas para así imbuir de significado histórico a esos modelos agotados”<sup>68</sup>.

Buchloh desacredita lo que denomina un *revisionismo de la historia* por la

<sup>67</sup> Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 117.

<sup>68</sup> Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 117.

ausencia de “auténtica innovación de la práctica artística”, denunciando que lo *neo* no indica novedad sino la restauración de formas preexistentes. El prefijo *neo* es un signo inequívoco de una defensa de la historia que para Buchloh implica un rechazo a la inmediatez de lo moderno. Recordemos en relación con este hecho que la denominación Neometafísica es la que se usó para denominar a los pintores surgidos en España al inicio de la década de los años 1990.

Este empleo de la historia convierte el estilo, en palabras de Buchloh, en “el equivalente ideológico de la mercancía: su intercambiabilidad universal, su libre disponibilidad indican un momento histórico de clausura y éxtasis”. Algo que se constata con claridad al estudiar los cuadros de los artistas neoexpresionistas, y junto a ellos los de todos aquellos que hacen uso de estas prácticas, transformando sus obras en “ escaparates decorados con fragmentos y citas históricas”, destinadas a reducir a convención cualquier intento de audacia.

Este eclecticismo no es sino una estrategia encubierta de recuperación del cuadro a través de las vinculaciones de una historia que es proporcionada por los estilos. Esta generalización de Buchloh desacredita cualquier iniciativa que, desde la pintura o desde cualquier otra disciplina, proponga un diálogo con la historia sin preguntarse por los fines que se persiguen.

Para Buchloh es el fracaso histórico de la vanguardia el que arroja al artista al “tesoro escondido, en el que uno puede excavar para apropiarse de elementos estilísticos abandonados”. Y es aquí donde establece la diferencia frente a la actitud moderna implícita en la técnica del *collage*:

“A diferencia del *collage* moderno, en el que distintos fragmentos y materiales de la experiencia se muestran desnudos, se presentan como fisuras, vacíos, contradicciones irresolubles, concreciones irreconciliables, pura heterogeneidad, la imagen historicista pretende justo lo contrario: la síntesis, la creación ilusoria de una unidad y una totalidad que encubre sus determinaciones históricas y sus condiciones de posibilidad”<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 119.

En palabras del mencionado crítico: “La atracción estética de estas eclécticas prácticas pictóricas origina una nostalgia por el momento del pasado en que los modos pictóricos a los que remiten gozaban de autenticidad histórica”. Y es esta maniobra espuria la que desacredita todo intento de recuperación de la figuración y la representación, así como los modos de producción tradicionales. También, y dentro de la misma operación, sitúa Buchloh la recuperación que se pretende hacer del aura y del “fetichismo de la experiencia perceptiva”, de la que la obra de la modernidad se había liberado, como un reclamo para acentuar las posibilidades de comercio: “En la tangibilidad de lo aurático, que se representa a través de una superficie de texturas, el aura y la mercancía se unen”<sup>70</sup>.

Dis Berlin afirma que esta fue una oportunidad perdida al reconocer que “la ambición de los pintores neoexpresionistas y sus críticos y galeristas fue lo peor que le pudo pasar a la pintura”. Aquella situación interrumpió una posible y necesaria continuidad, ya que fomentó un discurso basado en la codicia de un mercado que implantaba las leyes del liberalismo:

“En los años 80 se perdió una gran oportunidad de volver a legitimar la pintura como gran arte. A nivel internacional la figuración fue un negocio muy rentable y salvo excepciones se pintó con las prisas de la codicia”<sup>71</sup>.

Hasta aquí el análisis de los momentos más significativos de las crítica a la pintura. A través de la misma podemos entender mejor los argumentos que han motivado la creciente migración de los artistas a medios artísticos no tradicionales y, especialmente, la sustitución operada en la imagen pictórica a favor de la imagen fotográfica. Luis Gordillo, uno de los principales valedores de la práctica pictórica contemporánea en España, señalaba recientemente al respecto de este fenómeno:

<sup>70</sup> Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 119.

<sup>71</sup> (Véase Apéndice documental). Entrevista a Dis Berlin y Guillermo Pérez Villalta realizada el 11 de mayo de 2010 en Aranjuez.



“La experimentación es una palabra que da calambre. Si tú te fijas dónde está la mayor experimentación en las artes plásticas hoy, la pintura está olvidada. Los grandes artistas de nuestro tiempo, generalmente, ya no pintan, hacen instalaciones o fotos o performances”<sup>72</sup>.

### 2.2.2. LA VIGENCIA DE LA PINTURA COMO MEDIO ARTÍSTICO EN EL SIGLO XXI

A pesar de la crítica situación que atraviesa la pintura en las últimas décadas, los artistas que conforman el fenómeno en el que centramos nuestro estudio han decidido apostar por la misma en tanto que medio de expresión y campo de reflexión frente a otros registros o actitudes artísticas. Esta circunstancia resulta clave dentro de nuestro discurso. Al respecto, Nicolás Sánchez Durá se pregunta por qué en el contexto actual tiene el pintor que justificar su decisión al elegir este medio artístico como vía de expresión. En su ejemplo afirma que “son legión los que se sienten cargados de razones cuando inquieren sobre la conveniencia y oportunidad de pintar un bodegón donde las frutas se han transmutado en pelotas de tenis”, y, sin embargo, continúa señalando, a casi nadie se le ocurre pedir justificación alguna “cuando un joven artista dispone una caja de embalaje —empleada para transportar obras de arte y ahora convertida en una de ellas— en el centro de una sala a menudo semidesértica”<sup>73</sup>.

En esta apuesta decidida por la pintura a pesar del contexto, es donde incide el profesor Vicente Jarque al analizar la obra de Sigfrido Martín Begué, artista perteneciente a la llamada segunda generación de la Nueva Figuración Madrileña. Recordaba Jarque las palabras de Duchamp: “si los generales ya no mueren en su caballo, ¿por qué los pintores deberían morir

<sup>72</sup> Entrevista a Luis Gordillo en el programa *Escala 1:1* de RTVE con motivo de su exposición *Contrastes* en la Galería Marlborough, 29 de octubre 2010, <<http://www.rtve.es/alacarta/#915894>>. [Consultado 22.12.2010].

<sup>73</sup> Sánchez Durá, Nicolás “S/T, 1.833 palabras sobre papel, 1994”, en el catálogo de la exposición *Muelle de Levante*, Valencia, Club Diario Levante, 1994, p. 11.

en su caballete?”, hecho al que responde de manera tajante: “el caso es que los pintores deben morir precisamente en su caballete, si es que quieren que alguien lo recoja después, de modo que la pintura misma siga viva”<sup>74</sup>. En una línea similar, el ya mencionado David Pérez coincide con esta idea de resistencia, aunque en otro sentido. En su argumentación parte de la idea de resistencia como posicionamiento crítico, pues este posicionamiento no está reservado sólo a ciertas *categorías lexicalizadas* que han sido definidas como políticamente correctas (feminismo, identidad gay, minorías étnicas, ecología...). El arte político se ve forzado, por ello, a ampliar su influencia hacia ámbitos como el pictórico, “en el que la nulidad de significados, el consumo redundante de imágenes, la vacuidad de sentidos o la celeridad de mensajes intentan ser deconstruidos por medio de una propuesta visual de recuperación temporal”<sup>75</sup>.

Si, por el contrario, atendemos a las palabras de alguno de los pintores de nuestro estudio, nos vamos a encontrar con opiniones de muy diversa índole, aunque las mismas compartan unas determinadas posiciones. Así Ángel Mateo Charris no cree que “la pintura tenga ningún problema con nadie, ni que necesite ser defendida de nada”<sup>76</sup>. Por su parte Teresa Moro se posiciona “inmune al debate crítico sobre la pintura” alegando que “muchos artistas han seguido pintando” y “que la pintura sólo ha desaparecido en la mente de algunos que nunca fueron ni serán capaces de mirar de verdad”<sup>77</sup>.

Esperanzas en la pintura también las tuvieron los comisarios de exposiciones emblemáticas como *Madrid D. F.* o *Muelle de Levante*, que a pesar de celebrarse con casi dos décadas de diferencia coinciden en su asombro

<sup>74</sup> Jarque, Vicente, “La imagen y el concepto y todo lo contrario”, en el catálogo de la exposición *Sigfrido Martín Begué*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>75</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 47.

<sup>76</sup> (Véase Apéndice documental). Encuesta Ángel Mateo Charris.

<sup>77</sup> (Véase Apéndice documental). Encuesta Teresa Moro.

ante el hecho de que todavía puedan encontrarse pintores y ello a pesar de la hostilidad del contexto. El profesor Ángel González afirmaba que existían pintores que “han aprendido a pintar de puro ir sabiendo por qué y para qué se han decidido a pintar, cuando todo en estos años les dispensaba de no hacerlo sin verse por ello despojados de la condición de pintor”<sup>78</sup>. Una sorpresa de igual índole mostraba Nicolás Sánchez Durá en 1994 cuando visitaba junto a Juan Manuel Bonet estudios de artistas para realizar la selección de participantes en la muestra *Muelle de Levante*, unos artistas que “bregaban de nuevo, en un movimiento que parece inevitable e incesante, con medios tan arcaicos como los pinceles, los pigmentos y las telas”<sup>79</sup>.

En ambas ocasiones, pese al tiempo transcurrido, no hablamos de volver ni de resucitar la pintura, sino de plantear una alternativa dentro del contexto artístico del momento. Al respecto, Ángel González aludirá a “otra calle” por donde iban *a seguir andando a la manera antigua* los miembros de la Nueva Figuración Madrileña. Ahora bien, tampoco hablamos de muerte, como diagnosticó Kosuth, dado que el supuesto cadáver, como llegará a afirmar Sánchez Durá, “tiene una mala salud de hierro”. Lo que estas exposiciones sí quisieron confirmar era el hecho de que se podía *comunicar y crear sentido* a través del “sistema de convenciones significantes que la pintura representa”<sup>80</sup>. Se puede continuar pintando, seguir produciendo imágenes pintadas, como afirma Jarque, y mantenerse dentro de una determinada tradición sin que ello signifique refugiarse retardatariamente en la misma. En este sentido, no hay que renunciar a la pintura para enfrentarse al hecho de la producción y de la práctica icónica, y ello a pesar de la actual tendencia a trabajar con fotografías más o menos manipuladas o digitales. A su vez, la reivindicación pictórica

<sup>78</sup> González García, Ángel, “Así se pinta la historia (en Madrid)”, en el catálogo de la exposición *Madrid D. F.*, Madrid, Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid, 1980, p. 7.

<sup>79</sup> Sánchez Durá, Nicolás, *op. cit.*, p. 11.

<sup>80</sup> Sánchez Durá, Nicolás, *op. cit.*, p. 11.

tampoco ha de suponer tener que refugiarse “por tiempo indefinido” en la abstracción para poder seguir pintando.

No es de extrañar, por ello, que un pintor como Chema Cobo<sup>81</sup> incida en la mala reputación que tiene hoy en día el hecho de pintar y, todavía más, el hecho de *pintar por pintar*. Sin embargo, se trata de una pésima reputación que es más difícil de mantener que gozar de una buena, dado que el precio a pagar es en este caso aún más elevado. Con su habitual ironía Cobo plantea el dilema de una elección que él ha resuelto hace mucho tiempo.

Sin ironía alguna, Guillermo Pérez Villalta<sup>82</sup> se referirá a la pintura como el medio donde poder visualizar “revelaciones absolutamente maravillosas” que necesitan ser llevadas a la *realidad*. Pérez Villalta, reflexionará sobre el papel de la pintura, tema que ha puesto de relieve recientemente en una serie de entregas recogidas bajo el título de *Anotaciones*<sup>83</sup>. En las mismas se mostrará rotundo al afirmar que su pintura no se oculta con vergüenza, de ahí que no tenga que justificar su práctica disfrazándola con otros medios. Villalta defiende la conexión de su pintura con la tradición, pero también con las vanguardias históricas o el conceptualismo. El crítico Santiago B. Olmo ilustra esta dicotomía:

“La reflexión sobre la vanguardia es incesante, como lo es la meditación sobre la pintura, abarcando desde aspectos que incumben a la técnica pictórica, al tratamiento de las superficies o a la aplicación de la pintura, hasta sus derivaciones teóricas, el análisis de los potenciales ornamentales. Malevich, Duchamp, De Chirico, Mondrian, Lissitzki, son referencias inmediatas y claras en numerosas obras, y de un modo muy claro en algunas *Inventiones*”<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> (Véase Apéndice documental). Encuesta Chema Cobo.

<sup>82</sup> Huici, Fernando, *op. cit.*, p. 30.

<sup>83</sup> Pérez Villalta, Guillermo, “Anotaciones”, en el catálogo de la exposición *Guillermo Pérez Villalta 2003-2005*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2005, p. 9.

<sup>84</sup> Olmo, Santiago B., “Interiores”, en el catálogo de la exposición *Guillermo Pérez Villalta, op. cit.*, p. 26.

En relación con todo ello, Carlos Alcolea en su libro *Aprender a nadar* realiza unas profundas reflexiones sobre la pintura y el momento que les había tocado vivir a quienes querían dedicarse a ella:

“Pintura tras el asedio, atravesando el foso que la separaba del ojo. Volviendo de un viaje sin memoria. Cuadro que sólo posee un mapa de su aventura: anotaciones de circuitos, etapas, distancias, recorridos más o menos largos, condiciones climáticas y pluviométricas”<sup>85</sup>.

Sobre este asedio, el joven pintor sevillano Cristóbal Quintero<sup>86</sup> declaraba recientemente que el acercamiento de las nuevas generaciones a la pintura supone una apuesta *sin complejos* y ello aunque sea consciente de la extrañeza que provoca su actitud (“porque llegamos a la pintura después de tanto arte conceptual, tanto vídeo, todo tan frío...”). Por su parte, Rubén Guerrero, otro pintor de su generación, iba más allá al afirmar que la pintura es un *medio más*, y que está abierta a los “múltiples referentes disciplinares de la cultura visual del presente”<sup>87</sup>.

El valor que otorgamos a este interés por el medio pictórico queda recogido en la encuesta realizada a una amplia selección de artistas incluidos en nuestro estudio<sup>88</sup>. El contenido íntegro de las respuestas puede consultarse en el Apéndice documental. Sin embargo si revisamos las contestaciones obtenidas, sí que encontramos unas determinadas coincidencias que deseamos destacar como conclusión de esta apuesta por el medio pictórico y por la vigencia que el mismo todavía detenta en este nuevo siglo.

<sup>85</sup> Alcolea, Carlos, *op. cit.*, p. 52.

<sup>86</sup> Carrasco, Marta, “«Mi generación ha vuelto a la pintura sin complejos» Cristóbal Quintero en la galería Birimbao”, Madrid, *ABC*, 11 de febrero 2010.

<sup>87</sup> Álvarez Reyes, Juan Antonio, “Entrevista a Rubén Guerrero”, en el catálogo del *XLIII Certamen de Artes Plásticas*, Sevilla, Caja San Fernando, 2006.

<sup>88</sup> Nos referimos a: Jaime Aledo, Enric Balanzá, Dis Berlin, Chema Cobo, Fernando Cordon, Juan Cuéllar, Damián Flores, María Gómez, Alberto Gálvez, Rubén Guerrero, Ángel Mateo Charris, Joél Mestre, Roberto Mollá, Teresa Moro, José Miguel Pereñíguez, Jorge García Pfreztschner, Guillermo Pérez Villalta, Antonio Rojas, Joan Sebastian, Jorge Tarazona y Teresa Tomás.

Los artistas apuestan por la pintura frente a otros medios debido a la inmediatez de su ejecución, la autonomía de su técnica, el trabajo en soledad frente a la masificación de los medios de producción, la capacidad de construir complejidad a través de procesos intuitivos, el poder de revelación, la integración del proceso en el resultado final... A través de ello, nuestros pintores se niegan a admitir que la pintura responda a la consigna de obsolescencia programada impuesta por la economía capitalista sobre los productos de consumo.

No es extraño, por tanto, constatar cómo Pérez Villalta defiende el tiempo de la pintura frente al de la imagen en movimiento, es decir, ante el poder de la imagen-tiempo. La pintura es para nuestros autores el medio natural donde revelar las imágenes mentales fruto de la imaginación, la fantasía, el recuerdo, el pensamiento..., ya que el hecho pictórico posee, según Dis Berlin, la capacidad de transmitir un mundo y unas poéticas propias. Mundo que se construye desde la ilusión y que nos invita, a su vez, al redescubrimiento de la ilusión. Mundo, en último extremo, del que poco podemos decir, puesto que, parafraseando a Chema Cobo todo aquello que podemos decir probablemente no se pueda pintar y, al contrario, lo que podemos pintar difícilmente sea decible. Y es que la pintura trabaja con su propio lenguaje no con las cosas a las que aparentemente se refiere, de ahí que sea un medio óptimo para invocar el enigma, ya que como recoge el citado Cobo, al pintar uno encuentra enigmas, no soluciones. Y ello aunque siempre quede, como sugiere Jorge García Pfretzschner, una incompreensión ante esta preferencia por la pintura, hecho que viene determinado en parte por tratarse de una elección que escapa a la consciencia y que raya la fatalidad.

### **2.3. REVALORIZACIÓN DEL CUADRO COMO FORMATO**

La apuesta por el medio pictórico que hemos abordado en el apartado anterior se desarrolla, lógicamente, en el formato tradicional que vehicula

el cuadro. Un cuadro que recupera el ilusionismo en la representación enlazando de este modo con la tradición renacentista y su paradigma del cuadro como ventana. Ahora bien, el espacio ante el que ahora se abre esta renovada ventana no responde a la clásica mimesis de la realidad, debido a que la imagen pictórica que proponen estos artistas rompe con la ortodoxa linealidad espacio-temporal, ya que lo que entra en juego es la naturaleza mental de sus imágenes.

De este modo, el cuadro que se recupera para la pintura figurativa retoma la idea y/o el concepto, tal como fueron definidos en el Renacimiento y como, con posterioridad, reivindicará Duchamp. Recuperación, no obstante, que también se producirá de una manera paralela a la restauración del oficio vinculado a la tradición pictórica occidental.

### **2.3.1. EL CUADRO COMO VENTANA Y EL OFICIO DE PINTOR**

La metáfora del cuadro como ventana fue el motor para desarrollar un lenguaje formal basado en el ilusionismo que los pintores utilizaron para representar sus ideas a partir del Renacimiento. La recuperación del uso de la iluminación a través del claroscuro y la perspectiva devuelve al pintor la posibilidad de manipular la percepción de la realidad con fines poéticos.

Para comprender el cuadro que ahora es propuesto por los artistas recogidos en nuestro estudio debemos prestar atención en un primer momento al cuadro renacentista y a las convenciones plásticas que éste insta para su construcción. De este modo, podremos detectar la influencia que ejercen sobre la pintura de nuestros artistas los metafísicos italianos y/o los surrealistas y sus manipulaciones poéticas.

En este sentido, la vuelta a la figuración impulsada por el Pop en la década de los años 1960, después de un periodo expresionista abstracto e informalista,

posibilitó el rescate de la concepción del espacio ilusionista. La reivindicación iniciada por De Kooning o Philip Guston en los Estados Unidos, y por Bacon en el Reino Unido, abrió el paso a la llamada Nueva Figuración.

El abandono de los principios matéricos del informalismo fueron la señal más clara de un cambio en España. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que Luis Gordillo no renunció al uso de las técnicas de creación automática de ascendencia surrealistas y que, a su vez, fue crítico en su aproximación a la construcción ilusionista del espacio pictórico. Gordillo percibió la vuelta a la tradición que se produce en los años 1970 como una huida frente a un mundo que se encontraba agotado y que se estaba quedando sin ideas. Es en estos momentos cuando surgen posiciones anacronistas con las que no comulga, y frente a las que defiende su actitud moderna:

“Si te llega la nada hay que convivir con la nada y ésa es la estética del momento, y para salir de la nada hay que pasar por la nada, pero no concibo darle la espalda”<sup>89</sup>.

Las declaraciones de Gordillo apuntan los motivos del alejamiento respecto a las posiciones defendidas por los figurativos madrileños que, frente a este dogmatismo, inician un proceso de reflexión sobre el espacio pictórico centrandose especialmente su atención en el Renacimiento y en la experimentación de las vanguardias del siglo XX.

Como ya hemos señalado, el Renacimiento es el periodo en el que se genera la idea del cuadro como ventana, y esta concepción ilusionista de abrir una ventana a la realidad se basa, fundamentalmente, en el desarrollo de dos procedimientos técnicos con los que se logran crear los efectos de profundidad y volumen: la perspectiva y la iluminación. Rudolf Arheim destaca cómo la perspectiva central impone “un sistema de convergencia sobre un conjunto de

---

<sup>89</sup> Redacción, “El proceso del deseo. Entrevista a Luis Gordillo”, Madrid, *El Paseante*, nº 8, febrero, 1988, p. 67.



formas”, mientras que la iluminación aporta “los gradientes de luz sobre la luminosidad objetual y los colores objetuales de la escena”<sup>90</sup>.

A pesar de establecer un código de reglas ilusionistas su aplicación está abierta desde sus inicios a cierta elasticidad que responde a las necesidades del artista. Arheim incide sobre esta cuestión al observar la predisposición de los artistas renacentistas a *desviarse de las reglas* en su aplicación mecánica, ya que “conducía a distorsiones desagradables e imponía restricciones inoportunas al tema y la expresión”.

Esta mirada compartida por los pintores de la Figuración Postconceptual hacia el Quattrocento, en tanto que momento configurador del nuevo espacio frente a la normalización posterior, conecta con la atención que observa Franz Roh en gran parte de la pintura realizada en el periodo de entreguerras. Al respecto, Roh entabla una serie de relaciones entre el *cuadro* del Realismo Mágico y *los mejores cuadros* del primer Renacimiento, donde se “establece una tranquila contraposición entre el ensanchamiento en superficie y la dirección en profundidad”<sup>91</sup>. Una contraposición que se había perdido a lo largo de los siglos y que los pintores postexpresionistas se empeñan en recuperar para potenciar una intensidad pictórica. “Hoy ha vuelto a despertar la sensibilidad para tales entrecruzamientos y tensiones de los rumbos, que constituyen también un carácter peculiar del post-expresionismo”. A lo que el propio Roh añade:

“Ahora bien; cuando se cuelga en la pared, enmarcándolo, un pedazo de «realidad» fingida, esto sólo tiene sentido si (consciente o inconscientemente) se parte de la representación de la ventana, mágica mirada abierta sobre un pedazo de «realidad» (producido aquí artificiosamente) en leve transfiguración. Esta idea del cuadro en la pared es la que de nuevo prospera y cunde. La colisión de la realidad verdadera y la realidad aparente (de la habitación con la visión

<sup>90</sup> Arheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1983, p. 340.

<sup>91</sup> Roh, Franz, *op. cit.*, p. 68.

del cuadro) ha tenido siempre un atractivo puramente elemental. Ese encanto es gozado ahora en nueva forma”<sup>92</sup>.

La libertad con la que la vanguardia afrontó los cánones renacentistas permitió modificarlos intuitivamente para adecuarlos a la expresión buscada. Arheim destaca las prácticas surrealistas que manipulan la armazón espacial para acentuar la sensación de extrañeza<sup>93</sup>. El surrealismo puede ser el caso más evidente de la alteración de las reglas ilusionistas con el fin de representar la naturaleza de sus imágenes. El espacio onírico y la narración de los sueños no responden a las coordenadas espacio-temporales de la *realidad*. Pero la metafísica ya había abordado este reto en las pinturas Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. El crítico francés Jean Clair pone de relieve esta influencia e incide en la conexión con los planteamientos cubistas (y de la abstracción en general) en la concepción del nuevo espacio pictórico de la modernidad.

Si Braque y Picasso proponen la ruptura del espacio clásico de la representación de una manera “puramente conceptual, cerebral y sistemática” en el Cubismo; Malevich y Kandinsky inauguran una nueva topología a partir de la *especulación mística*. De Chirico propone un espacio moderno, equiparable según Jean Clair al de cubistas y abstractos, a través de las falsas perspectivas de pórticos, portantes y sombras portadas. Un juego de trampantojos que “no dice ya nada del lugar ni el tiempo”<sup>94</sup>. Las propuestas de De Chirico antes de ser un referente para nuestros pintores lo fueron para Magritte, Ernst, Dalí, Tanguy o Delvaux. De hecho, De Chirico retomó el sistema perspectivo de los clásicos, en su día instrumento de racionalización de la realidad, y reutilizó una *scaenographia* que evoca la perspectiva *artificialis*, con el objetivo de confundir los elementos del código, y no con la intención de impulsar un retorno al orden.

<sup>92</sup> Roh, Franz, *op. cit.*, p. 43.

<sup>93</sup>Arheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 331.

<sup>94</sup> Clair, Jean, *Malincolia...*, *op. cit.*, p. 124.

De este modo, se puede señalar que De Chirico es el maestro de las falsas perspectivas dado que utiliza cualquier punto de vista por inverosímil que parezca. De Chirico es el creador de un nuevo tiempo pictórico donde coexisten “las combinaciones de perspectivas aceleradas y de perspectivas ralentizadas” y donde a través de la invención de una nueva escenografía instalada en el cubo escénico nos propone un espacio, prosigue Clair, que ya no se corresponde en una relación mimética con el nuestro (habitabile y familiar), sino con “un teatro de sombras sembrado de trampillas y falsas ventanas”. Un espacio compartido por la pintura a la que nos referimos en nuestro estudio que también hace un uso de los recursos técnicos del ilusionismo renacentista para reflexionar sobre la propia pintura. Antonio Rojas, uno de los pintores que más profundamente ha reflexionado sobre esta cuestión, habla de estas trampas como una estrategia para atrapar al ojo: “Se trata de hacer reflexionar al observador acerca de la naturaleza de lo representado y sobre todo acerca de los límites de la pintura o lo pintado”<sup>95</sup>.

La perspectiva se apoya en la iluminación para recrear el ilusionismo en la pintura. La interpretación del sombreado y el contraste tienen tanta fuerza que incluso, como señala Arheim, son utilizados por algunos pintores haciendo “un empleo de los valores de luminosidad que no procede de las reglas, y que en ocasiones llega aún a contravenirlas”<sup>96</sup>.

Si retomamos el caso de De Chirico podemos observar cómo, además de sus características *falsas perspectivas*, también manipula el sentido de la iluminación a través de sus sombras alargadas. Estas alteraciones responden, como revela Jean Clair a una investigación sobre “los signos herméticos de una nueva melancolía”, una melancolía *moderna*:

“El método de las sombras pegadas que, en la perspectiva clásica, permitía confirmar la realidad del cuerpo material, de la fuente originaria, se ve subvertido

<sup>95</sup> Rojas, Antonio, “Las promesas del día”, texto inédito, 2007.

<sup>96</sup> Arheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 355.

de tal manera que en adelante será la sombra la que, como aparición, entidad espectral, fantasma se convierta en signo de ausencia de la realidad —empujada a veces *ad absurdum* cuando se dibuja sobre el cuadro la sombra aislada e inquietante de un cuerpo inexistente. Ya no se trata pues de jugar con la coherencia a priori de un sistema lógico de coordenadas para confirmar *post rem* la coherencia del mundo exterior; a la inversa, se trata de jugar con el dispositivo perspectivista, en el mismo sentido que cuando se dice jugar con algo o alguien, es decir, con el objetivo de romper la lógica, los lazos de unión que las cosas parecen tener entre sí. Si las perspectivas de piedra, las columnatas, los pórticos, los soportales, se estiran, se encogen como se estiran y se encogen las sombras, es porque, efectivamente, han dejado de ser la representación de muros sólidos y reales para convertirse en la representación de sombras entre las sombras”<sup>97</sup>.

Paralelamente, el compañero metafísico de De Chirico, Carlo Carrà, como demuestra en su análisis el profesor José Antonio García Hernández<sup>98</sup>, lejos de renunciar en su pintura a los hallazgos cubistas practicados en su obra futurista (como en el ejemplo del *facetado*), los incorpora a la figuración. García Hernández demuestra cómo estas aportaciones fueron las que provocaron un cambio radical en la concepción del espacio pictórico de la tradición occidental al afirmar que el cuadro de Carrà *La casa dell’amore* es más *verdaderamente cubista* que “infinidad de otros que pasan por serlo”.

El concepto tradicional del cuadro en el periodo de entreguerras sufrirá alteraciones provocadas por la sustitución de los principios de mimesis por los de una nueva concepción de la realidad formulada en gran medida por los surrealistas. Breton habla del inicio de un nuevo periodo al afirmar que ha “pasado ya el tiempo del arte imitativo (imitativo de lugares, escenas y objetos exteriores)” y que el problema del arte radica en “llevar la representación mental a una precisión

<sup>97</sup> Clair, Jean, *Malincolia...*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>98</sup> Véase al respecto el capítulo primero de su ya citada Tesis Doctoral: “Informe sobre un sospechoso de eclecticismo y otras faltas graves contra la vanguardia (Primer ensayo de análisis: «La casa dell’amore» de Carlo Carrà)”. García Hernández, José Antonio, *op. cit.*, pp. 41-83.



Giotto. *Anunciación del ángel a santa Ana*. Capilla Scrovegni. Padua. 1303.



Giorgio de Chirico. *Misterio y melancolía de una calle*. 1914.

crecientemente objetiva, mediante el ejercicio voluntario de la imaginación y de la memoria”. Todo ello sin olvidar que los materiales que deben servir para la representación mental provienen *involuntariamente* de la percepción<sup>99</sup>.

Ahora bien, no debemos olvidar que la evolución de la concepción del arte a lo largo del siglo XX ha implicado que se cuestione la técnica, además de la práctica, de las disciplinas tradicionales. En este sentido, el abandono del oficio de pintor en su concepción tradicional por parte de los artistas ha provocado la desaparición de unos conocimientos que los artistas, integrantes del fenómeno objeto de nuestro estudio, reivindican en su pintura.

Sin embargo, conviene tener en consideración un hecho: no se trata de una apreciación que aparece ahora por primera vez. Si volvemos al periodo de entreguerras y revisamos los escritos de Giorgio de Chirico encontraremos un texto en el que reivindica la defensa del oficio:

<sup>99</sup> Breton, André, *Manifiestos surrealistas*, Labor, Barcelona, 1985, p. 308.

“¡Volver al oficio! No será fácil, hará falta tiempo y esfuerzo. Faltan escuelas y profesores o, mejor dicho, existen pero están contaminadas y contaminados por el jolgorio colorista que desde hace medio siglo causa estragos en Europa!”<sup>100</sup>.

Como podemos comprobar, nos enfrentamos a un mensaje que forma parte del ideario chiriquiano, dado que busca la recuperación de la conexión con la historia de la pintura desde una perspectiva ambigua, compleja y contradictoria, que siendo progresista ofrece argumentos problemáticos.

Si De Chirico se refiere a los *estragos* producidos por las prácticas de la vanguardia histórica de principios del siglo XX, a finales de siglo la nómina de agentes que han influido en la pérdida del oficio es extensa y variada. La situación en la que se encuentran los valores pictóricos tradicionales es en gran medida consecuencia de los cambios acaecidos en el paradigma del arte en la década de los años 1960 y, en concreto, en el papel ejercido en los mismos por el Arte Conceptual.

No obstante, hemos de reconocer que dentro de la propia práctica pictórica también podemos encontrar factores que, si bien no atentan contra la propia pintura, sí que han propiciado nuevas actitudes en un movimiento de evolución que choca contra las técnicas tradicionales.

En este sentido, los artistas que representan el movimiento neoexpresionista de la década de los años 1980, recogen en sus obras figurativas las aportaciones del Expresionismo Abstracto y del Informalismo. Estas aportaciones favorecieron la expresión de ideas como la de salvaje o primitivo, hecho que se vio potenciado por la utilización de grandes formatos, por el uso de nuevos materiales pictóricos sobre soportes alternativos e imprimaciones experimentales, por la exploración matérica a través de las texturas autónomas, etc. Una tendencia que Franz Roh ya había recogido en su estudio del periodo

---

<sup>100</sup> De Chirico, Giorgio, *Sobre el arte metafísico*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Yerba, 1990, p. 51.

de entreguerras, cuando al analizar el Realismo Mágico lo comparaba con el Expresionismo:

“El gran sistema abstracto del expresionismo había tendido más o menos hacia el cuadro mural, para en libre ritmo llenar anchas superficies que actuasen eficazmente desde lejos sobre el contemplador. Pero con el post-expresionismo reflorece la pintura de caballete, el cuadro con marco, la obra fácilmente transportable que había gozado las preferencias no sólo de la Europa post-medieval”<sup>101</sup>.

A su vez, otros episodios como la *Bad Painting*<sup>102</sup>, que coinciden temporalmente con el Neoexpresionismo, reivindican para la figuración pictórica una factura defendida en ciertos momentos por Magritte o Guston, hecho que transgrede y altera definitivamente los valores plásticos en la pintura.

Todo este contexto que venimos esbozando influirá en los artistas objeto de nuestro estudio y en su reivindicación de una vuelta a la pintura tradicional. Cada uno de nuestros pintores da una respuesta a la cuestión de cómo debe ser la pintura tradicional hoy. Sin embargo, no se sienten identificados, por ello, con los planteamientos académicos defendidos por artistas como Antonio López, que a pesar de su conexión con la tradición renuncian a las aportaciones que el siglo XX ofrece. De nuevo nos encontramos ante una situación *entre*, situación que tiene tantos posicionamientos como pintores. Esta variedad de soluciones técnicas ofrece riqueza al conjunto, pero se convierte en otro de los factores que dificulta la posibilidad de identificar de un modo certero las claves de esta pintura.

Pese a estas dificultades, podemos señalar de manera sintética que los pintores objeto de nuestro estudio apuestan por la recuperación y uso de las técnicas y soportes tradicionales de la pintura (el lino, el bastidor, el óleo, las técnicas de claroscuro, el dibujo y el boceto, las veladuras, las transparencias...). Un desarrollo que se basa, asimismo, en procesos de investigación personal

<sup>101</sup> Roh, Franz, *op. cit.*, p. 43.

<sup>102</sup> Guasch, Anna Maria, *op. cit.*, pp. 234-238.

motivados por la carencia de formación reglada en muchos de los casos y/o por la dificultad de acceso a los conocimientos deseados en el periodo de aprendizaje. Con ello no estamos reivindicando el uso de la técnica al servicio de un virtuosismo en claves miméticas, sino la utilización de los recursos propios del medio, en tanto que instrumentos que han favorecido tradicionalmente la poética y la representación de las imágenes pictóricas.

Francisco Rivas, un gran defensor de la pintura, describía la factura de Sigfrido Martín Begué como “sobria y comedida, sin el menor alarde pictoricista, sin ninguna concesión a la sensualidad de la pincelada”. Debido a ello, lo que quería resaltar era que “la técnica está aquí en función de la eficacia, y está al servicio de una idea de la pintura como artificio ilusionista y engaño de los sentidos, *trompe l’oeil* y *trompe à l’huile*”<sup>103</sup>.

Por último, las técnicas usadas por nuestros artistas son de lo más heterogéneas, reuniendo un amplio repertorio que va desde la tradición hasta las últimas tendencias que a partir del arte Pop se integran en el medio pictórico. En este sentido el temple acrílico de Villalta, el óleo directo de Charris, las innovadoras técnicas mixtas de Rojas o Mestre, las veladuras resinosas de Dis Berlin o el temple al huevo de Paco de la Torre, son ejemplos representativos de lo apuntado. Junto a ello, los soportes, gracias a la vuelta a los formatos de caballete, retoman los linos y las imprimaciones favorables a los efectos ilusionistas, ya sea al *gesso* o a la mediacreta, hecho que no debe ser entendido como el inevitable rechazo a los grandes formatos.

### 2.3.2. LA IDEA

La recuperación de la idea o concepto como fin último del cuadro adquiere para nuestros pintores una importancia equiparable a la dimensión retiniana, hecho que

<sup>103</sup> Rivas, Francisco, “Pintor del milenio”, en el catálogo de la exposición *Sigfrido Martín...*, *op. cit.*, p. 141.



retoma una posición que es propia del Renacimiento y de la pintura tradicional hasta finales del siglo XIX, tal como será puesto de relieve por Duchamp.

No obstante, esta recuperación también se corresponde con la noción de retorno a la complejidad propuesta por la postmodernidad, complejidad en la que se superponen múltiples capas de significados. En relación con ello, ya hemos aludido con anterioridad a las obras de Robert Venturi, en tanto que responsable de una de las principales influencias y conexión con las corrientes estéticas de la postmodernidad. Su máxima reivindicación se centra en la recuperación de lo complejo: “Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura”, hecho que supone una defensa frente a “la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo”<sup>104</sup>. Venturi planteará, por ello un arte complejo y contradictorio basado en la *riqueza y ambigüedad* de la *experiencia moderna*.

Como vemos, la complejidad se une a la idea de *experiencia moderna*, cuestión que entronca con las enseñanzas del Cubismo, donde el cuadro actúa como un campo de experimentación, una manera de pensar pintando en la que la pintura sirve como herramienta de reflexión y lugar de actuación<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Venturi, Robert, *op. cit.*, p. 23.

<sup>105</sup> Curiosamente, Roland Barthes también planteará un solo lenguaje para literatura y crítica, algo similar a lo que aquí proponemos en relación a la pintura como medio expresivo y reflexivo: “Barthes explicó que los poetas modernistas, empezando por lo menos con Mallarmé, ya habían demostrado la unificación de poesía y crítica, que la misma literatura era una crítica del lenguaje y que la crítica carecía de «meta» —lenguaje capaz de describir o dar razón de la literatura. Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora solo había escritores. La relación del texto crítico con su objeto de estudio debía concebirse no ya desde el punto de vista del sujeto-objeto, sino del sujeto-predicado (los autores y críticos se enfrentan al mismo material: el lenguaje), y el «significado» crítico es un «simulacro» del texto literario, una nueva «floración» de la retórica que actúa en la literatura. Según él, el texto crítico, que sugiere la transformación sistemática que relaciona las dos escrituras, es una anamorfosis de su objeto, una analogía con una perspectiva distorsionada a la que, en la poscrítica, se une a la analogía del *collage/montaje*”, Ulmer, Gregory L., *op. cit.*, p. 130.

Robert Venturi defiende los elementos híbridos frente a los *puros*, los ambiguos ante los *articulados*, los integradores frente a los *excluyentes*, los irregulares y equívocos ante los directos y claros; todo ello para terminar aceptando una “falta de lógica y una dualidad que defienda “la vitalidad confusa frente a la unidad transparente”. En su ideario apuesta también por la riqueza frente a la claridad de significados, planteamientos todos ellos en los que se basa el pensamiento postmoderno y que son compartidos por los artistas objeto de nuestro estudio. En palabras de Arheim:

“Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez. Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos<sup>106</sup>.

La complejidad postmoderna se verá reflejada en la aparición de estructuras rizomáticas, en la potenciación de la intertextualidad y en la preferencia del maximalismo frente al minimalismo. Los referentes quedarán multiplicados no sólo al derribar las fronteras trazadas entre alta y baja cultura, tal como ya propuso el Pop, sino también al ofrecer la posibilidad de acceder al repertorio universal de la Historia del Arte debido al abandono del principio de novedad vanguardista. Estas características serán comunes tanto a la arquitectura, como a la literatura, al cine o al arte.

Los pintores de la Figuración Postconceptual van a potenciar el desarrollo de estrategias complejas cuando se enfrenten a la construcción de sus imágenes pictóricas. La recuperación de la *idea*, unida a la representación figurativa y a su narrativa, ayudarán a devolver a la pintura una complejidad a la que el *arte puro* había renunciado en favor de los valores abstractos propuestos por la modernidad.

---

<sup>106</sup> Arheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 26.

Ahora bien, cuando analizamos el conjunto de artistas y su producción pictórica detectamos diversos grados de complejidad, algo que se ajusta a esa idea de heterogeneidad de conjunto a la que venimos refiriéndonos constantemente. A pesar de la misma, sí podemos afirmar que la intencionalidad de estas imágenes va más allá de los planteamientos miméticos o las especulaciones formales. De ahí que la citada complejidad se obtenga de manera intertextual, generando diversas capas de lectura. Pérez Villalta ha reflexionado sobre este tema en repetidas ocasiones, y en su texto titulado *La caza de la idea esquivada* describe su proceso proyectual aplicado a su obra. El proceso de construcción de sus cuadros tiene como uno de sus objetivos “encontrar esa idea, esa idea del cuadro” que imagina. Proceso que considera que se percibe como un esfuerzo inútil pero que para él es el modo en el que están fluyendo sus pensamientos:

“Cada uno de los garabatos, líneas y esquemas nace de un pensamiento y hace fluir a otros nuevos. El cuadro queda al final como un residuo de todos ellos y de mi propia vida mientras lo pensaba y lo hacía”<sup>107</sup>.

De este modo, el pintor rescata la concepción renacentista del cuadro, aunque paralelamente recupera la conexión con el Arte Conceptual. En este sentido, si revisamos las posiciones defendidas en el Renacimiento veremos cómo es manifiesta la defensa de la idea y del concepto en la búsqueda del reconocimiento por parte de los pintores, dado que éstos defienden su condición de artistas frente a la de artesanos. Al respecto, Leonardo da Vinci en su mítica defensa de la pintura argumentaba: “Nosotros somos intelectuales, la materia que utilizamos es simplemente un vehículo para expresar nuestras ideas, *la pintura è cosa mentale*”<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Pérez Villalta, Guillermo, “La caza de la idea esquivada”, Madrid, *El Paseante*, nº 8, febrero, 1988, p. 123.

<sup>108</sup> Recogido en Tomás, Facundo, *Escrito, pintado*, Madrid, Visor, 1998, p. 11.

Panofsky señala que el concepto de *idea* en el Renacimiento “expresó claramente la reconciliación de estos dos opuestos que aún no se habían separado, puesto que sirvió para garantizar, y al mismo tiempo para circunscribir, la libertad del espíritu artístico con respecto a las exigencias de la realidad”<sup>109</sup>. En relación con este hecho, el propio Panofsky apuntaba:

“El Renacimiento interpretó ya el concepto de «Idea» —aunque no se consiguió una formulación expresa de esta tesis hasta que el clasicismo del siglo XVII la llevó a cabo— en el sentido de aquella nueva visión artística, cuya esencia consistía precisamente en transformar el concepto de la Idea en el del «Ideal», identificando así *el mundo de las Ideas* con un *mundo de mayor realidad y verdad*. Con esto, la Idea era despojada de su nobleza metafísica, pero precisamente por ello, llevada a una bella y lógica armonía con la naturaleza; producto de la mente humana, pero a la vez expresando —muy lejos de la subjetividad y de la arbitrariedad— esa regularidad preformada de las cosas, ella puede realizar por medio de la síntesis intuitiva aquello que, con los estudios sobre las proporciones basados en un material artístico rico y refrendado por la opinión común, habían tratado de alcanzar por medio de la síntesis discursiva artistas como Alberti, Leonardo y Durero: el perfeccionamiento de lo «natural» a través del arte<sup>110</sup>.

Ahora bien, los pintores de los que nos ocupamos, al retomar la tradición de la pintura occidental, reivindican una condición que también será suscitada por el propio Marcel Duchamp<sup>111</sup> cuando afirma que la pintura hasta el siglo XIX había sido *literaria* o *religiosa*, ya que “había estado al servicio de la mente”, una condición cuya pérdida era patente a principios del siglo XX.

Por otro lado, la condición conceptual de esta pintura se halla implícita en el texto de Joseph Kosuth (después de Duchamp “todo el arte es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente”<sup>112</sup>) o en la

<sup>109</sup> Panofsky, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 66.

<sup>110</sup> Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 64.

<sup>111</sup> Duchamp, Marcel, “Painting...”, *op. cit.*, pp. 419-423.

<sup>112</sup> Kosuth, Joseph, *op. cit.*

posición de David Pérez cuando incide en el hecho de que “la figuración de los jóvenes de los noventa trae la lección conceptual bien aprendida”.

Con todo, se ha de tener en cuenta que la influencia del Arte Conceptual no es una influencia restrictiva, sino que contribuye al carácter maximalista de estas obras. El profesor Vicente Jarque presenta la obra de de Sigfrido Martín Begué como una alternativa *inteligente* al “purismo más desmaterializante y, a la larga, más infecundo del *concept art*”<sup>113</sup>. Una situación a la que se llega al transformarse *para siempre y para mal* el significado de la palabra concepto aplicada al arte. En su opinión “el arte conceptual no es (no fue en su origen) sino un arte dedicado a problematizar el concepto de arte —o mejor el de pintura— y ningún otro en particular”, sin embargo, por la puerta que abrió Duchamp los conceptos que fueron ingresando en el arte y de los que se ocuparon los artistas fueron *otros y muy otros*. En este sentido el propio Martín Begué<sup>114</sup> defiende que la pintura es la traducción de la idea “no con palabras, sino con formas”, aunque también halla en la misma *engaño*. La pintura nunca se consideró como una imitación de la naturaleza, ni verdadera ni falsa, sino más bien como concepto, *cosa mental*.

En esta línea podemos afirmar que los artistas de la Figuración Postconceptual apuestan por volver a la pintura *intelectual y literaria* sin renunciar al objeto, al cuadro. Una idea que Duchamp defendió antes de su abandono del medio, puesto que consideraba la pintura como *soporte de ideas*<sup>115</sup> y/o como *vehículo de transmisión de mensajes*. No obstante, a pesar de coincidir con los artistas conceptuales al concebir “la superficie de su obra en soporte de un discurso”<sup>116</sup>, nuestros artistas proponen recuperar una

<sup>113</sup> Jarque, Vicente, *op. cit.*, p. 15.

<sup>114</sup> Martín Begué, Sigfrido, *op. cit.*, p. 76.

<sup>115</sup> Tomás, Facundo, *op. cit.*, p. 224.

<sup>116</sup> Vázquez Rocca, Adolfo, “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad- postmodernidad”, Madrid, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 17, 2005, pp. 133-154.

estabilidad entre “el valor estético” y “el valor cultural abstracto”, que en su origen plantea la pintura renacentista. Algo que Quico Rivas resume con una acertada fórmula al referirse a la pintura de Begué como “clasicismo en las formas y modernidad en los contenidos”<sup>117</sup>.

El cuadro, por tanto, va a ser concebido como un ensayo visual en el que a través de técnicas conceptistas se busca la creación de nuevas imágenes que atrapen de nuevo la mirada del espectador. La referencialidad y/o la hipertextualidad son propuestas que podemos apreciar en unos cuadros que promueven una lectura de la imagen pintada compleja (al igual que complejo es el propio pensamiento), lectura que va a quedar articulada a través de las estructuras rizomáticas postmodernas propias del siglo XXI.

#### 2.4. REDEFINICIÓN DE LA FIGURACIÓN

Cuando se define a la pintura analizada en estas páginas como *pintura figurativa* apreciamos una contraposición implícita a otra pintura que *no es figurativa*. Esta disyuntiva figuración-abstracción se ajusta a unos planteamientos excluyentes que no responden al principio de contradicción y complejidad con los que se identifican estos autores, por lo que sería más oportuno hablar de una pintura que simultáneamente conjuga figuración y abstracción.

Nuestra apreciación coincide con la de Franz Roh, en su libro *Realismo mágico*, cuando señala que las propuestas de los artistas que él estudia comparten la característica de situarse en un punto equidistante entre el realismo y la abstracción, sin llegar nunca al dogmatismo. Debido a ello, en el presente apartado vamos a detenernos en el estudio del término *figuración*, habitualmente aplicado a muy diferentes tendencias que engloban a un gran número de artistas que han desarrollado y desarrollan en paralelo su actividad

---

<sup>117</sup> Rivas, Francisco, *op. cit.*, p. 140.

artística. Este modo de referenciar a tantos y diferentes posicionamientos artísticos como Figuración, Nueva Figuración o Neofiguración por parte de la crítica, ha provocado una gran confusión que ha imposibilitado una definición del fenómeno artístico objeto de nuestro estudio de un modo claro. La crítica, al afrontar el reto de presentar de manera totalizadora la obra de estos artistas, ha señalado la dificultad de establecer unas fronteras definidas dado el pretendido carácter individualista y complejo de nuestros autores, así como el uso que efectúa de una metodología basada en la hibridación. En las próximas páginas proponemos acotar el campo de nuestro estudio en relación a otras iniciativas coetáneas que trabajan en términos figurativos vinculadas a los realismos, los neoexpresionismos o las tendencias Pop. Asimismo, intentaremos analizar los principales referentes pictóricos que comparten estos artistas.

#### **2.4.1. LA IMAGEN POSTABSTRACTA Y ANTIRREALISTA**

El espacio pictórico que propone la Figuración Postconceptual supera la dicotomía establecida entre la concepción del cuadro como ilusión y como superficie. Frente a las nuevas necesidades representativas derivadas de sus objetivos artísticos, esta pintura entabla un diálogo entre los recursos pictóricos propios de ambos sistemas para así construir un espacio alternativo donde se puedan revelar plásticamente determinadas imágenes mentales. En ciertos aspectos elabora un espacio que es compartido con los pintores surrealistas, dado que las relaciones espacio-temporales utilizadas emulan a las que se producen en los procesos mentales. Ello hace que el espectador que se enfrenta a esta propuesta reconozca el espacio pictórico como una ficción en la que se representa, libremente, cualquier idea.

Edward Hopper, un claro referente de esta pintura, suscribe una definición que Goethe efectúa de la literatura y que nos resulta iluminadora: “El propósito y finalidad de toda actividad literaria consiste en reproducir el mundo que

me rodea como si fuera el reflejo de mi mundo interior. Todo está revestido, relacionado, moldeado y construido de una forma personal y original”<sup>118</sup>. Partiendo de ello Hopper establece una relación entre el mundo interior y el exterior, hecho que basa en el espíritu artístico del Renacimiento donde, como señala Erwin Panofsky, se le atribuye al artista “la facultad de transformar intuitivamente la realidad en Idea”<sup>119</sup>. Recordemos, al respecto, que en el periodo renacentista la idea de *superación de la naturaleza* asociada a la de *belleza* se desarrolló en paralelo al concepto de *imitación*, pauta que exige una fidelidad absoluta a lo real:

“El concepto de la superación de la naturaleza, alcanzable no sólo en cuanto que la libre fantasía creadora puede transfigurar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas, como quimeras y centauros, sino también, y sobre todo, porque, eligiendo y corrigiendo, la actividad menos inventiva del intelecto artístico puede y, por tanto, debe traducir en forma visible un grado de la Belleza jamás totalmente realizado en la realidad”<sup>120</sup>.

Se establece así una relación biunívoca entre el mundo interior y el exterior, donde la abstracción y la mimesis se suceden en ciclos generadores de ideas. Panofsky describe este método constructivo como un proceso en el que el artista extrae “el objeto del mundo representativo interior del sujeto”, asignándole “un lugar en un *mundo exterior* sólidamente fundamentado” y creando “una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto”. De este modo, la *idea* que el artista obtiene a través de su propia experiencia, manifiesta a su vez las intenciones de la naturaleza y de “su crear de acuerdo con las leyes”, de tal forma que “sujeto y objeto, espíritu y naturaleza no estuvieran enfrentados en actitud hostil [...], sino al contrario,

<sup>118</sup> Declaraciones recogidas en *Edward Hopper, el pintor del silencio*, documental televisivo realizado por Carlos Rodríguez para Canal+ en 2005.

<sup>119</sup> Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 66.

<sup>120</sup> Panofsky, Erwin, *op. cit.*, pp. 47-48.



que la Idea, extraída de la experiencia, concordase necesariamente con ésta, ya fuera perfeccionándola o incluso sustituyéndola”<sup>121</sup>.

La situación descrita permite reformular la representación pictórica más allá de la noción de mimesis. Debido a ello, el artista se enfrenta a la necesidad de encontrar un nuevo espacio donde representar las imágenes mentales de acuerdo a una poética personal. Esta tensión surge como uno de los detonantes del *aire de familia* que, si se nos permite la expresión, podemos encontrar en las obras del primer Renacimiento, antes de que se produzca la normalización de las reglas suscitadas por un *código académico de la pintura*. Un *aire de familia* que, como hemos señalado, encontramos también entre los artistas que componen el fenómeno objeto de nuestro estudio, y en el de otras *figuraciones* que se señalan como referentes (nos referimos en concreto a las que surgieron en el periodo de entreguerras o las propuestas Pop de finales de la década de los años 1950 y principios de los años 1960).

En el caso de las figuraciones del periodo de entreguerras, debemos retomar el estudio realizado por el crítico Franz Roh, donde utiliza los términos de *edificar* y *construir* para referirse al objetivo de “representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva, el rostro, la figura interior del mundo exterior existente”. Con ello, descarta el viejo concepto aristotélico de imitación, dado que alude a una pintura en la que se abren paso nuevas soluciones personales al problema de la representación. Recurrir al término *realismo* para referirse a esta pintura, como fue el caso del crítico Jean Clair en su célebre exposición *Les Réalismes*, induce a pensar en la idea de un retorno a la pintura de corte académico, con la consiguiente renuncia implícita a las aportaciones de una vanguardia en la que muchos de estos artistas militaron. Esta circunstancia es la que nos induce a utilizar el concepto de *figuración*, a pesar de la ambigüedad del término, para referirnos a unos planteamientos pictóricos que recogen posiciones que van desde el realismo a la

---

<sup>121</sup> Panofsky, Erwin, *op. cit.*, pp. 47-48.

abstracción, teoría que Franz Roh emplea para referirse al Realismo Mágico, no como un equilibrio o confusión entre contrarios, sino como una compenetración entre ambas posibilidades, “una sutil y sin embargo incesante tensión entre la sumisión al mundo presente y la clara voluntad constructiva frente a él”.

“El mundo, entonces, ya no es ni un fin por sí mismo ni simple material, sino (como en toda verdadera voluntad vital, aún fuera del arte) una tercera magnitud, que comprende ambos contrarios. Y tal vez este tipo de arte, en que se infiltran y compenetran ambas tendencias, haya sido el más fértil en toda la historia”<sup>122</sup>.

También Roh resalta como una característica constituyente de lo que él denomina Post-expresionismo, al igual que sucede en los mejores cuadros del Quattrocento, la “contraposición entre el ensanchamiento en superficie y la dirección en profundidad”, una sensibilidad que volverá a despertar en estas pinturas proclives a los entrecruzamientos.

La perspectiva, que permitió a la pintura italiana del Quattrocento construir el marco de arquitecturas en el que insertar las figuras posibilitando de este modo aprehender el mundo visible, será ahora un *artificio* que ayudará a introducirnos en el discurso sobre “la falta de realidad del mundo”, dualidad que explotará Giorgio de Chirico:

“Toda la ambigüedad del movimiento de restauración clásico que se elabora en la obra de Giorgio de Chirico y de sus sucesores estalla, en efecto, en el uso que harán del dispositivo perspectivista de los renacentistas: lo reutilizan, lo reinventan, descubren su extraña seducción, pero lo hacen para poner en evidencia su disfunción fundamental, para manifestar lo que sólo estaba latente en él: no su poder de evidencia sino, al contrario, su carga de enigma”<sup>123</sup>.

Una ambigüedad que, según podemos comprobar en su cuadro *Misterio y melancolía* (ver p. 185) excede el efecto de la perspectiva hasta convertirlo

<sup>122</sup> Roh, Franz, *op. cit.*, p. 52.

<sup>123</sup> Clair, Jean, *Malincolía...*, *op. cit.*, p. 90.

en algo irreal. De este modo, tal como señala Rolf Wedewer, De Chirico transforma el cuadro en una unidad encerrada en sí misma:

«Surge entonces un espacio de densidad plástica, sin perturbar por ello de modo ilusionista el carácter plano de las superficies: se trata de un espacio puramente pictórico, en el que las cosas ya no ofrecen el contorno formal, sino sólo datos y signos estructurales, que se desprenden de su revestimiento óptico, y que se entrelazan según su propia lógica»<sup>124</sup>.

Esta operación a la que la pintura Metafísica somete al cuadro es el nexo fundamental de unión con los pintores denominados Neometafísicos, ya que es a esta nueva concepción del espacio pictórico, más allá de referencias puntuales iconográficas, a la que remiten las obras de los pintores surgidos en la década de los años 1990. Los elementos constitutivos de la representación tradicional como son la perspectiva o la iluminación se manipulan para contraer el espacio en la superficie, como en De Chirico los momentos descriptivos “experimentan una regresión, y surgen las formas abstractas, en lugar de las evidentes”<sup>125</sup>. El profesor García Hernández al analizar la obra *La casa dell'amore* del compañero de De Chirico, el pintor metafísico Carlo Carrà, observa cómo aplicó a la pintura tradicional las enseñanzas aprendidas del Cubismo, a través del Futurismo. Roh señala a Carrà y De Chirico como los artistas que lograron conciliar “el vigor y la audacia cubistas con la transformación natural de los objetos abstractos”, pretendiendo además “hacer coincidir perfectamente aquellos volúmenes plásticos con la naturaleza existente”. Una operación que se logró a partir de la experimentación en modelos a través de *artefactos geométricos* y la posterior aplicación de los resultados “a la realidad de las cosas creadas”<sup>126</sup>.

El Cubismo abrió una vía a la especulación artística a través de la aplicación de las nuevas geometrías. Estas aportaciones provocaron la desaparición del

<sup>124</sup> Wedewer, Rolf, *El concepto de cuadro*, Madrid, Labor, 1973, pp. 28-29.

<sup>125</sup> Wedewer, Rolf, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>126</sup> Roh, Franz, *op. cit.*, pp. 87-88.

estatismo producido por la primacía del punto de vista único de la perspectiva lineal, introduciendo en la pintura una mirada abierta a la simultaneidad espacio-temporal. Esta renovación en la mirada impulsó el nacimiento de un nuevo espacio pictórico representativo, más allá del espacio euclidiano y más cercano a la concepción cerebral, donde se desarrollan el pensamiento, la imaginación, los sueños o los recuerdos.

A este nuevo espacio pertenecen las propuestas que los pintores surrealistas desarrollaron para revelar sus imágenes mentales. Breton<sup>127</sup> señaló en sus manifiestos la necesidad de “expresar visualmente la percepción interna”, ya que ese era el terreno de exilio donde la pintura debería refugiarse frente a los avances de la fotografía. Y fue a través de *la representación mental pura* donde la pintura surrealista explotó la máxima de Lautréamont “Bello como el fortuito encuentro en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”<sup>128</sup>. Una idea que el propio Max Ernst versionó como “la explotación del encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distantes”<sup>129</sup>.

En paralelo a ello, hemos señalado al arte Pop como ese otro gran referente donde podemos encontrar un compartido *aire de familia*. Tom Wolfe en su ensayo *La palabra pintada* hace una disección esclarecedora del contexto en el que surge la pintura Pop a finales de los años 1950. La vuelta a la figura y la recuperación del ilusionismo pictórico rompía todos los principios establecidos en *la pintura plana* defendida por Greenberg y practicada por el Expresionismo Abstracto como alternativa a toda la pintura pre-moderna:

“Había llegado la hora de borrar, por fin, las huellas de todos los escombros dejados por la pintura pre-moderna. ¿Y para qué? Llegados a este punto, Greenberg no pudo ser más preciso: había que buscar la pintura plana. La teoría general era la siguiente: como habían comprendido correctamente los cubistas y otros pioneros

<sup>127</sup> Breton, André, *op. cit.*, pp. 298-308.

<sup>128</sup> Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Cuba, Sed de belleza, 2006, p. 163.

<sup>129</sup> Breton, André, *op. cit.*, p. 303.

pintores modernos, un cuadro no tenía por qué ser una ventana a la que asomarse para contemplar en profundidad. Los efectos tridimensionales eran pura ilusión (*et ergo ersatz*). Un cuadro era sólo una superficie plana con pintura. Los primeros abstractos habían demostrado comprender la importancia de lo plano sólo por haber pintado en dos dimensiones, pero no supieron ir más allá. Siguieron permitiendo que la pintura dividiera netamente líneas, formas, contornos y colores, como en los días pre-modernos. Se necesitaba *pureza*, un estilo en el que líneas, formas, contornos y colores se unificaran en la superficie plana. La pintura plana se convirtió en el objetivo primordial, se podría decir que en una obsesión. El problema de lo que el artista podía o no conseguir sin violar el principio de la Superficialidad («la integridad del plano del cuadro», como empezó a llamársela)<sup>130</sup>.

La *superficialidad* era *violada* con la vuelta al ilusionismo. Bacon, que procede del Informalismo, había propuesto en sus cuadros un cruce entre la superficie abstracta y las imágenes fotográficas de los medios de masas, es decir la figuración y la abstracción<sup>131</sup>. Si Bacon abrió el camino para el arte Pop inglés, Jasper Johns lo hizo en el caso del arte Pop americano, al enfrentarse con su *Flag* (1954—1955) a la concepción greenbergiana del arte.

Como hemos señalado, las propuestas de David Hockney fueron un claro referente para la Nueva Figuración Madrileña, y especialmente iluminadora resultó su concepción del espacio pictórico. Como señala en su libro *Así lo veo yo*, Hockney retomó la aplicación de los descubrimientos del Cubismo para la construcción de un espacio ilusionista alternativo. Para Hockney la copia de imágenes fotográficas en la pintura conlleva admitir que es imposible hacer algo nuevo, hecho que se basa en una actitud desesperada y pesimista. Su objetivo, era elaborar un nuevo tipo de ilusión, algo que resultaba mucho

<sup>130</sup> Wolfe, Tom, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 64.

<sup>131</sup> G. Torres, David, "Francis Bacon, la pintura como esquizofrenia", Madrid, *Lápiz*, nº 115, octubre, 1995, <<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article166>>. [Consultado 22.08.2011].

más factible, ya que, siguiendo su razonamiento, otros artistas en el pasado lo habían alcanzado, de ahí que Hockney estuviera convencido de que se podía volver a conseguir en un futuro:

“Me interesa profundamente cómo lograr esta mutación del espacio; tengo la sensación de que existe un modo de lograrlo partiendo de los descubrimientos de Picasso y desarrollándolos de tal manera que el resultado final no se parezca a lo que hizo Picasso y no obstante resulte increíblemente real”<sup>132</sup>.

Nuestros pintores también trabajarán en la búsqueda de una concepción alternativa del espacio pictórico, en el que la concepción de la pintura tradicional asuma las nuevas aportaciones procedentes de campos tan diversos como la ciencia o el arte. En su pintura establecerán un diálogo abierto entre representación y superficie, entre realidad y abstracción, sin prejuicios ni prohibiciones en el que las imágenes mentales y retinianas se fundan en la representación de la idea, hecho que como señala Michel Melot, permite hacer presente lo que no está<sup>133</sup>.

La compleja relación entre la realidad y lo imaginario actuará como un motor para la creatividad pictórica de nuestros artistas. La producción de imágenes mentales y su organización no responderá a los estándares representativos fomentados tanto por la fotografía como por el cine comercial, algo a lo que se han dirigido las experimentaciones que desde finales de la década de los años 1960 se han producido en el llamado cine de autor. En este sentido la Nouvelle Vague revolucionó el montaje cinematográfico y, con ello, el modo de narrar tradicional, buscando escapar del callejón sin salida al que había llegado el cine. De este modo, la nueva narración fílmica propone relaciones espacio-temporales en las que las conexiones entre la realidad y lo imaginado pueden establecerse de manera natural, al igual que sucede en la mente. Gilles

<sup>132</sup> Hockney, David, *Así lo veo yo*, Madrid, Siruela, 1994, p. 164.

<sup>133</sup> Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 16.

Deleuze aborda este nuevo paradigma en su ensayo *Imagen-tiempo*. En el análisis de la obra de Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad*, maneja las claves de una transformación que nos ayuda a comprender los planteamientos de las nuevas propuestas de representación pictórica. Deleuze profundiza en las consecuencias producidas por el cambio de la concepción fílmica basada en la *imagen-movimiento* y la consiguiente apuesta por la *imagen-tiempo*:

“En cuanto a la distinción entre subjetivo y objetivo, también va perdiendo importancia a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Se cae en un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad”<sup>134</sup>.

Deleuze presenta un proceso cuyos inicios sitúa en el neorrealismo italiano y que culmina con en el citado film de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*, donde lo imaginario y lo real, insistimos, se hacen indiscernibles, hecho que marca una profunda ruptura con el espacio-tiempo del cine tradicional y con los códigos del cine comercial que se produce a lo largo de la década de los años 1970:

“La mirada imaginaria hace de lo real algo imaginario, al mismo tiempo que se torna real a su vez y nos da de nuevo realidad. Es como un circuito que intercambia, corrige, selecciona, y nos vuelve a lanzar”<sup>135</sup>.

Si nos centramos en la pintura que nos ocupa podemos señalar cómo Pérez Villalta y Alcolea, dos pioneros del fenómeno, integran principios que provienen de la abstracción como tema de sus cuadros. El profesor Ángel González responde a las recriminaciones que se hacen al uso por parte de Pérez Villalta de fragmentos de la abstracción americana en forma de

<sup>134</sup> Deleuze, Gilles, *Imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 19.

<sup>135</sup> Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 21.

azulejos, alfombras o cortinas en sus obras, apropiación que él entiende como un aprecio sincero.

“Otro tanto podría decirse de Alcolea, aunque en su caso esos fragmentos no constituyeran el alfombrado de sus habitaciones sino el suelo mismo de su pintura: el espacio donde crecía y arraigaba”<sup>136</sup>.

La abstracción se articula como el espacio donde crece la pintura, una pintura que bien podemos calificar de postabstracta y, en cierto modo, antirrealista. No es extraño, por ello, constatar que Martín Begué<sup>137</sup> vea incorrecto llamar *realismo* a ciertas pinturas figurativas cuyo principal elemento se basa en el uso que se hace de la convención, es decir de la utilización de unos códigos alejados de la realidad.

Pérez Villalta, por su parte califica de fascinante esta relación entre la realidad y la *más pura geometría*, ilustrando la misma con un ejemplo que nos ayuda a comprender su teoría:

“Sabemos que un rostro es un retrato, pero a la vez tiene algo inventado y genérico que lo hace trascender de lo particular. Algo así entre un rostro, que basado en la fotografía, pasaba por el filtro del cómic y la representación, en un anuncio comercial. Como un Pop constructivista con mucho conocimiento, para entendernos”<sup>138</sup>.

Debido a ello, es *entre* la realidad y la geometría abstracta donde podemos situar a estas imágenes pictóricas. Un posicionamiento *entre* practicado habitualmente por estos pintores. Simón Marchán señala cómo en la obra de Martín Begué podemos apreciar la sintonía entre el naturalismo retiniano de una pintura mimética y una concepción del arte como ilusión:

“Con tal fin, Martín Begué recurre, como vengo insinuando, a los artificios del ilusionismo pictórico, a las trampas para la mirada y, más explícitamente, a los

<sup>136</sup> González García, Ángel, “La famosa abstracción y sus precoces enemigos”, en el catálogo de la exposición *Los esquizos...*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>137</sup> Martín Begué, Sigfrido, *op. cit.*, p. 76.

<sup>138</sup> Pérez Villalta, Guillermo, “Unas cortas vacaciones”, en el catálogo de la exposición Manuel Sáez, Valencia, IVAM, 2000, p. 79.



artificios del entendimiento a los que Baltasar Gracián denominara en *Agudeza y arte del ingenio* «los artificios conceptuosos», que consisten «en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento»<sup>139</sup>.

En una línea similar Gail Levin<sup>140</sup> describe la obra de Ángel Mateo Charris como una pintura que pinta su *propia verdad*, puesto que no pinta la realidad observada. Charris nos enfrenta a un universo imaginado a través de una poética personal, un universo que Juan Manuel Bonet ha referenciado como *Charrilandia*. Ahora bien, este pintar una verdad propia lleva a autores como Manuel Sáez a subvertir las fronteras entre abstracción y figuración en unos cuadros *radicalmente* figurativos, que de este modo, rompen con la *naturaleza cerrada y hermética* de la pintura, al cuestionar la autoridad de su propio estilo como pintor. Poner en crisis los principios de la representación al descubrir su artificio e ilusión, hace que la misma se desvincule de *la esfera del realismo* para posicionarse al lado de la postmodernidad. En palabras de William Jeffett:

“Su trabajo es una forma de figuración que hace añicos la vieja antinomia realismo-abstracción, ya que él explota la pintura como ilusión óptica y también en cuanto a la realidad material de pintura y lienzo. Es más, en su obra, Sáez se refiere a menudo a precedentes dentro de esa historia de la modernidad y postmodernidad artísticas”<sup>141</sup>.

Chema Cobo justifica los engaños en su pintura con el fin de cuestionar la realidad inventada en el cuadro y, por extensión, la propia realidad y su percepción. Y, al respecto, señala cómo Antonio Rojas utiliza en sus cuadros un recurso constante con este mismo fin, dirigido a saltar de la cartografía al

<sup>139</sup> Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 36.

<sup>140</sup> Levin, Gail, “El mundo de Ángel Mateo Charris”, en el catálogo de la exposición *Ángel Mateo Charris*, Valencia, IVAM, 1999, pp. 9-10.

<sup>141</sup> Jeffett, William, “Manuel Sáez: in medias res”, en el catálogo de la exposición *Manuel Sáez...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

modelo de ficción que describen tales mapas constantemente. Para obtener este efecto utiliza un *trueque embaucador* pintando como plano “aquello que se inicia como una perspectiva convencional y viceversa”, es decir, “pintar en perspectiva aquello que estamos habituados convencionalmente a ver plano”<sup>142</sup>. Una fórmula que se suma al repertorio de recursos que los pintores postconceptuales utilizan para desbordar la antinomia entre pintura abstracta y pintura figurativa.

De hecho, María Antonia de Castro<sup>143</sup> aprecia en la pintura de Rojas el uso de estrategias que logran que el espacio deje de ser “el aire transparente que distancia” y se transforme en superficie pictórica. Un efecto que se produce al conceder la misma presencia al espacio entre las cosas, los tonos, las sombras y las luces que a los volúmenes. Pese que a estos principios llegan desde el Cubismo a través de la pintura Metafísica, de René Magritte o del Op Art, De Castro observa cómo en el caso de la pintura de Rojas, frente a la discontinuidad del espacio tridimensional clásico, va a ser el propio plano del lienzo el que cree la continuidad estructural. En este sentido, los paisajes de Rojas, al fragmentarse como consecuencia del desarrollo de múltiples perspectivas, generan imágenes parciales que potencian la pluralidad de visiones. Ello hace que De Castro descubra en esta discontinuidad del espacio una invitación al espectador a reflexionar sobre la parcialidad de su visión, discontinuidad espacial que surge como consecuencia del trabajo de la memoria que “sintetiza y superpone imágenes en la conciencia de una forma aleatoria, agrandando sombras y minimizando detalles, como si de un plano virtual se tratara”<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Cobo, Chema, *op. cit.*, p. 29.

<sup>143</sup> De Castro, María Antonia, “Los hombres del mar”, en el catálogo de la exposición *La mirada oblicua...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>144</sup> De Castro, María Antonia, “Los hombres del mar”, en el catálogo de la exposición *La mirada oblicua...*, *op. cit.*, p. 18.

### 2.4.2. LAS FIGURACIONES DE FIN DE SIGLO. FALSAS FRONTERAS

Los artistas de la Nueva Figuración Madrileña o de la Neometafísica han convivido a lo largo de sus 40 años de historia con *otras figuraciones* con las que comparten algunas claves, pero con las que divergen en aspectos esenciales. La metodología del análisis comparado ha sido el recurso más utilizado en los trabajos críticos que han afrontado la tarea de establecer las particularidades de estos pintores frente al resto de propuestas figurativas contemporáneas. Las corrientes realistas, el arte Pop y sus sucesivas oleadas neopop, los neoexpresionismos o las propuestas citacionistas representan estas *figuraciones* fronterizas a las que aludimos. Con estas tendencias es obvio que se comparte el empleo del medio pictórico y la poética de la figuración, sin embargo, las mismas afrontan la representación con planteamientos divergentes.

Como hemos señalado ya en diversos momentos, la falta de manifiestos, la defensa de la individualidad de sus representantes y la multitud de soluciones que entre ellos y en su propia obra presentan, dificultan la definición del fenómeno al que nos enfrentamos en nuestro estudio. Enrique Andrés Ruiz, en su papel de comisario de la exposición *Canción de las figuras*, plantea una definición tomando como paradójico punto de partida una negación: estos artistas son aquello que no son. Con sus propias palabras:

“Ni realista ni pop, al menos confesadamente, la figuración histórica española ha habitado orillas del panorama comúnmente divulgado que han tomado como propia la pasión silenciosa de la pintura más que el sacrificio de ella al resultado comunicativo de sus imágenes”<sup>145</sup>.

Este carácter paradójico de la pintura postconceptual, hace que su vinculación con las posiciones realistas resulte conflictiva. No olvidemos que bajo el término Realismo se engloban un gran número de tendencias que

---

<sup>145</sup> Andrés Ruiz, Enrique, “Una posición y una exposición”, en el catálogo de la exposición *Canción de las figuras*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1999, p. 19.

recogen posicionamientos que abarcan desde los vestigios más académicos y tradicionales, hasta las corrientes fotorrealistas descendientes del arte Pop, pasando por las líneas de trabajo que cuestionan la imagen fotográfica.

Debido a ello, podemos destacar entre los intereses que comparten la pintura objeto de nuestro estudio con las corrientes realistas, la reivindicación de pertenencia a la tradición pictórica, así como el interés por la imagen fotográfica y su aplicación en los medios de masas. Sin embargo, existen claras divergencias en relación a la ortodoxia realista en su compromiso con la realidad y a sus planteamientos miméticos.

Ello explica el valor que la pintura postconceptual otorga a la obra del americano Alex Katz, un pintor al que Peter Sager sitúa entre el Pop de Warhol y el fotorrealismo de Close. Gracias a esta posición imprecisa en la que desarrolla sus imágenes a partir de clichés publicitarios y con una técnica pictórica de procedencia cartelística, Katz logra escapar de las etiquetas convirtiéndose en un autor inclasificable, tal como se pone de relieve en la descripción que de su obra hace Sager:

“Pero tras el modelo, tras las gafas de sol que quieren reducir al sujeto al anonimato, se percibe individualidad, y un sentimiento humano de la cotidianidad bajo los productos de la técnica. La fría participación y la cercanía distanciada, junto con la renuncia a la precisión detallista, confieren a los retratos individuales y de grupo de Alex Katz esa extrema monotonía, exceptuando las explosiones Pop y los ejercicios fotorrealistas”<sup>146</sup>.

En España el Realismo pictórico, desde que en 1970 se presentara en Frankfurt la exitosa muestra *Realismo mágico*, ha estado asociado a las propuestas que representa el artista Antonio López, una pintura que cultiva la fidelidad a la realidad, como se puede comprobar en la película *El sol del membrillo* de Víctor Erice —en la que se documenta el proceso de creación de

<sup>146</sup> Sager, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 41.

una de sus obras<sup>147</sup>—. Dicha fidelidad, a su vez, supone la articulación de una visión objetiva de la representación y de la realidad de corte intimista.

De este modo, el Realismo entendido como un reflejo de la realidad, según fue formulado por Courbet en el siglo XIX para responder al idealismo defendido por Ingres o incluso por Delacroix, poco o nada tiene en común con la pintura que estamos estudiando. Linda Nochlin<sup>148</sup> incide en la apertura temática que supone el Realismo al eliminar la línea divisoria entre *lo feo y lo hermoso*, y la recuperación para la pintura de *lo común y lo mediocre*. Unos planteamientos que anuncian la *middcult*, la llegada de la cultura popular y los medios de masa al arte, actitud iniciada por el arte Pop y que será continuada por la postmodernidad.

Por su parte, los recursos pictóricos procedentes de la tradición renacentista que el Realismo utiliza con fines miméticos, en el caso de la pintura que nos ocupa son puestos al servicio de unas imágenes mentales, otorgando de este modo un alto grado de veracidad a la construcción de un conjunto de mundos personales y alternativos.

Enrique Andrés Ruiz propone en su texto la exclusión de los realismos en esta *tendencia figurativa*, pero también las posibles relaciones con las actitudes Pop. En la selección de los convocados para la exposición *Canción de las figuras* estableció un margen difuso, ya que incluía la pintura de Charris y Dis Berlin, pero no la obra de Sáez, Mestre o Cuéllar, puesto que la misma respondía a otro modo de pintar:

“De presencia especialmente fuerte en el inmediato pasado del arte realizado en Valencia, el pop aparece como guiño o como solapado mecanismo de producción de la imagen en las evocaciones de signos y mensajes de segunda mano mediática

---

<sup>147</sup> Véase al respecto el estudio efectuado en Saborit, José, *El sol del membrillo. Guía didáctica*, Valencia, Nau Llibres, 2003.

<sup>148</sup> Nochlin, Linda, *El realismo*, Madrid, Alianza, 1971, p. 28.

y urbana en las pinturas de Manuel Sáez, Juan Cuéllar o Joël Mestre, por decir de los ejemplos de mayor evidencia. Pero creo que no sería errado pensar en la posibilidad de que no fuera sino pop –aunque el pop, claro, de Katz, de Hockney, de Salle, de Ruscha, de Lindner– el último y más oculto meollo que la mecánica representacional de Charris o de Sicre, o del Dis Berlin que sortea de continuo el juego de las convenciones icónicas, o el mundo reflejado en muchas parcelas de la pintura de Belén Franco”<sup>149</sup>.

Enrique Andrés Ruiz se desmarca de este modo de otras propuestas de definición del fenómeno objeto de nuestro estudio. No obstante, su enfoque nos ofrece algunas claves que nos ayudan a establecer las concomitancias con la influencia del arte Pop, que tanta relevancia ha tenido en todas las aproximaciones consultadas. Andrés Ruiz reflexiona sobre la imagen y su representación pictórica, y señala cómo el Pop ofrece “una coartada para la imagen pintada, pero también un despeñadero, un precipicio al que la pintura que sabe no ser sólo una imagen se resiste a ser lanzada”.

Vicente Jarque<sup>150</sup>, sin embargo, al referirse a la obra de Juan Cuéllar y sus vinculaciones con Rosenquist no concede mayor importancia a la influencia del arte Pop, ya que “ni el contexto inicial, ni los propósitos últimos, ni los resultados visibles son mínimamente conmensurables”. Aunque Jarque coincide con Villalta al destacar que el arte Pop constituyó un punto de inflexión en la pintura de este siglo, y aunque hoy día no sea un hecho relevante, la misma supuso la apertura de la *era postpictórica* “en la que pudieron prosperar, entre otros, el minimalismo y el arte conceptual”<sup>151</sup>.

El Pop Art ha sido una referencia para los pintores objeto de nuestro estudio a través de la lectura de Gordillo o Hockney, tal como hemos

<sup>149</sup> Andrés Ruiz, Enrique, *op. cit.*, p. 20.

<sup>150</sup> Jarque, Vicente, “La neometafísica consumada”, en el catálogo de la exposición *Juan Cuéllar. Evasión*, Valencia, Club Diario Levante, 1996, p. s/n.

<sup>151</sup> Jarque, Vicente, “La neometafísica...”, *op. cit.*, p. s/n.

apuntado anteriormente. Santiago B. Olmo<sup>152</sup> señala esta influencia, directa o indirecta, en la Nueva Figuración Madrileña a través de la seducción de sus imágenes y el uso del color, la integración de elementos provenientes del cómic, la desenvoltura para tratar lo figurativo y de la versatilidad del proceso de trabajo.

En este sentido, Juan Manuel Bonet ha reconocido la influencia de Ed Ruscha, Rosenquist, Hamilton o Gordillo, es decir, de la vertiente Pop alejada de Warhol y, por supuesto, totalmente desgajada de la corriente española, implicada en la militancia política y en el compromiso, representados por el Equipo Crónica. William Jeffett reflexiona sobre estas diferencias apuntando que los norteamericanos transforman el lenguaje ordinario de la publicidad en arte culto, hecho que reafirma el nuevo panorama de la sociedad consumista de posguerra, mientras que los pintores españoles buscan en la mezcla entre las referencias al arte culto y al popular el medio de establecer un realismo crítico<sup>153</sup>.

Los artistas que reivindicaron la herencia Pop en España en la década de 1980, fueron Juan Ugalde y Patricia Gadea, en su vertiente más popular, y bajo unos presupuestos conceptuales Xesús Vázquez y Rogelio López Cuenca. Una década más tarde destacarán las aportaciones del valenciano Equipo Límite formado por Cari Roig y Cuqui Guillén.

El retorno a la pintura promovido por la postmodernidad provocará uno de los mayores malentendidos respecto a esta pintura. Sobre estas circunstancias nos hemos ocupado en capítulos anteriores por lo que solamente recordaremos las diferencias entre los presupuestos de la Nueva Figuración Madrileña y los pintores que pueden quedar englobados bajo el paradigma que representa Miquel Barceló.

<sup>152</sup> Olmo, Santiago B., "Los paisajes de la batalla cotidiana: historias del Pop en España", en el catálogo de la exposición *Spain is different. Post-Pop y la nueva imagen en España*, Valencia, Sainsbury Centre for Visual Arts, 1998, pp. 51-52.

<sup>153</sup> Jeffett, William, "España es diferente", en el catálogo de la exposición *Spain is...*, op. cit., p. 10.

En la exposición *Cota Cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*, celebrada en 1985, se pudo comprobar cómo, en palabras de su comisario Kevin Power, no existía ninguna *razón real* para referirse a Villalta y a Barceló en los mismo términos, “ya que viven en tiempos diferentes”<sup>154</sup>. Aunque desde ambas posiciones se estaban planteando cuestiones conceptualmente cercanas, las soluciones fueron muy diferentes, a pesar de las lógicas contaminaciones propias de la fiebre de aquellas fechas. Al respecto, Power señala como tales los entrecruzamientos existentes entre pintura figurativa y abstracta, las objeciones al Informalismo o la reinterpretación del concepto de tradición. Este renacimiento del interés pictórico se debatirá entre la autenticidad y el pastiche, la narrativa y la anécdota, el estilo individual y un *estilo de estilos*, cuestiones todas ellas que llevarán a Power a reclamar una mayor atención crítica capaz de eludir las fáciles consignas del *todo vale*.

Por último, también cabe recordar que las prácticas citacionistas propuestas por la postmodernidad resultaron completamente ajenas a las actitudes de los pintores incluidos en nuestro estudio, tal como hemos ya recogido en la aproximación a la metodología pictórica basada en la hibridación.

### 2.4.3. LOS REFERENTES PICTÓRICOS FIGURATIVOS

Dada la variedad y número de autores que han actuado con un valor referencial para la Figuración Postconceptual, deseamos agrupar los mismos en tres momentos que consideramos determinantes: el Quattrocento, el periodo de entreguerras europeo y la etapa Pop del arte británico y norteamericano.

En repetidas ocasiones hemos señalado en las páginas precedentes la conexión entre la pintura Metafísica y el Renacimiento, y cómo, de hecho, el libro de Carlo Carrà sobre Giotto<sup>155</sup> actúa como un buen ejemplo de la manera en la que

<sup>154</sup> Power, Kevin, “Cota Cero (± 0,00) Sobre el nivel del mar”, recogido en Guasch, Anna Maria (ed), *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, p. 71.

<sup>155</sup> Carrà, Carlo, *Giotto*, Verona, Arnaldo Mondadori, 1951.



se construyen estas redes fuera de la historia entre referentes. En este sentido, si repasamos la trayectoria de Carrà podemos constatar cómo es a partir del abandono de los proyectos futuristas y el descubrimiento de Giorgio de Chirico cuando conecta con los artistas del primer Renacimiento y, especialmente, con Giotto y Uccello. En su libro Carrà ofrece las claves de la conexión de su trabajo, y por extensión de la Metafísica, con *el visionario del siglo XIV*. Carrà descubre en Giotto la solidez formal de las cosas que la desintegración futurista le negaba, a la par que le devuelve el silencio mágico después del estruendo vanguardista.

Esta breve anotación ilustra uno de los diálogos que se repiten entre nuestros pintores y sus referentes. La pintura Metafísica ha sido claramente una fuente, implícita en el título *El retorno del hijo pródigo*, en clara referencia a De Chirico, así como en la etiqueta de Neometafísica, una denominación que se popularizó a partir de la exposición *Muelle de Levante* en 1994. Juan Manuel Bonet recoge en su texto programático *Solitarios del mundo*, una justificación del uso de este término:

“La pintura metafísica, para los pintores agrupados en *El retorno del hijo pródigo*, ha significado no una receta formal, sino una suerte de contraseña, de punto de encuentro, de territorio común al que acudir. Interesarse por Giorgio de Chirico, por Savinio, por Morandi, por Carrà, por Filippo de Pisis –hasta hace poco un pintor tabú–, era un modo de decir que se desconfiaba de una cierta manera de contar, de vivir, y por lo tanto de continuar la historia del arte moderno: un modo también de sugerir que no pocas de las preguntas formuladas por aquel núcleo italiano, siguen siendo plenamente vigentes”<sup>156</sup>.

El profesor Nicolás Sánchez Durá destacará el conocimiento que nuestros autores tienen de la historia del arte y lo conscientes que son de los avatares del siglo XX, con sus múltiples *ismos* y con las diversas negaciones de los mismos. Entre los referentes evidentes cita a Blake, Hopper o Morandi,

<sup>156</sup> Bonet, Juan Manuel, “Solitarios del mundo”, en el catálogo de la exposición *El retorno del hijo pródigo*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1991, p. 24.

vinculándolos a figuras *inclasificables*, no obstante recoge junto a ellos dos grandes ascendencias: la matriz metafísica y la de los primitivos americanos, sin perder de vista que “cada cual tiene sus afinidades y sus filias propias”<sup>157</sup>.

No podemos obviar este último apunte porque también en este punto hacen nuestros pintores una apuesta muy personal y, aún coincidiendo en lo fundamental, cada uno de ellos posee sus particulares devociones. De hecho, con sus propias lecturas proponen una particular reinterpretación de la historia del arte. Una actitud próxima a las propuestas que el crítico de arte Jean Clair inició en 1981 con su exposición *Les Réalismes* y continuó en su proyecto para la 46ª Bienal de Venecia de 1995.

Guillermo Pérez Villalta afirma que la visión que tenemos del arte producido en el siglo XX no se corresponde con lo que cuentan las *Historias del Arte*, por lo que reclama una necesaria reflexión sobre lo que verdaderamente ha ocurrido en estos últimos cincuenta años, periodo que él cree más amplio, diverso, paradójico y matizado de lo que quiere hacernos pensar la *Academia Moderna*. Esta situación ha producido exclusiones en los *listados oficiales* de una realidad que no respondía a los cánones, hecho que ha motivado el que los amantes del arte como él debieran “entregarse a verdaderas labores de búsqueda si queremos llegar a encontrarnos cara a cara con aquello que te gusta e interesa”<sup>158</sup>.

Su *antropofagia pictórica*, su hambre de pintura, como han señalado algunos autores, no tendrá límites: es su modo de pensar la pintura, de estudiar y resolver la aparición de la imagen. Joël Mestre<sup>159</sup> describe la situación aludiendo a la coexistencia de diversos caminos: hopperistas, chiriquianos, rosenquistas, katzianos o tintinescos, con lo que alude a una pintura que indaga en los parámetros con los que se observa y analiza un cuadro.

<sup>157</sup> Sánchez Durá, Nicolás, *op. cit.*, p. 11.

<sup>158</sup> Pérez Villalta, Guillermo, “Anotaciones”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>159</sup> Mestre, Joël, “Los balcones de Telépolis”, en el catálogo de la exposición *Joël Mestre. Los balcones de Telépolis*, Valencia, Galería My Name’s Lolita Art, 1998, p. 9.



Alex Katz. *Lita*. 1964.



Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*. 1916.

En 1999 se presentó la muestra *El museo imaginario de Dis Berlin*, proyecto comisariado por Juan Manuel Bonet con motivo de la celebración del 25 aniversario de los premios de la Fundación Bancaja. Este proyecto se encontraba basado en la idea de los diálogos con los referentes que hemos descrito, unos referentes que Bonet<sup>160</sup> denomina *faros* en claro homenaje a Baudelaire. A pesar de que su reflexión se refiera a Dis Berlin, se ha de tener en cuenta que muchos de estos *faros* “lo son también del resto de los protagonistas de la figuración española de los noventa”.

En este contexto no debemos olvidar que ha sido una tónica general en las exposiciones emblemáticas de esta *figuración*, recoger en los textos de los catálogos a estos *faros* en extensos listados<sup>161</sup> que abarcan a todo tipo de

<sup>160</sup> Bonet, Juan Manuel, “Memoria de una figuración”, en el catálogo de la exposición *Canción de las figuras...*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>161</sup> Véase como ejemplo Andrés Ruiz, Enrique, “Una posición...”, *op. cit.*, p. 17, o Marín-Medina, José, “Desde el final de un ciclo”, en el catálogo de la exposición *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2002, p. 37.

pintores figurativos: desde los realismos a la vanguardia, del Renacimiento más primitivo al Pop menos Pop. A partir del análisis y documentación de estos listados hemos elaborado un registro de los pintores más referenciados. En primer lugar cabe mencionar a: Giotto di Bondone (1267?-1337), Paolo Ucello (1397-1475), Masaccio (1401-1428), Piero della Francesca (1416-1492), Félix Vallotton (1865-1925), Henri Matisse (1869-1954), Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso (1881-1973), Carlo Carrà (1881-1966), Edward Hopper (1882-1967), Georgia O'Keeffe (1887-1986), Oskar Schlemmer (1888-1943), Giorgio de Chirico (1888-1978), Giorgio Morandi (1890-1964), Alberto Savinio (1891-1952), René Magritte (1898-1967), Alexander Alexandrovich Deyneka (1899-1969), Salvador Dalí (1904-1989), Jorge Oramas (1911-1935), Alex Katz (1927), Ronald B. Kitaj (1932-2007), James Rosenquist (1933), David Hockney (1937) y Edward Ruscha (1937).

En segundo lugar también hay que citar a: Albert Marquet (1875-1947), André Derain (1880-1954), Max Beckman (1884-1950), Tarsila do Amaral (1886-1973), Fortunato Depero (1892-1960), Filippo de Pisis (1896-1956), Maruja Mallo (1902-1985), José María Ucellay (1903-1979), Alfonso Ponce de León (1906-1936), Balthus (1908-2001), Urbano Lugrís (1908-1973) y Joaquín Torres García (1933-1949).

La lista, como podemos comprobar, podría ser mucho más extensa. No obstante, consideramos que la misma constituye un muestreo lo suficientemente significativo para poder obtener una serie de conclusiones. Tal como hemos apuntado, podemos asociar estas decenas de autores a tres periodos de la Historia del Arte que fueron claves en el desarrollo de la pintura figurativa occidental. Estos tres periodos corresponden a momentos en el que se definen las bases de la pintura (el Renacimiento primitivo del siglo XIII) o en los que se vuelve a la figuración en la práctica pictórica después de su abandono (pensemos en los realismos del periodo de entreguerras de 1917-1936 o en el Pop en los años 1960).



Maruja Mallo. *Arquitectura humana (Pescador)*. 1937. Alfonso Ponce de León. *Accidente*. 1936.

En relación a este hecho, Pérez Villalta alude a la existencia de un ojo sicodélico con el que pueden observarse determinadas realidades de manera no lineal:

“Frente a la concepción tradicional de la Historia del Arte, la visión sicodélica actúa como una especie de gran caleidoscopio, donde todo se mezcla y se establecen asociaciones insólitas”<sup>162</sup>.

## 2.5. RECUPERACIÓN DE LOS VALORES NARRATIVOS PLÁSTICOS

En el texto que venimos citando de Arheim, se recoge la siguiente anécdota:

“Recuerdo una conversación entre dos estudiantes, uno pintor y el otro músico. El pintor decía: «¡No comprendo cómo podéis dar unidad a las partes de una pieza musical, si nunca se os presentan al mismo tiempo!» El músico le aseguraba que eso no era una grave dificultad, pero añadía: «¡Lo que yo no comprendo es como vosotros os las arregláis para no perderos en un cuadro, sin saber por dónde se empieza ni por dónde se acaba, ni hacia dónde hay que tirar en cada punto!»”<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Huici, Fernando, “De una memoria...”, *op. cit.*, p. 32.

<sup>163</sup> Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 413.

Si partimos de este comentario es para señalar que el carácter literario y narrativo constituye otra de las claves que con mayor frecuencia se destaca al analizar la obra de los artistas que componen nuestro estudio, dado que la suya es una pintura que recupera la necesidad de narrar y de contar historias. Esta necesidad será algo compartido por las diversas manifestaciones artísticas postmodernas, desde las novelas de Thomas Pynchon a las películas de David Lynch.

Sin embargo, la narración que proponen los pintores postconceptuales no responde a los esquemas de la narración clásica (presentación, nudo y desenlace). Nos encontramos, por el contrario, ante una narración que rompe la linealidad espacio-temporal y que se desarrolla con la necesaria colaboración del espectador.

El profesor Nicolás Sánchez Durá valoraba la voluntad narrativa y su “desinhibición valiente frente al todavía tabú de la literatura” en su texto del catálogo de *Muelle de Levante*<sup>164</sup>. Juan Manuel Bonet por su parte, defendía que “una pintura puede ser literaria, sin dejar de ser no ya pintura, sino pintura-pintura”<sup>165</sup>. En una línea argumentativa similar, Valeriano Bozal reconoce la naturaleza radicalmente narrativa de Pérez Villalta, a través del relato de acontecimientos, la ilustración de metáforas, parábolas o mitos<sup>166</sup>. Villalta defiende esta recuperación de lo narrativo contra la que “se ha ensañado el arte moderno” y sugiere que este giro debería estar acompañado por una *reeducación* del espectador, que no debería ver en estas obras una *mera acumulación de figuras* siguiendo los dictados impuestos por la modernidad. Con todo, resulta curioso constatar cómo otro pintor, Chema Cobo presenta

<sup>164</sup> Sánchez Durá, Nicolás, *op. cit.*, p. 11.

<sup>165</sup> Bonet, Juan Manuel, “Notas para un diario de *Muelle de Levante*”, en el catálogo de la exposición *Muelle...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>166</sup> Bozal, Valeriano, *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 582.

dudas a este respecto, dado que manifiesta no haberse considerado nunca *un pintor estrictamente narrativo*. Cobo reconoce que algo pasa en sus cuadros pero “tampoco es que esté contando algo”. Piensa que sus historias son *cortocircuitos*: “Es una invitación a una historia que de repente no se puede leer. No tiene continuidad”<sup>167</sup>.

Estas referencias a la narratividad presentan aproximaciones divergentes. Así, Antonio Rojas defiende una postura contraria al afirmar que su pintura no es narrativa: “Aunque ilustre algo, ese algo no es una narración”. Una contradicción que se une a la complejidad propia de la postmodernidad, como defiende Venturi. Al respecto, Rojas apunta:

“A veces trata de aparecer como metáfora, pero éstas resultan demasiado obvias. Ese «algo» ilustrado parece tener carácter abstracto aunque los diferentes elementos proceden de formas sintetizadas de objetos reales. La inquietud y extrañeza que han de transmitir esos conjuntos de imágenes dependen directamente de mi propia experiencia; de otro modo sería falso el efecto conseguido”<sup>168</sup>.

Partiendo de estas evidentes contradicciones, deseamos profundizar en las próximas páginas en el carácter que posee esta recuperación narrativa. Para ello vamos, en un primer momento, a abordar la cuestión de la pintura literaria y, a continuación, analizaremos el influjo ejercido por la imagen poética sobre la imagen propiamente pictórica.

### **2.5.1. APUESTA POR LA PINTURA LITERARIA**

La idea de una pintura literaria permite ser planteada desde diversos puntos de vista que, en parte, responderían a las múltiples concepciones pictóricas de los autores estudiados. En tanto que pintura que recupera la idea y el concepto,

<sup>167</sup> (Véase Apéndice documental). Entrevista a Chema Cobo y Antonio Rojas realizada el 30 de julio de 2010 en Alhaurín de la Torre, Málaga.

<sup>168</sup> Rojas, Antonio, *op. cit.*

a la manera duchampiana, se enfrentaría a una pintura retiniana. Ahora bien, esta recuperación se lleva a acabo desde una voluntad narrativa aunque con planteamientos innovadores en sus contenidos, desarrollos y referentes, respecto a la pintura tradicional.

A pesar de ello, el carácter literario de esta pintura se ha esgrimido para vilipendiarla, señalando que el mismo suponía un retorno reaccionario dirigido en contra de los principios de la modernidad. Con ello, sin embargo, parece olvidarse que el propio Duchamp, como ya hemos apuntado, defendió una pintura *literaria* frente a una *retiniana*, incidiendo en el hecho de que había sido la idea una característica intrínseca a la pintura hasta finales del siglo XIX. En una entrevista de 1946 declaraba:

“El futurismo era una impresionismo del mundo mecánico. En sentido estricto era una continuación del movimiento impresionista. Yo no estaba interesado en eso. Quería alejarme del aspecto físico del cuadro. Me interesaba más el recrear ideas que el pintar. El título era para mi muy importante. Quería hacer que la pintura sirviera para mis propósitos y apartarme de su carácter físico. Desde mi punto de vista, Courbet era quien había introducido la importancia de lo físico en el siglo XIX. Me interesaban las ideas no simplemente los productos visuales. Yo quería volver a poner a la pintura al servicio de la mente. Y mi obra fue de inmediato calificada de «intelectual», «literaria». Es cierto que estaba intentando situarme lo más lejos posible de la pintura física, «agradable» y «atractiva». Eso era considerado como literario”<sup>169</sup>.

Nos interesa destacar la defensa del carácter literario asociado a la idea y al sentido intelectual de la obra pictórica porque de este modo podemos incidir sobre la cercanía de esta pintura a los planteamientos sobre los que se basa el Arte Conceptual. No obstante, conviene desde un primer momento matizar un hecho: si, por un lado se recupera la idea, por el otro no se renuncia a la pintura física.

<sup>169</sup> Duchamp, Marcel, *op. cit.*, p. 421.



Martín Jay coincide en señalar que la ya mencionada crítica de Duchamp “al fetichismo de la mirada”<sup>170</sup> está enfrentada a la construcción greenbergiana del arte moderno:

“Greenberg quería que la pintura se liberara totalmente de la literatura y que, al mismo tiempo, las palabras fueran usadas en un acercamiento a lo que denominó *margin de significado*: pero sin caer nunca en la especificidad de la referencia”<sup>171</sup>.

Con todo, conviene que volvamos de nuevo al Renacimiento, punto de referencia para los artistas objeto de nuestro estudio, y que recordemos cómo es en ese momento cuando la *narratio picta* sufre una gran evolución al pasar del ámbito de la narración en frescos compartimentados en escenas, a ese nuevo espacio que se configura desde la autonomía del cuadro. Pierre Francastel<sup>172</sup> señala a Giotto como el artista que protagonizará los primeros ensayos pictóricos al incluir los asuntos relatados en el cuadro a través de *edículos* o *pequeñas construcciones*. Ello no debe hacernos soslayar el hecho de que el cambio de la concepción narrativa en la pintura, como señala José Ricardo Morales, será fruto de un largo proceso, puesto que los propios cuadros autónomos en los que se dividían los recuadros de la narración continua, seguían manteniendo las secuencias temporales propias de la narración incluso después del desarrollo de la perspectiva.

Aún en las evolucionadas pinturas de los laterales de la Capilla Sixtina podemos encontrar la supervivencia, como señala Morales, de la *narratio picta*. Este proceso desembocará en “el predominio creciente de la visión a expensas de la palabra, llegando al cuadro aislado, en el que la situación y

<sup>170</sup> Jay, Martin, *op. cit.*, p. 128.

<sup>171</sup> Castro Flórez, Fernando, “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing”, en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo. Iceberg...*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>172</sup> Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo*, Madrid, Cátedra, 1984.

la escena se unificaron en un todo simultáneo, arrebatándole la preferencia a la narración sucesiva”<sup>173</sup>.

El papel que la pintura adquirió como medio evangelizador durante la Edad Media, antes de la aparición de la imprenta o como alternativa al analfabetismo, se sustenta en las propiedades *aclaratorias* y *persuasivas* que posee la narración en el discurso retórico. Morales señala cómo al asignar a las imágenes determinadas funciones narrativas, la pintura podrá contribuir a la interpretación de los textos sagrados. La Iglesia, concedora muy tempranamente del poder de la retórica de la *narratio* como método didáctico de primer orden propiciará la apuesta por la pintura como medio de comunicación:

“Los iconos, los símbolos, los milagros y misterios que el cristianismo hizo suyos, fueron constantemente glosados, para convertir lo críptico y legendario de la creencia en una historia legible visualmente, transformándose el hermetismo de la religiosidad en una prédica fácilmente asequible a todo el mundo”<sup>174</sup>.

La pintura quedará unida desde este momento a la narración. Una posición difícil, como señala Roger Fry cuando analiza el arte florentino de la época, detectando momentos felices de equilibrio que elevan la pintura a un arte intelectual, junto a otros instantes menos afortunados donde se comprueban los peligros de este reto. Fry encontrará en el *literalismo* y la *ilustración* dos peligros para el arte a lo largo de estos siglos, peligros en los que el artista en ocasiones caerá por complacer al gran público, esa masa para la que “el lenguaje de la forma no tiene significado”<sup>175</sup>.

El profesor Francisco Calvo Serraller, en su ensayo sobre los géneros pictóricos, incide en la dependencia de los retratos, bodegones, escenas de

<sup>173</sup> Morales, José Ricardo, *op. cit.*, p. 81.

<sup>174</sup> Morales, José Ricardo, *op. cit.*, p. 75.

<sup>175</sup> Fry, Roger, *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 156.

costumbres y desnudos, de ese gran género derivado de la representación de acciones memorables protagonizadas por dioses o héroes que, a partir del Renacimiento, se llamó *pintura de historia*. Solamente a partir del siglo XVI se logrará una cierta autonomía de los llamados géneros menores, aunque sin liberarse de la necesidad de portar alguna *justificación narrativa*:

“Eso explica que sea tan raro encontrar un paisaje en el que no aparezca una anécdota; un bodegón que no sea una *vánitas*, un retrato que no revele la condición o el oficio del modelo; un desnudo que no represente una Venus; una escena de costumbres que no encierre una moraleja...; en suma, hallar un género que, en cierto modo, no tenga alguna significación, o si se quiere que no esté *historizado*”<sup>176</sup>.

En esta línea de simbiosis clásica entre el texto y la imagen pictórica encontramos el caso de la ilustración, cuyo significado, surgido del término *lustrare* “es, precisamente, el de *aclarar*, la narración pintada”, por ello el fenómeno de “ilustrar determinado libro, corrobora el sentido aclaratorio atribuible a la exégesis que ejerce”<sup>177</sup>. Esta acepción será, precisamente, la que se recriminará a cierta pintura. Sin embargo, en el caso de la Figuración Postconceptual no pensamos que nos encontremos ante dicha situación dado el carácter de obra compleja y abierta que le caracteriza y que conduce al enigma y al silencio.

El profesor Facundo Tomás cuestiona las relaciones entre la pintura y la literatura señalando esta contaminación como una causa de su negación:

“Hacer la pintura literaria y la literatura pictórica: negarse, en definitiva, a aceptar cualquiera de las cosas que existen y elaborar una poética de la subversión; rebelarse sin la posibilidad de una victoria contra los límites que el devenir histórico ha deparado a la pintura; negarla en su esencia”<sup>178</sup>.

<sup>176</sup> Calvo Serraller, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, pp. 10-11.

<sup>177</sup> Morales, José Ricardo, *op. cit.*, p. 72.

<sup>178</sup> Tomás, Facundo, *op. cit.*, p. 224.

La modernidad liberará a la pintura de la narración en su búsqueda del arte puro. El cuadro ya no representará, ni contará, ni remitirá a nada fuera de él, de este modo abandonará su condición referencial para concentrarse en sí mismo. El tema será la propia pintura y sus elementos constitutivos (el color, la forma, los materiales...), un proceso que culminará con la Action Painting norteamericana y las posiciones de Greenberg.

Si la fotografía permitió liberar al cuadro de la mimesis, el Impresionismo introdujo un nuevo tiempo en la pintura eliminando las transiciones de formas y colores, aspecto que constituía la base de las articulaciones narrativas. Este proceso continuará desarrollándose hasta llegar a la violencia de las propuestas del Pop que amplían las elipsis que las pinturas utilizaban habitualmente. El relato se desplaza desde la articulación hacia la yuxtaposición, es decir, hacia la colocación de un núcleo narrativo junto a otro con la máxima economía en su conexión, hecho que obliga al espectador a implicarse en su conclusión por medio de su propia imaginación totalizadora.

Un caso de máxima yuxtaposición se logrará a través de la introducción del concepto de *collage* en la pintura. El uso de esta técnica por el Cubismo supuso una ruptura no sólo del espacio pictórico, como hemos señalado, sino también del discurso pictórico, cuestión que como señala Werner Hofmann<sup>179</sup> abre el camino a nuevas experiencias de narración en la imagen. Hofmann expone el uso del relato roto o *disrupted narrative* en la obra de René Magritte. Éste, en cuadros como *La máscara vacía* (1928), elabora una imagen a partir de la cruda yuxtaposición de bloques que encuadra arbitrariamente fragmentos, componiendo un rompecabezas en el que no se da “al conjunto ninguna idea rectora como principio”.

La narración que podemos encontrar en las obras de nuestros artistas, a pesar de buscar sus raíces en la pintura tradicional, recoge las aportaciones

---

<sup>179</sup> Hofmann, Werner, “Lo moderno”, en *Arte Moderno. Ideas y conceptos*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 33.

René Magritte. *La máscara vacía*.1928.Piero della Francesca. *Flagelación*. C. 1469.

surgidas a lo largo del siglo XX. Medios tan diversos como el cine, la literatura o la poesía, como reconoce David Pérez<sup>180</sup>, sustentan los intereses artísticos de estos autores, permitiendo que su pintura se nutra del conjunto de experiencias que han transgredido la racionalidad de los modelos modernistas de vanguardia.

Douglas Crimp señala cómo esta influencia del flujo narrativo del cine se recoge también en la fotografía<sup>181</sup>. En el caso de Cindy Sherman, la fotografía postmoderna deja de lado la concepción estática como fragmento espacio-temporal para profundizar en el flujo narrativo del cine. Crimp plantea la simultánea presencia y ausencia de la narrativa, a través de la recreación de un ambiente discursivo que se afirma pero no se cumple, tal como apunta Chema Cobo respecto a su pintura.

Esta nueva concepción temporal cuestiona, a su vez, la histórica distinción entre narración literaria y narración pictórica planteada por Arheim al analizar el clásico ensayo de Lessing<sup>182</sup>. Recordemos que para Arheim la fórmula en la que el dramaturgo o novelista se sirve de la acción para presentar estados

<sup>180</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 48.

<sup>181</sup> Crimp, Douglas, "Imágenes", *Arte después...*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>182</sup> Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 415.

de cosas (mientras que la pintura narrativa o la escultura presentan una acción mediante objetos) pierde su efectividad. Al respecto, Arheim señala que para comprender la estructura de una obra hay que captarla como un todo, ya sea su naturaleza musical, fílmica o pictórica:

“Hay que aprehenderla como una secuencia, pero esa secuencia no puede ser temporal, en el sentido de que cada una de las fases vaya desapareciendo al ocupar la siguiente nuestra conciencia. Es la obra entera la que ha de estar simultáneamente presente en nuestro pensamiento si queremos comprender su desarrollo, su coherencia, las interrelaciones que hay entre sus partes”<sup>183</sup>.

Ahora bien, si hemos hecho referencia a un nuevo espacio figurativo, también debemos reconocer que nos encontramos ante un cambio a la hora de enfrentarse al tiempo pictórico. Si no existe la continuidad temporal y los acontecimientos no se suceden bajo esquemas convencionales, la narración tampoco debe responder a estas coordenadas. Esto hace que no exista un determinismo rector en el cuadro, ya que el espacio pictórico se abre a esquemas más coherentes con los que rigen el pensamiento, la administración de los recuerdos o la construcción de los sueños. De este modo, el tiempo que ahora entra en juego no responde a una sucesión progresiva de acontecimientos, sino que proyecta un desarrollo vertical — superando la horizontalidad propia de la narración clásica— en el que se producen saltos entre distintos niveles temporales, dado que no se efectúan distinguos entre presente o pasado, ni entre realidad o imaginación. La naturaleza de las imágenes mentales exige un nuevo modo de narrar, como ya comprendieron los artistas surrealistas y metafísicos.

Surge, por ello, un nuevo concepto de narración en el que, según señala la profesora Inmaculada Gordillo, “lo imaginario y lo real se hacen

---

<sup>183</sup> Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 411.

indiscernibles”<sup>184</sup>, tal como propusieron la *Nouvelle vague* y el *Nouveau roman*. Los sueños, las imágenes mentales o el recuerdo no se comportan como se comportan las *imágenes reales* que fácilmente pueden ser atrapadas en una instantánea. Gilles Deleuze incide en el hecho de cómo el nuevo cine europeo se ocupa de nuevos temas de corte mental en su apuesta por la *imagen-tiempo*, rompiendo de este modo los límites de la *imagen-acción* vinculada al cine estadounidense o de corte comercial. Fenómenos como la amnesia, la hipnosis, la alucinación, el delirio, la visión de los moribundos y, sobre todo, la pesadilla y el sueño, van renovar los temas del cine clásico. Este cambio permite alcanzar *un misterio del tiempo*, a través del cual se puede unir la imagen, el pensamiento y la cámara en una misma *subjetividad automática*, que se contrapone a la concepción *objetiva*. En esta línea podemos situar los experimentos en los que trabajan los artistas objeto de nuestro estudio, línea que supone la renovación de las relaciones entre imagen-pensamiento-cuadro.

Si el Pop recuperó para la pintura la narración a través de la figuración, rompiendo con los principios de pureza impuestos por el Expresionismo Abstracto; la postmodernidad dará un paso más allá al recuperar el cuadro como artefacto intelectual y complejo, hecho que implicará reabrir la problemática que plantea la relación entre el verbo y la imagen.

Desde esta perspectiva, la narración postmoderna propone desarrollos alternativos a las estructuras clásicas. Este movimiento experimental se expandirá, según hemos ya apuntado, a áreas como la cinematográfica, la literaria, la pictórica o la musical. Gilles Deleuze, ocupado especialmente del caso fílmico, observa que las formas modernas de narración “emanan de las composiciones y tipos de la imagen-tiempo: incluso la «legibilidad»” y que

---

<sup>184</sup> Gordillo, Inmaculada, “La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados”, Sevilla, *Frame*, nº 3, 2008, pp. 142-153.

la narración es “una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas”<sup>185</sup>.

En la literatura Jorge Luis Borges actuará como uno de los precursores en esta revolución narrativa, una revolución que parafraseando a la citada Inmaculada Gordillo, potencia la “organización de estructuras narrativas con senderos bifurcados”<sup>186</sup>.

A nivel plástico, estas bifurcaciones y recorridos tenderán, según Craig Owens, no tanto a superar y/o eliminar al referente, como a “problematizar la actividad de la referencia misma”. Lo que llevará a Owens a afirmar:

“Cuando la obra posmoderna habla de sí misma, no es ya para proclamar su autonomía, su autosuficiencia, su transcendencia; más bien trata de narrar su propia contingencia, su insuficiencia, su falta de transcendencia. Nos habla de un deseo que debe quedar perpetuamente frustrado, de una ambición que quedará eternamente aplazada; como tal, su ímpetu deconstructivo no sólo apunta contra los mitos contemporáneos que le suministran su materia temática, sino también contra el impulso simbólico, totalizador, que caracteriza el arte moderno”<sup>187</sup>.

La nueva narración pictórica está basada, por consiguiente, en la intertextualidad de las imágenes y en el uso de los recursos retóricos propios de la poesía, aspecto que desarrollaremos en la segunda parte de este punto. Ahora bien, si continuamos profundizando en la nueva concepción del tiempo fílmico en el que como indican Deleuze y Guattari “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro”<sup>188</sup>, encontramos claves con las que enfrentarnos a un tiempo concebido de manera no convencional, algo que será desarrollado con amplitud por la pintura Metafísica (especialmente

<sup>185</sup> Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 45.

<sup>186</sup> Gordillo, Inmaculada, *op. cit.*, pp. 142-153.

<sup>187</sup> Owens, Craig, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, *Arte después...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>188</sup> Véase Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 1977.



por De Chirico) y por el Surrealismo, referentes fundamentales para una Figuración Postconceptual que parte, junto a los mismos, de una consciente elaboración intertextual. La imagen pictórica que nuestros artistas construyen está diseñada de tal modo que al visualizarla pone en marcha los mecanismos del pensamiento a través de una rica y compleja red de conexiones. Las referencias que encontramos en sus cuadros proceden de cualquier campo de la alta o baja cultura, y se relacionan con el resto del contenido de la obra, y con el resto de sus obras, en una vertiginosa espiral que recorre todos sus planos constitutivos en complejas estructuras rizomáticas. Unas estructuras en las que pueden darse cita una novela clásica o *pulp*, un cómic, un prospecto, un cuadro, un ensayo filosófico o sociológico, una noticia periodística, un viaje, un *souvenir*, un anuncio, un objeto de diseño, un cuento, un sueño, una película, una estampa japonesa, una alucinación, una arquitectura, una biografía, un mito religioso o pagano, un documento científico... Debido a ello, la visión de uno de estos cuadros puede resultar una experiencia tan contemporánea como la navegación en Internet.

Lucía Solaz nos recuerda que el empleo de la intertextualidad ha sido un recurso de la literatura desde tiempos remotos<sup>189</sup>. La intertextualidad, propia de una sociedad globalizada y que se asocia a la postmodernidad, a la cultura de los medios de masas y especialmente a Internet, es una práctica habitual en la literatura desde Cervantes y su Quijote. La industria cinematográfica la ha explotado para potenciar nuevas estructuras narrativas. De este modo la intertextualidad, a través de sus múltiples variantes (referencias, citas, parodias, reescrituras, pastiches, perversiones, ironías, comentarios, glosas, paráfrasis...) enriquece las cadenas textuales proponiendo el diálogo entre los referentes.

Solaz traslada el concepto de intertextualidad propio de la semiótica de la década de los años 1960 al lenguaje cinematográfico. La idea de que todo texto

---

<sup>189</sup> Solaz, Lucía, "Cine...", *op. cit.*, p. s/n.

se construye a partir de un mosaico de citas, enunciada por Julia Kristeva, fundamenta el razonamiento de que en la base de todo texto “se encuentra un conjunto sincrónico y diacrónico de textos; sincrónico porque todo texto puede guardar relación con otros de la misma época, y diacrónico porque todo texto puede relacionarse con otros textos precedentes”<sup>190</sup>. Estas teorías podemos observar cómo la postmodernidad las ha traspasado a la literatura, el cine y el arte.

En el caso de la pintura, este modo de enfrentarse al contenido, a la idea o a la narración permite la elaboración de una obra entendida como ensayo pictórico. En los cuadros de Magritte podemos señalar un claro referente de la apertura de la pintura a otra dimensión reservada hasta el momento al lenguaje escrito. Magritte articula una pintura próxima al ensayo, según señaló Foucault en su texto *Esto no es una pipa*. Las suyas son imágenes narrativas que buscan la creación de una imagen-reflexión.

Esta experimentación con las estrategias narrativas, lejos de buscar una complejidad gratuita o potenciar un virtuosismo manierista, tiene la misión de renovar la pintura para recuperar la complicidad del espectador. Un proceso, salvando las distancias, como el que emprendió Luis de Góngora en el Siglo de Oro, al enfrentarse a la renovación de la poesía a través del conceptismo.

La intención de estos pintores es recuperar el placer intelectual que provoca la comprensión de un artefacto conceptual al lograr desarrollar el cuadro en la mente. La complejidad que adquieren estas obras requiere para su contemplación una mirada lenta. Son cuadros que invitan a dilatar su contemplación más allá de la inmediatez del placer retiniano. Por otro lado, nuestros autores asumen el riesgo de que al presentar sus obras al espectador, éstas se conviertan en el testigo de su ignorancia, una actitud que no encajaría con las acusaciones de pintura comercial.

<sup>190</sup> Solaz, Lucía, “Cine...”, *op. cit.*, p. s/n.

Recordemos que hemos comenzado el presente apartado planteando si estas imágenes figurativas articulan o no una narración, y hemos enfrentado a autores con opiniones diversas. Si hablamos de narración nos planteamos qué es lo que se narra, si es que algo se narra realmente, es decir si existen temas o historias. El calado de esta pregunta, dada la variedad y la complejidad que a su vez presenta cada autor, excede el campo de este estudio aunque podemos apuntar una reflexión.

Hemos señalado cómo la naturaleza de los temas tratados, así como la recuperación de la idea en la pintura ha conducido a los autores objeto de nuestro estudio a investigar en nuevas estrategias narrativas. En los diversos estudios elaborados sobre la obra de los artistas postconceptuales se ha señalado la existencia de una gran variedad de temas que abarcan desde abstracciones vinculadas a la soledad, el vacío o la nada, hasta temas mitológicos, autobiográficos, históricos, religiosos, pasando por reflexiones sobre obras literarias, cinematográficas, artísticas, o por temas procedentes de experiencias mentales como visiones, sueños, recuerdos, imaginaciones...

A pesar de esta diversidad, podemos destacar dos modos de acercarse a los temas: a través de los géneros clásicos, como han sido las muestras dedicadas al bodegón o al retrato, o bien por medio de la innovación temática vinculada, por ejemplo, al paisaje interior o a la arquitectura. Varios han sido los artistas que han profundizado en esta cuestión dentro de su discurso personal. Un claro exponente es Guillermo Pérez Villalta que ha recuperado los temas mitológicos paganos y cristianos en una revisión personal, en línea con otras posiciones postmodernas como pueden ser en el terreno cinematográfico las protagonizadas por un director como Peter Greenaway. Esta investigación tiene un desarrollo teórico en los textos que acompañan sus catálogos, en los que ofrece una lectura de sus obras. De hecho, Villalta es el autor que más esfuerzos ha empleado en orientar al espectador en la lectura de su obra.

Otros ejemplos significativos son los casos de Dis Berlin y Sigfrido Martín Begué, que aportan una propuesta de carácter personal en los catálogos de sus exposiciones. Sigfrido Martín Begué titula su último proyecto retrospectivo *Fantasmagorías, espejismos y apariciones 2001-2011*, presentando de manera didáctica tres líneas temáticas en las que ha trabajado recientemente. De hecho, su anterior retrospectiva ya había utilizado una fórmula similar al dividir el catálogo en diversos apartados: arquitecturas, figuras, sentidos, máquinas, autómatas...

Por su parte, Dis Berlin recopilará en su retrospectiva en el IVAM (*El reino de las metamorfosis*), su amplio repertorio de grandes temas o líneas de investigación con los que ha venido trabajando desde sus inicios artísticos en los primeros años de la década de 1980. En función de ello, el catálogo quedó estructurado en nueve capítulos: *El viajero inmóvil, Heaven, Gabinete metafísico, La alcoba, Eva, Paradise, El reino de las metamorfosis, Wonderland y Cantos*.

Teniendo en cuenta estos hechos, podríamos efectuar una aproximación a la obra de nuestros artistas partiendo de sus temas, lo que nos permitiría establecer nuevas relaciones entre los pintores y sus obras. Un trabajo apenas apuntado en exposiciones como *Juego de bodegones, Juego de arquitecturas* o *Paisajes interiores* y ello, en parte, debido a la reticencia existente a seguir cualquiera de las tendencias artísticas dominantes en la época. Una actitud que testimonia la independencia de nuestros pintores respecto a las modas y la defensa de su individualidad. Esta resistencia a seguir las tendencias, ya sean temas políticos y de compromiso en la década de los años 1970, o temas políticamente correctos en la década de los años 1990, les sitúa al margen del discurso crítico dominante con las consecuencias que ello implica.

En ese contexto también es significativo destacar el carácter innovador con el que nuestros artistas abordan el tratamiento de los temas clásicos de la

pintura, así como la renovación temática que plantean en sus obras. Tanto de De Chirico como Magritte incidieron sobre esta necesidad.

### **2.5.2. LA RENOVACIÓN DE LA IMAGEN PICTÓRICA**

#### **A TRAVÉS DE LA IMAGEN POÉTICA**

Las cualidades narrativas de la pintura postconceptual aparecen mencionadas en los textos críticos elaborados para las exposiciones, del mismo modo que se destaca su carácter poético. Las asociaciones entre esta pintura y la poesía abarcan naturalezas diversas, desde la utilización de recursos poéticos propios de la imagen, la poética derivada del uso de los materiales plásticos o la procedencia de parte de sus referentes.

La figuración, como hemos señalado, remite a las relaciones entre los elementos representados, y estas articulaciones adoptan formulaciones que provienen de la retórica de la imagen. La retórica estudiada por la lingüística y la semiótica ha trascendido al campo de la imagen a través de las figuras o tropos que se aplican al estudio iconográfico de la imagen publicitaria o pictórica<sup>191</sup>.

La imagen ha sufrido un desgaste creciente debido al uso excesivo provocado por las necesidades de los medios de masas y la publicidad a lo largo del siglo XX. Este consumo desmedido ha generado una necesidad de renovación en el imaginario colectivo. Debido a que la imagen ha perdido su poder de atracción, los autores objeto de nuestro estudio han recurrido a la poesía como metodología regeneradora.

La ambigüedad que proporciona la poesía permite construir imágenes visuales desde nuevos planteamientos que potencian la complejidad y el carácter abierto de las obras. La expresión de la idea a través de mecanismos

<sup>191</sup> Véase al respecto el ya citado texto de Alberto Carrere y José Saborit dedicado íntegramente al tema.

indirectos como son las figuras retóricas o el tiempo poético plantean alteraciones respecto a los sistemas normalizados. En función de ello, el uso de licencias poéticas con fines conceptuales permite renovar la figuración desde una nueva óptica que se suma a las enumeradas hasta el momento.

La poesía plantea una creación que supera todas las normas válidas para la representación, y es por tanto una fuente referencial para una pintura que aspira a crear una nueva imagen pictórica. Cuando un lector se enfrenta a una poesía comprende que necesita trascender su placentero aspecto formal para acceder a su significado. Además de leerla, de disfrutar de sus ritmos, de sus rimas, de su belleza formal, sabe que para alcanzar su objetivo debe estudiarla.

Por ser un caso paradigmático de esta concepción de la poesía desearíamos detenernos en el caso de Luis de Góngora. Federico García Lorca afirmó que la poesía de Góngora es un problema de comprensión, por lo que no había que leerlo sino estudiarlo. A diferencia de otros poetas, señala García Lorca, no viene a buscarnos sino que “hay que perseguirlo razonablemente”<sup>192</sup>. A Góngora no se le puede entender en una primera lectura y, en este sentido, su obra puede ser equiparada a una obra filosófica que, a pesar de que pueda ser entendida por unos pocos, no por ello resulta incomprensible. Al respecto, Lorca, como antes vimos en las palabras de Venturi, va a lamentarse que en el orden poético esta complejidad no se encuentra propiciada por las tendencias dominantes. Una vez más vemos a los autores reclamar para sus disciplinas nuevos posicionamientos, tal como sucede en el caso que nos ocupa, donde se reclama el derecho a elaborar una pintura intelectual.

Luis de Góngora es un claro ejemplo de un creador que decide renovar la concepción de la poesía y que para ello recurre al uso de un revolucionario estilo que se dio en llamar conceptismo. En este sentido, podemos decir que

---

<sup>192</sup> García Lorca, Federico, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *Residencia*, III, 4, 1932, pp. 95-96. Recogido en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 68-71.

Góngora vuelve a las raíces al igual que De Chirico volvió a Giotto como fuente para renovar el lenguaje pictórico en el periodo de entreguerras

Góngora se enfrenta a un desgaste de las imágenes poéticas, una situación paralela a la que se encuentra la imagen en el último tercio del siglo XX. Robert Jammes, en su profundo estudio de *Soledades*, plantea cómo Góngora intuye que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes. Esta intuición le llevó a inventar “por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas”.

Quizá sea este el objetivo de unos pintores que plantean una nueva figuración, proponiendo una renovación del lenguaje pictórico utilizando todos los recursos y flexibilidad de la pintura tradicional llegando tan lejos como les sea posible. Un objetivo que Jammes ve en la obra de Góngora, aunque nos recuerda las dificultades que engendran estas maniobras ya que elevan el nivel de complejidad y por lo tanto las posibilidades de incomprensión, sobre todo si no se dan las claves para poder decodificar estos razonamientos que se ofrecen a través de las figuras.

Pero la mayor dificultad en la obra de Góngora la encontramos en el uso del concepto, tan usado en las *Soledades* y que constituye uno de los aspectos más característicos y más modernos del poema, “en la medida en que exige por parte del lector una atención continua para no dejarse engañar por el sentido corriente, prosaico, de las palabras”, hecho que “contribuye a aumentar su vigilancia, y finalmente lo que se podría llamar su *participación creadora*”<sup>193</sup>. El conceptismo recurre a la polisemia del lenguaje operando con el significado de las palabras y con las relaciones ingeniosas entre ellas. Un método de trabajo tachado de oscurantista debido al desconcierto que creó en los lectores, incluso en los expertos:

---

<sup>193</sup> Jammes, Robert, “Introducción”, en Góngora, Luis de, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 113.

“El concepto es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos [...] Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos”<sup>194</sup>.

Jammes señala que estos conceptos, que enlazan con la intertextualidad y la complejidad propia de la pintura postconceptual, forman parte de “la red tupida que es necesario penetrar y desentrañar para llegar a la sustancia del poema”. Ese es el modo de conseguir el goce intelectual al que nos invita con una *sonrisa enigmática* Góngora, más allá del placer visual o musical.

Una de las consecuencias de esta búsqueda en el ámbito pictórico en el que nos desenvolvemos, se centra en el cuestionamiento de la retórica de la imagen. Se recurre al uso de las figuras o tropos para renovar la imagen y para activar la intertextualidad y el conceptismo. Lejos de hacer un uso ortodoxo de estas metodologías, como plantea la publicidad o la imagen mediática, nuestros artistas hacen un uso experimental de estos recursos, ya que como señala Jacques Aumont<sup>195</sup> el interés de las figuras es más vivo cuanto más nuevas o más inéditas son en relación a las figuras *gastadas* que, convertidas en clichés, pierden su valor de figura al pasar al lenguaje corriente.

A todo ello ha contribuido el abuso que se hace del término metáfora últimamente. Chema Cobo se muestra muy crítico al respecto y denuncia que “hoy día todo es una metáfora”<sup>196</sup>, preguntándose cómo puede haber metáforas en un mundo sin referentes. Nosotros mismos hemos hecho referencia a esta paradoja cuando presentamos en 1997 la exposición *Metáforas de nada*. Una muestra sobre la que el profesor José Saborit señaló:

“Sus cuadros no son metáforas de nada conocido, de nada determinado, de nada

<sup>194</sup> Jammes, Robert, *op. cit.*, pp. 106-109.

<sup>195</sup> Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 269.

<sup>196</sup> Oliver, José, “*Out of frame*. Entrevista Chema Cobo”, arte10.com, diciembre, 2009 (DVD).



preciso, de nada verbalizable, sino de algo que está más allá del mundo de los compartimentos del lenguaje y de lo sabido. O lo que es lo mismo: de algo que está más allá de la «realidad», más allá del mundo de las delimitaciones verbales, en ese magma caótico, fluido e indeterminado de lo que todavía no «existe» porque todavía no tiene nombre”<sup>197</sup>.

El citado texto plantea la posibilidad de una metáfora nueva con la que abordar lo que está más allá de las delimitaciones verbales. La pintura encuentra a través de este uso de la retórica de la imagen nuevas estrategias para conquistar un espacio que le está vetado al lenguaje. Una conquista que contribuye a dar sentido a una disciplina cuya práctica es cuestionada.

Roland Barthes somete la retórica de la imagen a las condiciones físicas de la visión, ya que las *figuras* no son nunca sino relaciones formales entre elementos. Plantea que quizá sólo exista una forma retórica que sea común, por ejemplo, al sueño, a la literatura y a la imagen. La pintura objeto de este estudio se encuentra precisamente en este enclave, tan confuso, fronterizo y productivo. Las relaciones entre ideología y los significantes de connotación, que Barthes llama *connotadores*, conforman el conjunto que denomina retórica, por lo que “la retórica, por lo tanto, aparece como la cara significativa de la ideología”<sup>198</sup>.

A su vez, Jacques Aumont en su ensayo sobre la imagen plantea la problemática de trasladar la retórica del lenguaje verbal a la retórica de la imagen. A pesar de que generalmente se considere la figura como un principio significativo original que representa el surgimiento permanente de nuevas formas de expresión, hay muy pocos estudios “dedicados a figuras efectivamente producidas en imágenes”<sup>199</sup>. Aumont no se sorprende de que estos estudios calcan sus definiciones de la retórica del lenguaje verbal, debido a su fuerte

<sup>197</sup> Saborit, José, “Metáforas de nada”, en el cuaderno de dibujos *Paco de la Torre. Treintatrés malditos años esperando*, Valencia, Fire Drill, 1998, p. s/n.

<sup>198</sup> Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 45.

<sup>199</sup> Aumont, Jacques, *op. cit.*, p. 269.

tradición, pero cuestiona los resultados obtenidos al analizar las obras, ya que se procuran extraer “metáforas, metonimias, sinédoques, incluso litotes o casos de énfasis”. Es la figura lo que se pone en evidencia, no su *figuralidad*, es decir, el proceso de génesis de las figuras de la imagen, una labor que apunta a la relación entre esta pintura y la poesía. Aumont se pregunta por qué este proceso relacionado con el pensamiento visual no se puede describir sino en “referencia estricta, no sólo a lo verbal, sino a lo literario”, y ve en ello un signo de la relación histórica de nuestra tradición cultural donde, como hemos señalado anteriormente, las obras plásticas han estado impregnadas por “lo literario, lo filosófico, lo verbal en general”. Aumont señala las tentativas del Grupo  $\mu$  como un caso excepcional al pretender definir, como señala Jacques Aumont, una retórica de la imagen fundada en categorías específicas, en particular en una distinción rigurosa entre el nivel icónico y el nivel plástico. Un nivel plástico constituido por elementos, como formas, colores o contrastes, desprovistos de sentido en sí mismos, pero capaces de adquirirlo por su combinación y sus permutaciones, es decir, por su entrada en un sistema<sup>200</sup>.

Aunque señala que su aplicación al estudio de imágenes no está extendido y que en gran parte la retórica de la imagen es algo aún pendiente, hemos de apuntar que este vacío fue abordado hace una década en el volumen de Carrere y Saborit al que ya hemos hecho referencia. En este sentido, los planteamientos de estos autores apuestan por un respeto hacia la complejidad de la imagen pictórica, cuestión que invita a su estudio más que a la decodificación planteada en las prácticas mediáticas.

Si volvemos al inicio de este apartado, donde hemos planteado las relaciones entre la pintura objeto de nuestro estudio y la poesía, podemos comprobar cómo también se ha puesto de manifiesto esta idea en los estudios de la obra de referentes como De Chirico o Magritte, algo que se recoge, por ejemplo,

---

<sup>200</sup> Aumont, Jacques, *op. cit.*, p. 269.

en el texto que Camille Goemans realizó para la exposición de Magritte en la Fundación Juan March<sup>201</sup>, o también en la aproximación que Foucault llevó a cabo sobre este pintor al que define como un *cazador de similitudes perdidas*, sensible al *ruido analógico de las cosas*.

Magritte consciente de la importancia de la poesía en su obra le dedicó un texto al tema que pasamos a analizar por las aportaciones que suponen para nuestro estudio<sup>202</sup>. En dicho texto establece una diferencia entre la *pintura poética*, sobre la que él se ocupa, y la *pintura literaria*. La pintura literaria se dedica a ideas y sentimientos utilizando los símbolos convencionales, lo que denomina una *pseudorrepresentación*. A su vez, la poesía no expresa sentimientos ni ideas, como afirmaba Mallarmé, sino que al hacerse con palabras, trabaja con imágenes. Sin embargo, la pintura no es un medio adecuado para representar *lo que la luz no puede iluminar*.

Entre la poesía escrita y la poesía pintada Magritte observa tan sólo un problema de visibilidad. La escritura es una descripción invisible del pensamiento, mientras que la pintura es una descripción visible. La pintura la concibe como el arte de hacer visible una *imagen poética*, a través de la superposición de colores. Esta imagen es la descripción de un pensamiento donde se unen en un orden imaginado las *figuras familiares de lo visible*. Este orden responde al interés de Magritte por lo desconocido. Las imágenes poéticas no ocultan ningún significado simbólico, constituyen descripciones de un pensamiento poético ya que los símbolos pertenecen a un pensamiento “demasiado respetuoso con la tradición para ser realmente atento con la realidad misteriosa de la poesía”. Magritte entiende que las imágenes poéticas hay que asimilarlas aunque no explicarlas.

---

<sup>201</sup> Goemans, Camille, “Magritte un ser vivo”, en el catálogo de la exposición *Magritte*, Madrid, Fundación Juan March, 1989, p. 14.

<sup>202</sup> Magritte, René, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 412.

No es extraño, por ello que autores tan determinantes en la evolución de la Figuración Postconceptual como Juan Manuel Bonet, hayan defendido un acercamiento poético a esta pintura frente a otra de orden analítico o conceptual. Aunque no vamos a profundizar en este extenso repertorio poético, de obras y autores, remitimos al texto *Memoria de una figuración*, recogido en el catálogo de la muestra *Canción de las figuras*<sup>203</sup>, donde Bonet glosa estos referentes, que van desde la obra de Paul Morand a Huidobro, pasando por Adolfo Barberá o Luis de Góngora.

## **2.6. RESISTENCIA PASIVA DESDE LA PRÁCTICA PICTÓRICA**

El término resistencia implica una confrontación con fuerzas de signo contrario. En el caso que nos ocupa indica un posicionamiento, por parte de los artistas objeto de nuestro estudio, en defensa de sus ideas frente a las propuestas derivadas de las tendencias y modas que sacuden el panorama artístico internacional regularmente. En el presente apartado analizaremos dos casos específicos que, desde nuestra perspectiva resultan significativos de cara a comprender la idea de compromiso en relación a la actitud desarrollada por nuestros artistas.

En la primera parte de este punto nos ocuparemos de las acusaciones que se vertieron sobre los componentes de la Nueva Figuración Madrileña en la década de los años 1970 cuando se les recriminó su falta de vinculaciones ideológicas en su práctica artística.

En la segunda parte centraremos nuestra atención en los pintores neometafísicos de los años 1990. En este caso, su apuesta por el medio pictórico fue calificada como un retorno al orden propia de un arte retardatario cuyos contenidos se separaban de cualquier posición políticamente correcta.

---

<sup>203</sup> Bonet, Juan Manuel, "Memoria...", *op. cit.*, p. 37.

### 2.6.1. EL PLACER DE PINTAR FRENTE AL COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL

En la década de los años 1970 los artistas de la Nueva Figuración Madrileña plantearon en su ideario dos puntos de resistencia: el primero, frente a la prohibición pictórica impulsada por el Arte Conceptual y, el segundo, frente a la práctica de un arte políticamente comprometido.

Jaime Aledo recuerda cómo todos ellos mantuvieron una actitud combativa contra las ideas vanguardistas propuestas por el Arte Conceptual, al que consideraban como una “simplificación insoportable”<sup>204</sup>. De este modo, la pintura se convirtió en el medio donde construir una alternativa al contexto en el que les tocaba vivir. Anna Maria Guasch señala cómo la actitud de considerar la pintura como un completo anacronismo, posición que continúa vigente en muchos círculos hoy día, convierte la obra de importantes artistas de las últimas décadas en un verdadero *arte guerrillero*, en tanto que supone una lucha de los *marginados* contra la *norma oficial*<sup>205</sup>. Para ilustrar este arte guerrillero cita el caso de un artista al que clasifica paradójicamente como *rebelde*, Balthus. Guasch afirma que cuando Balthus reclama su derecho a plasmar sus obsesiones y visiones íntimas en un lienzo está defendiendo algo durante largo tiempo omitido en el arte: el derecho del artista, y no sólo el del artista, a definirse como individuo. Una idea que está muy arraigada en nuestros pintores, hecho que les ha permitido mantener unas posiciones plásticas a contracorriente.

La Nueva Figuración Madrileña, además del cuestionamiento del medio pictórico, se enfrentó a un contexto artístico dominado por un fuerte compromiso político, según hemos podido analizar con anterioridad al efectuar nuestra contextualización histórica. Eran, recordémoslo, los últimos años de la dictadura del franquismo y los artistas se alinearon en las filas del arte político,

<sup>204</sup> Aledo, Jaime, *op. cit.*, pp. 42-53.

<sup>205</sup> Guasch, Anna Maria, *Los manifiestos...*, *op. cit.*, p. 13.

representado fundamentalmente por grupos valencianos como Equipo Crónica y Equipo Realidad o por grupos de artistas conceptuales como el Grup de Treball. Esta falta de implicación de los artistas figurativos en esta corriente, a diferencia del resto de autores coetáneos, motivó todo tipo de especulaciones por parte de los sectores críticos. En este sentido, las manifiestas apuestas en defensa del *arte por el arte y el placer de pintar*, fueron clasificadas como evasivas hedonistas. Sin embargo, pese a la aparente unanimidad de estas críticas, pensamos que puede formularse una pregunta: ¿existía esta falta de compromiso político o, por el contrario, la propia determinación plástica representaba una resistencia a secundar las corrientes dominantes?

Ivan López Munuera ha aportado recientemente una nueva lectura del posicionamiento de estos pintores, destacando la capacidad que demostraron para tejer una red alternativa de referencias propias que permitió plantear un contexto diferente, no sólo dentro de la famélica cultura franquista, sino también en el interior del *establishment* cultural español. Un mundo en el que habitaron todos ellos y al que solamente se podía acceder a través de su pintura, situación que propiciaba un nexo de conexión con lo que ocurría en el ámbito internacional: “Todas las épocas, todos los artistas; todos los lugares en un mismo sitio, sus cuadros”<sup>206</sup>. Su apuesta suponía, por ello, asociar la pintura a la libertad, otorgándole a este medio el poder de cambiar la realidad. La pintura les permitió posicionarse frente al arte y frente al mundo, y rebelarse contra las imposiciones que llegaban a través de las academias, modas o las tendencias.

Al respecto David Hockney<sup>207</sup> ha manifestado en diversas ocasiones una firme creencia en la fuerza transformadora de la pintura, destacando las posibilidades que ofrece para la contemplación del mundo como algo bello, sorprendente y misterioso. Una cualidad que reivindicó también Giorgio de Chirico cuando en

<sup>206</sup> López Munuera, Iván, *op. cit.*, p. 31.

<sup>207</sup> Hockney, David, *op. cit.*, p. 165.



Balthus. *Les beaux jours*. 1945-46.

1915 señaló la pintura Metafísica como la vía que le permitía ver el mundo de una manera distinta respecto a la pintura que se conocía y que se estaba intentando imponer. Tanto Hockney como De Chirico han destacado, a su vez, el gozo que se deriva de la libertad de poder pintar las imágenes menos conformistas.

Partiendo de ello, Iván López Munuera<sup>208</sup> se cuestiona sobre si la aparente banalidad o desidia política de los *esquizos* no fue la forma más radical de construcción de la alternativa. En este sentido, apunta que su actitud pudo constituir una escenificación, por medio de las prácticas artísticas, que permitió la eliminación de la urgencia militante y la paralela desactivación de la severidad impuesta por sus consignas, hecho que conlleva una implícita

<sup>208</sup> López Munuera, Iván, *op. cit.*, p. 35.

apuesta de construcción social a través de los comportamientos individuales y de las opciones asociativas. Las obras de estos pintores fueron el medio de dar vida a una realidad que nunca existió, retratada con técnicas de un *pasado indefinido*. Sus propuestas iban más allá de su pintura o del cuadro, ofreciendo al espectador la posibilidad de una realidad alternativa que surgía *habitando* en esas pinturas. Esta manera de manifestarse y afrontar la realidad tuvo una gran repercusión en aquel momento, ya que conformó la actitud detonante de la denominada *Movida madrileña*. Munuera recuerda la expansión de estas pinturas en los hogares de los autores a través de la recreación de espacios que desvanecían los límites entre lo real y lo representado, convirtiéndose en seña de un *ansiado cosmopolitismo* que compartían todos los miembros:

“Todos ellos formarán una red de sutilezas, mensajes cifrados, interpretaciones y afinidades, fundamentales a la hora de comprender el panorama artístico español de los últimos cuarenta años”<sup>209</sup>.

Pablo Wert también afronta esta cuestión en su aportación para el catálogo de *Los esquizos de Madrid*. En la misma se propone desmontar este cliché que, sin embargo, se ha convertido en una nota definitoria del grupo madrileño, dado que en el contexto de la década de los años 1970, situarse al margen de lo político significaba una traición al carácter *progresista* inherente a toda actividad artística y/o una forma ingenua de ocultar un *insidioso designio reaccionario*. Wert, por el contrario, encuentra en este carácter apolítico el requisito o el síntoma de que la obra de estos autores era *arte y sólo arte*, y que cualquier *transitividad* hubiera influido negativamente en este proyecto artístico. Las acusaciones de antivanguardismo desde la perspectiva actual demuestran, según Wert, “una percepción indigente del concepto de lo político y una acepción ingenua e históricamente cerrada del de vanguardia”<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> López Munuera, Iván, *op. cit.*, p. 35.

<sup>210</sup> Wert Ortega, Juan Pablo, *op. cit.*, p. 41.



Wert cuestiona el valor crítico del postmodernismo, y por extensión de esta pintura. Si el modernismo anterior funcionaba de modo crítico contra su sociedad, la postmodernidad ¿se limita a replicar o reproducir la lógica del capitalismo de consumo? Una reflexión sobre la que el autor siembra la duda. A pesar de ello, lo que sí podemos afirmar es que los artistas que componen este fenómeno han desafiado con sus propuestas las ideas estéticas dominantes, cuestionándolas con la provocación que suponen sus pinturas, ya que se sitúan *maquiavélicamente* en una línea fronteriza que para algunos es visionaria y para otros reaccionaria.

Tal como hemos apuntado al inicio de este apartado, ni se comprometieron políticamente los artistas de la Nueva Figuración Madrileña, ni lo hicieron tampoco, dos décadas después, los pintores neometafísicos. Antonio Rojas<sup>211</sup> llegará a reconocer que su actitud no parece ir con los tiempos que corren y ni siquiera la mera formulación de estas ideas se ajusta a lo políticamente correcto. No obstante, considera que esas apreciaciones carecen de importancia porque para estos pintores el verdadero compromiso del artista es consigo mismo y con sus propias intuiciones. Y es precisamente en este hecho donde encontramos un fuerte nexo entre todos los artistas que hemos incluido en nuestro estudio, nexo que se sustenta en el compromiso personal con la pintura más allá de las circunstancias de su contexto. Un contexto artístico que como señala el profesor Martí Peran ha sufrido una progresiva politización, que lejos de ser arbitraria responde a factores diversos como el simple agotamiento del quietismo de la década de los años ochenta, la crisis provocada por el SIDA o “la necesidad de responder a la creciente oleada liberal y global mediante una recuperación explícita de un trabajo político renovado”<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> Rojas, Antonio, *op. cit.*

<sup>212</sup> Peran, Martí, “Diez apuntes para un década (Arte español de los 90)”, Barcelona, CaixaForum, 2004, <[www.martiperan.net](http://www.martiperan.net)>. [Consultado 22.08.2011].

Peran señala que esta nueva politización del arte no debe entenderse como un escueto arte político, ya que no se trata de conducir las prácticas artísticas hacia la explotación de su capacidad como arma ideológica, sino de concebir políticamente la práctica del arte. En otros términos: “contribuir incansablemente a la construcción de las condiciones sociales que permitan la subversión de la trama difusa del poder contemporáneo, a la constitución de individuos autónomos y a la irrupción de una multiplicidad de subjetividades diferenciadas”. Teniendo en consideración lo señalado y situándonos bajo estas nuevas premisas las acusaciones de falta de compromiso a los artistas relacionados con las prácticas pictóricas postconceptuales quedaría en suspenso.

### **2.6.2. LA IMAGEN PICTÓRICA FRENTE A LA IMAGEN MEDIÁTICA**

En apartados anteriores hemos analizado la obra que proponen los artistas incluidos en nuestro estudio y hemos señalado cómo trabajan en la creación de imágenes complejas que invitan a una mirada lenta y concentrada que dirige el disfrute estético hacia el ámbito del placer intelectual.

El profesor David Pérez ha visto, en la pintura surgida en la década de los años 1990, la demostración de los esfuerzos realizados por unos artistas que han intervenido de una manera activa en el enfrentamiento ante el que se halla sometida actualmente la mirada frente a la colonización mediática. La pintura, convertida en estos momentos en un anacronismo, se esfuerza en “una batalla que, de entrada, se encuentra destinada al más ineludible —y, sin embargo, necesario— de los fracasos”. Pintar se ha convertido, en palabras de este autor, en un verbo reflexivo en desuso con el que los artistas se enfrentan a la inmediatez, instantaneidad y velocidad de las videotécnicas e infoestrategias. La pintura de caballete utiliza unas técnicas que aunque fueron el motor de la modernidad han quedado sin enunciado ni enunciación posibles, abocados a su propia autodestrucción. Sin embargo, lejos del

desánimo, detecta un sentido en estas frágiles construcciones de mundos de lápiz y papel que reivindican el silencio frente a la “obsolescente banda sonora de la videoagitación”.

La lectura que propone David Pérez se puede hacer extensible a la nómina de pintores de nuestro estudio, y ofrece un sentido a la actitud de retomar el oficio tradicional sin que ello signifique involución, sino una posible estrategia contemporánea. Recordando en su texto a Jonh Berger y su percepción del hecho de que *pintar constituye hoy* un acto de resistencia necesario, a través del cual se pueden *crear esperanzas* todavía<sup>213</sup>, la pintura, según David Pérez, pasa a ser un argumento ralentizador de una visibilidad condenada al consumo, argumento que asume un carácter crítico en la defensa de una alternativa que genera ámbitos de quietud intemporal y territorios de crecimiento simbólico, permitiendo por ello una recuperación narrativa<sup>214</sup>.

El cineasta Wim Wenders ha reflexionado sobre dicha situación en muchas de sus películas. Al respecto Mario Perniola<sup>215</sup> señala cómo Wenders denuncia nuestra conversión en *video-idiotas*. Habitamos en un mundo que está inundado por avalanchas de imágenes basura, que deterioran y ofuscan nuestra capacidad de discriminación, de sorpresa y de admiración.

A principios de la década de los años 1990 los jóvenes componentes del grupo Los Tres Caballeros se manifestaban a favor del silencio de sus nombres frente al vértigo producido por la cínica velocidad de una sociedad que impone “la información por delante de los hechos” y cuya “publicidad anuncia su propia prohibición”<sup>216</sup>.

<sup>213</sup> Berger, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora, 1995, p. 49.

<sup>214</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 41.

<sup>215</sup> Perniola, Mario, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 59.

<sup>216</sup> De la Torre, Paco; Tomás, Teresa; Barberá, Adolfo; Cordón, Fernando y Sempere, Silvia, “Los tres caballeros”, en el catálogo de la exposición *Entre ajo y zafiro*, Valencia, Club Diario Levante, 1992, p. s/n.

Es en este contexto en el que los artistas de la Figuración Postconceptual plantean un posicionamiento crítico, dado que en su pintura podemos encontrar la enunciación de alternativas a los efectos producidos por la eclosión de la imagen mediática y la publicidad en la sociedad de consumo capitalista. El ya citado David Pérez<sup>217</sup> llamará la atención sobre el carácter de resistencia que esta pintura ha asumido, un carácter sin duda alguna político, siempre y cuando aceptemos el hecho de que lo político es un concepto más amplio que las categorías lexicalizadas definidas como correctas desde el feminismo, el género, las minorías étnicas o la ecología. Este ejercicio pictórico intenta por medio de una propuesta visual de recuperación temporal deconstruir el consumo redundante de imágenes, la nulidad de significados, la vacuidad de los sentidos y la celeridad de mensajes. David Pérez recuerda cómo Gilles Deleuze enuncia la compleja relación entre arte y resistencia, afirmando que “no todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque, en cierta manera, también lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia y, sin embargo, en cierta manera también lo es”. Una idea que apoya el replanteamiento de la socorrida acusación de asociar el anacronismo propio de la pintura tradicional a posiciones conservadoras de índole retardataria o reaccionaria<sup>218</sup>.

En diversas ocasiones se ha señalado el problema actual que provoca la primacía de la imagen publicitaria frente a otras de naturaleza artística. John Berger<sup>219</sup> denuncia cómo en las ciudades actuales salen a nuestro encuentro cientos de imágenes, la práctica totalidad de carácter publicitario, con una frecuencia que no se había conocido históricamente en ningún otro periodo. Circunstancia a la que cabe añadir las nuevas imágenes virtuales que acceden a nuestro encuentro a través de los modernos canales de transmisión de datos.

---

<sup>217</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 47.

<sup>218</sup> Deleuze, Gilles, “Tener una idea en cine”, Barcelona, *Archipiélago*, nº 22, otoño, 1995, p. 57.

<sup>219</sup> Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 143.

En relación con ello hemos de tener presente que las imágenes publicitarias responden a la estrategia impuesta por la sociedad de consumo a través de los medios de masas. Es necesario, por tanto, que prestemos atención a la imagen que generan los media para así poder contraponer sus claves con las de las propuestas pictóricas objeto de nuestro estudio. Juan Antonio Ramírez, en su análisis sobre los mass-media<sup>220</sup>, efectúa, apoyándose en Umberto Eco<sup>221</sup>, una disección lo suficientemente elocuente como para permitirnos definir con claridad los valores de la imagen mediática.

Al dirigirse a un público heterogéneo, los medios de masas potencian el gusto medio “evitando las soluciones originales”. Su carácter globalizador, a su vez, descarta las “características culturales propias de cada grupo étnico”, de modo que la propia idea de *público* al que se dirigen responde a una concepción estereotipada de consumidor de productos, un consumidor al que se le ofrece exclusivamente lo que desea, o lo que se precisa que deseen a través del poder persuasivo de la publicidad. Los media potencian el conservadurismo de los valores existentes evitando renovar las sensibilidades. Debido a ello, se limitan a explotar las tendencias que triunfan en círculos experimentales o en la *cultura superior*, pero haciéndolo de un modo estandarizado, con otros productos ya existentes y normalizados: “El pensamiento es resumido en fórmulas, los productos del arte son antologizados y comunicados en pequeñas dosis”. Esto trae consigo que desprecien la actitud activa y la visión crítica del mundo, explotando el presente o una visión del pasado desde el presente, dirigida a entorpecer toda *conciencia histórica*. Para conseguir sus objetivos a los media les basta con “captar sólo el nivel superficial de nuestra atención”, lo que provoca una tendencia generalizada hacia lo banal. De ahí que uno de los grandes peligros contra la supervivencia de las individualidades necesarias

---

<sup>220</sup> Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 243-245.

<sup>221</sup> Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965, pp. 47-50.

para el sano desarrollo de un ecosistema, sea la imposición de “símbolos y mitos de fácil universalidad”, que favorecen maniobras económicas al potenciar el placer del reconocimiento en el consumidor, reduciendo al mínimo “la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes”. De este modo, se potencian *modelos oficiales* basados en el conformismo de costumbres y valores culturales, sociales y políticos.

En oposición al supuesto anonimato de la cultura de masas<sup>222</sup>, las imágenes que potencian los medios de comunicación han sustituido el papel que históricamente asumía el arte. Debido a ello, los pintores postconceptuales han centrado su atención en la recuperación de la individualidad artística y en la renovación de una visión que ha sido contaminada brutalmente. Frente a la imagen mediática se propone, por consiguiente, la imagen pictórica, una imagen que responde al siguiente esquema:

<b>IMAGEN MEDIÁTICA</b>	<b>IMAGEN PICTÓRICA</b>
Veloz	Lenta
Evidente	Misteriosa
Múltiple	Única
Simple	Compleja
Ruidosa	Silenciosa
Popular	Original
Ligera	Densa
Industrial	Artesana
Banal	Profunda

Por otra parte, no debemos olvidar que el uso que de la retórica de la imagen hacen los media es en sus objetivos radicalmente distinto al que llevan a cabo los artistas reunidos en este trabajo. Mientras que la publicidad efectúa una

<sup>222</sup> Foster, Hal; Krauss, Rosalind y Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, pp. 596-599.

explotación de la imagen con fines publicitarios y busca potenciar el consumo, los pintores trabajan en nuevas estrategias para renovar la imagen y atrapar de nuevo la mirada, intentando despertar el enigma. En este sentido, la publicidad utiliza la retórica como un repertorio de recursos destinados a imprimir originalidad a los productos que promociona. La retórica, como señala Isidoro Arroyo<sup>223</sup>, ha aportado tradicionalmente a la publicidad un método de creación que ha llegado a quedar normalizado en manuales al uso. Las imágenes que se utilizan en publicidad obedecen a una cierta gramática, tal como puso de relieve hace ya tiempo David Victoroff<sup>224</sup>, una gramática muy elemental que dista mucho de poseer la soltura y la facilidad combinatoria que rige el lenguaje. En su estudio Victoroff destaca que la imagen publicitaria se halla en manos de la creatividad publicitaria que busca la eficacia persuasiva. A pesar de que en los últimos tiempos la publicidad ha sufrido una renovación y ha potenciado la individualización de las propuestas, debemos señalar que esta tendencia se limita a casos concretos y a ciertos sectores y *targets* definidos, pero que sus objetivos siempre responden a un idéntico fin: cautivar al espectador para activar el consumo. A pesar de ello, podemos preguntarnos, siguiendo a John Berger, si existen vínculos (de carácter no sólo formal) entre la publicidad y la pintura.

Juan Antonio Ramírez<sup>225</sup> señala al Pop como el momento en el que se plantean por primera vez estas cuestiones. Esta corriente no niega las modalidades comunicativas de los medios de masas sino que hipertrofiando y descontextualizando sus lenguajes, propone una reflexión sobre sus imágenes. Ramírez detecta detrás de las sobredimensionadas tramas de las historietas o de los viejos fotogramas, un serio análisis visual. El Pop acepta las premisas lingüísticas de los mass-media, pero cuestiona y hace un planteamiento crítico

<sup>223</sup> Arroyo Almaraz, Isidoro, "Creatividad publicitaria y retórica: de la metáfora a los efectos especiales", Madrid, *Icono*, nº 5, 2005, <[www.icono14.net/revista](http://www.icono14.net/revista)>. [Consultado 22.05.2011].

<sup>224</sup> Victoroff, David, *La publicidad y la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 64.

<sup>225</sup> Ramírez, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 253-254.

de sus procedimientos, poniendo de relieve cómo los mismos esconden una manipulación dirigida a imponer el consumo masivo de lo superfluo en la civilización de la imagen.

En la pintura figurativa postconceptual la alta y la baja cultura forman parte de sus referentes, en tanto que la realidad e imagen mental. Lucía Solaz<sup>226</sup> señala cómo las imágenes culturales preexistentes son utilizadas por el postmodernismo para revelar la artificialidad, la carencia de originalidad y el carácter convencional de las imágenes dominantes, hecho que posibilita la crítica a formas de representación e ideologías sociales hegemónicas. En esta línea, por tanto, es donde podemos situar la posición de resistencia que protagoniza esta pintura. Es decir, en la apuesta por una imagen cuyos valores se centran en lo elaborado, lo lento, lo construido, lo único, lo personal, lo evanescente, lo emotivo y lo íntimo. Observamos, por ello, una tendencia a descongelar la imagen mediática y a calentar su frialdad a través de la pintura, pero al contrario de lo que ocurre en el Pop, optando por un oficio tradicional que cuestiona la celeridad de la reproducción mecánica.

Partiendo de ello, Joël Mestre<sup>227</sup> reflexionaba recientemente sobre la dificultad de encontrar un espectador para esta pintura, afirmando que la misma requería una sensibilidad muy particular, cada vez más rara y difícil de encontrar. A su vez, incidía en la pérdida de *herramientas* tanto conceptuales como técnicas para poder acceder a este medio. Un hecho que, incluso, detecta en el alumnado de Bellas Artes, debido, en parte, a la sintonía existente con los medios audiovisuales.

Facundo Tomás<sup>228</sup> coincide con lo apuntado por David Pérez al principio de este apartado cuando ve en todo ello la lucha por una causa perdida. En

<sup>226</sup> Solaz, Lucía, "Cine...", *op. cit.*, p. s/n.

<sup>227</sup> Oriola, Matilde, "Entrevista con Joël Mestre", Alicante, *Art Essence*, nº 2, segundo cuatrimestre, 2008.

<sup>228</sup> Tomás, Facundo, *op. cit.*, p. 234.



su caso señala que el exterior del metafórico *marco pictórico* en el que la pintura ha evolucionado a lo largo de más de 600 años ahora pertenece a los modernos medios de comunicación y todo intento de competir resulta vano. Y apunta a la propia pintura (a su propia naturaleza) como única salida posible.

En este sentido, Jaime Aledo defiende la pintura como un proceso de conocimiento con base en la propia experiencia, proceso en el que el cuadro actúa como representación objetivada de la idea, en tanto en cuanto éste organiza una estructura puramente plástica capaz de generar una multiplicidad de sentidos. Unos planteamientos propios de la Nueva Figuración Madrileña pero que podríamos hacer extensibles a la gran mayoría de los artistas de nuestro estudio. De ahí que Aledo describa esta propuesta como “cuadros lentos y cuidadosamente planeados que obligan a una contemplación reposada, cuadros que no se agotan en una sola mirada, que requieren ser desmenuzados, interpretados, porque son enigmas pero enigmas con solución”<sup>229</sup>.

En función de ello, podemos constatar que esta pintura no sólo trabaja la idea y su representación, sino que, como hemos visto, recupera el oficio del pintor para utilizar técnicas elaboradas y conseguir una pintura más compleja, con colores propios y diferenciados de los extraídos a través de las técnicas de reproducción de las imágenes mediáticas. Ello hace que sean, asimismo, imágenes que se resisten a su reproducción, como defienden los profesores Saborit y Carrere<sup>230</sup>, dado que el hecho de reproducción mecánica de la pintura niega la posibilidad de obtener de ella la misma experiencia estética que nos proporciona la obra en directo.

David Pérez sugiere, por tanto, que esta pintura solamente se puede mantener en la *resistencia periférica* y en la *marginalidad paradójica*, en

<sup>229</sup> Aledo, Jaime, *op. cit.*, p. 53.

<sup>230</sup> Carrere, Alberto y Saborit, José, *op. cit.*, p. 53.

la resistencia “de un pintar que es un decir, un decir apocado pero tenaz, fracasado aunque inevitable, débil más imprescindible...”<sup>231</sup>.

### **2.7. APOLOGÍA DE UNA SEMÁNTICA ICÓNICA LATENTE**

A pesar de ser una de las características más recurrente al analizar la obra de los artistas objeto de nuestro estudio, la referencia al misterio consideramos que no debe ser tomada como una clave específica de los mismos, al igual que tampoco lo es el silencio. Sin embargo, no por ello hemos querido subestimar esta apreciación, de ahí que hayamos dedicado este último epígrafe a desentrañar qué denotan los calificativos de pintura silenciosa y misteriosa.

Entre los detonantes que originan este misterio podemos señalar, por un lado, la complejidad que se desprende de la construcción de las propias imágenes pictóricas y, por otro, el rechazo por parte de la gran mayoría de estos artistas a elaborar un discurso paralelo al pictórico que permita una aproximación a sus intenciones artísticas.

El misterio y el silencio son dos claves que establecen un fuerte nexo con sus mas claros referentes (Hopper, De Chirico o Magritte). Nuestro deseo, por consiguiente, es abordar en el presente apartado una aproximación a las interrelaciones que favorecen una lectura en un plano atemporal de ese *aire de familia* que planteábamos al inicio de este capítulo.

#### **2.7.1. EL MISTERIO DE LA IMAGEN**

Es significativo que el misterio no sea un género pictórico, aunque si podamos hablar de un cine de misterio o de novela de misterio. Los géneros pictóricos han sido históricamente el bodegón, la marina o el desnudo, hecho que responde a una nomenclatura basada en el referente que ha sido representado,

---

<sup>231</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 49.

pero no al cómo ha sido tratado el tema. La postmodernidad propone nuevos géneros y nuevas construcciones híbridas que superan el concepto de género tradicional.

Como género literario o cinematográfico el misterio ha sido extensamente analizado y se pueden definir específicamente cuáles son las claves sobre las que se basan sus mecanismos y cómo se articulan para producir el efecto deseado en el espectador o el lector.

La primera acepción de la Real Academia Española al término hace referencia a la de “cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar”. Podemos deducir que toda conducta que dificulte la comprensión de una obra o cualquier resistencia por parte del creador a ofrecer explicaciones sobre sus obras o actos son detonantes que activan los mecanismos del misterio.

Como hemos señalado en nuestro estudio, una de las características que se puede apreciar al enfrentarse a estas imágenes pictóricas es su complejidad, pero también la ambigüedad que les proporciona ese posicionamiento que, con anterioridad, hemos definido como *entre*. Si bien es cierto que esta pintura nos remite a referentes conocidos, estos referentes son presentados de modo que muestran una apariencia desconocida. Es en esta ambigüedad donde habita el misterio.

El misterio no es una cualidad específica de estas imágenes pictóricas, ni tan siquiera de la imagen, pero sí que está fuertemente asociado a las imágenes y al arte en general. La creación evoca el misterio desde múltiples perspectivas del mismo modo que la naturaleza o la religión. René Magritte describió que su concepción del arte consistía en “reunir las cosas (gracias a la inspiración) de tal manera que puedan evocar con derecho el misterio”<sup>232</sup>.

---

<sup>232</sup> Magritte, René, *Escritos...*, *op. cit.*, p. 351.

Las cuestiones que ahora debemos plantear son si este misterio tiene que ser desvelado y/o si es posible desvelarlo. También debemos cuestionarnos sobre la intencionalidad del artista al convocar el misterio o si el misterio es una consecuencia de su creación. Este hecho nos va a permitir reflexionar, a su vez, por las consecuencias que provocan este misterio en el espectador, dado que éste se enfrenta a la obra con el derecho a conocer lo que la imagen esconde.

El lenguaje figurativo y su narración implícita implican un acto de reconocimiento por parte del espectador que una vez atrapado en el cuadro intenta desvelar el objeto de la representación. Jaime Aledo defiende la cualidad enigmática de estos cuadros, pero enigmas, como ya hemos señalado, con solución<sup>233</sup>. Él, al igual que sus compañeros de la figuración madrileña, propone en sus obras unas estrategias cuidadosamente planeadas que obligan a una contemplación reposada que no se agota en una sola mirada, ya que requiere desmenuzar los cuadros para interpretarlos.

Un pionero en esta problematización de la imagen, como recuerda Martin Jay<sup>234</sup>, no sólo a través de la representación de sensaciones sino también mediante las ideas, fue Duchamp. Magritte por su parte continuará esta práctica a través de su interés por los retruécanos visuales y las metáforas semánticamente opacas.

En una línea similar, el misterio que propone De Chirico dominará la pintura metafísica y la influencia que ésta ejercerá en la pintura surrealista y en otras figuraciones de entreguerras. Así, el propio Edward Hopper beberá en esta fuente, aportando a través de su obra un referente icónico a la cultura americana.

Giorgio de Chirico evoca el misterio en sus cuadros a través de atmósferas recreadas por medio de una gran cantidad de técnicas. Algunos de estos recursos plásticos los hemos abordado al referirnos al desarrollo de licencias

---

<sup>233</sup> Aledo, Jaime, *op. cit.*, p. 53.

<sup>234</sup> Jay, Martin, *op. cit.*, p. 129.



René Magritte. *El asesino amenazado*. 1926.



Giorgio de Chirico. *El cerebro del niño*. 1914.

poéticas a partir de elementos constitutivos de la pintura tradicional como son la perspectiva o la iluminación. De Chirico<sup>235</sup> concebía que cualquier cosa tiene dos aspectos, el aspecto corriente que es el que generalmente suele ser visto, y el metafísico o espectral. Para poder alcanzar esta visión del mundo De Chirico propone renunciar a la *lógica humana*, y “liberar al arte de lo que tiene de conocido hasta hoy”, abandonando ideas y símbolos.

El misterio provocado por *la ausencia de significado desde el punto de vista de la lógica humana* nos remite a la lógica que rige el inconsciente. Aunque De Chirico no está pensando tanto en el sueño como en la duermevela, que a su juicio es el momento idóneo para que se produzca el momento metafísico. Las imágenes que produce el sueño, por extrañas que parezcan no golpean con potencia metafísica, por lo que De Chirico rechaza la búsqueda de una fuente de creación en los sueños. A pesar de que el artista<sup>236</sup> reconozca en el sueño un extraño fenómeno y un misterio inexplicable, como defenderán los

<sup>235</sup> De Chirico, Giorgio, *Sobre el arte...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>236</sup> De Chirico, Giorgio, *Sobre el arte...*, *op. cit.*, p. 37.

surrealistas, aún resulta más inquietante el misterio y la apariencia que nuestra mente otorga a ciertos objetos y aspectos de la vida.

La apuesta por la aplicación de una lógica alternativa en sus cuadros basada en la complejidad y el placer intelectual, por encima del placer retiniano, provoca una ruptura en las cadenas de significados propios de la pintura. Esta ruptura trae consigo la ausencia de un significado esclarecedor que deviene la misión del *mensaje lingüístico*, lo que implica una pintura connotativa. Ya Roland Barthes abordó las técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados desarrollada por toda sociedad con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos, eliminando el misterio<sup>237</sup>. De este modo, la palabra tiende a responder a la pregunta ¿qué es eso?, en su nivel de mensaje literal, contribuyendo a una descripción denotada de la imagen.

Sin embargo, los artistas objeto de nuestro estudio no sólo renuncian a la pintura connotativa, sino que prefieren guardar silencio y no responder a la pregunta de ¿qué es eso?, invitando al espectador a enfrentarse a una obra abierta y misteriosa. Al contrario que Duchamp, que proporcionaba documentación útil para un acercamiento a su obra, Foucault<sup>238</sup> señala cómo Magritte utiliza los títulos de los cuadros para mantener a raya a la denominación. Magritte afirma que los títulos “están escogidos de tal modo que impiden que mis cuadros se sitúen en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar con el fin de sustraerse a la inquietud”. Los títulos “han de ser una protección suplementaria que desaliente cualquier tentativa de reducir la verdadera poesía a un juego sin consecuencias”<sup>239</sup>.

Frente a las obras de los artistas postconceptuales descubrimos el misterio que despierta una pintura que propone nuevos planteamientos albergados en

<sup>237</sup> Barthes, Roland, *op. cit.*, pp. 29-48.

<sup>238</sup> Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 53.

<sup>239</sup> Magritte, René, *Escritos...*, *op. cit.*, p. 32.



Edward Ruscha. *Caribe*.1989.

la pintura tradicional. El espectador que se enfrenta a una pintura en clave figurativa ante la que culturalmente se siente capacitado para leerla, descubre cómo se escapa a sus propósitos. Edward Ruscha<sup>240</sup>, otro de los referentes de esta figuración, alude a este misterio cuando muestra su interés por la pintura como un medio para el pensamiento, y el misterio como la consecuencia de la creación de piezas que no admiten solamente una lectura.

La imagen pictórica demuestra su potencial para representar ideas que se escapan a la verbalización y, como señala Guido Almansi<sup>241</sup> respecto a Magritte, se escapan al control del autor. Almansi defiende la idea de que la fuerza de Magritte reside en el hecho de que no siempre sabe lo que hace y rara vez entiende lo que pinta, remitiéndonos a los escritos del pintor. La obra supera al autor. Jonh Berger al analizar *El asesino amenazado* (1926) indica que todo es misterio, aunque vemos un suceso concreto en un escenario determinado.

<sup>240</sup> Zabalbeascoa, Arantxu, "Entrevista a Ed Ruscha", Madrid, *El País*, 20 julio 2002. <[http://www.elpais.com/articulo/arte/RUSCHA\\_ED/arte/todo/molesta/bueno/elpbabart/20020720elpbabart\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/RUSCHA_ED/arte/todo/molesta/bueno/elpbabart/20020720elpbabart_1/Tes)>. [Consultado 22.05.2011].

<sup>241</sup> Almansi, Guido, "Prefacio", en Foucault, Michel, *op. cit.*, pp. 12-13.

Vemos el asesinato cometido, el futuro arresto, la aparición de los tres hombres que miran por la ventana pero resulta imposible resolver el enigma<sup>242</sup>.

Los autores incluidos en nuestro estudio han reconocido su interés por el misterio, y han señalado el misterio como una de las características que les acercaron a referentes como De Chirico o Magritte. Ángel Mateo Charris reconoce que hay métodos para disparar el misterio, tal como podemos observar en los recursos para enunciar el enigma de De Chirico. El tema, la luz, los personajes, la manera de representar, los encuadres o el *sfumato* evocan lo indescifrable, la poética del misterio. De hecho, María Antonia de Castro<sup>243</sup> establece la relación entre Antonio Rojas, De Chirico y Piero della Francesca basándola en el protagonismo que dan al espacio, al otorgarle al aire una densidad que *habla* y hacer del vacío el lugar donde habita el misterio.

Teresa Tomás<sup>244</sup> afirma que para que el misterio se halle contenido en la obra, es importante sentirlo mientras se está creando. Pero la fascinación por las imágenes que pudieran ser chocantes, raras o misteriosas, como señala Manuel Sáez<sup>245</sup>, resulta generalizada. De ahí el interés por las imágenes reñidas con la lógica y que puedan ofrecer múltiples lecturas, lecturas que responden a “un lenguaje que permite acceder a un mundo aparentemente críptico y con aspectos formales muy seductores”.

### 2.7.2. EL SILENCIO COMO METÁFORA

Nos hemos referido con anterioridad al silencio como uno de las claves señaladas por la crítica cuando afronta el análisis de las obras de los artistas objeto de nuestro estudio. El silencio une a referentes tan significativos como Giotto, De

<sup>242</sup> Berger, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 151.

<sup>243</sup> De Castro, María Antonia, *op. cit.*, p. 17.

<sup>244</sup> Oliver, José, “Entrevista a Teresa Tomás”, en el catálogo de la exposición *Teresa Tomás. Destejer el arco iris*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 97.

<sup>245</sup> Jeffett, William, “Entrevista...”, *op. cit.*, p. 313.



Chirico o Hopper. En este sentido Gail Levin<sup>246</sup> señala, al aproximarse a Ángel Mateo Charris, cómo el pintor identifica el silencio y la soledad de *los lugares vacíos* con la obra de sus admirados De Chirico y Hopper.

Carlo Carrà encuentra en la obra de Giotto *el silencio mágico de las formas*, “donde reposa la contemplación, el éxtasis germina, y poco a poco se resuelve en el alma esclarecida”. El silencio de las formas nos habla de la abstracción primitiva que practica Giotto en sus experimentos de síntesis entre el naturalismo y la idealización. Las construcciones arquitectónicas recrean un espacio habitable a través de una perspectiva incipiente, unos ambientes y unas calles en las que Carrà sugiere que “sentirás la atracción de aquel silencio sereno y bien compuesto”<sup>247</sup>.

Tanto en De Chirico como en Hopper podemos apreciar cómo el tiempo tiene un papel fundamental a la hora de recrear el silencio. Un tiempo melancólico que juega con las relaciones entre pasado y presente, un tiempo congelado que se aprecia eterno.

Hopper sublima la imagen muda en las atmósferas silentes de sus cuadros, como en el cine mudo o las fotos sin pie. Pinta espacios que, como señala Rolf Günter Renner<sup>248</sup>, hablan de limitaciones y tensiones, y convierten el silencio en gesto de los cuadros mismos. A través de la restricción temática y el tratamiento de la luz, sus minuciosas construcciones provocan en sus obras una *impresión de tranquilidad y concentración*, que Renner entiende como una reacción a la realidad social. Un silencio que evoca en estas escenas de la sociedad americana un espacio para la ensoñación y la melancolía, una evasión interior del *american still life*.

<sup>246</sup> Levin, Gail, *op. cit.*, p. 23.

<sup>247</sup> Carrà, Carlo, *Pintura metafísica*, Barcelona, Acantilado, 1999, p. 156.

<sup>248</sup> Renner, Rolf Günter, “Transformaciones de lo real”, en *Edward Hopper*, Colonia, Taschen, 1991, p. 85.

En el *silencio* el profesor José Luis Ramírez<sup>249</sup> encuentra una metáfora que utiliza el nombre de algo fácilmente distinguible para apuntar o designar una temática, algo que desborda al lenguaje y que nos ayuda a decir lo indecible. Ramírez propone el silencio como metáfora de la ausencia de ruido, de sonido y de palabras. Un tipo de metáforas, que como apunta el autor, funciona como una ventana en la cárcel de la lengua, de ahí que esta referencia sea propia del lenguaje místico y religioso, de la poesía lírica y de la especulación metafísica.

También los artistas objeto de nuestro estudio buscan en lo poético y en lo metafísico respuestas a su reto de presentar la idea a través de la imagen, sin tener por ello que recurrir al verbo. El silencio de estas pinturas invita al espectador a escuchar el mundo interior. Los pintores también guardan silencio sobre el significado de sus obras, salvo algunas excepciones como la de Pérez Villalta, Cobo, Pereñíguez o Tomás. Un silencio que en todos estos casos protege el misterio y potencia la complejidad de sus obras.

Siguiendo un paralelismo con la definición de Ramírez podemos ver en el silencio al que apelan nuestros artistas una metáfora de su resistencia al ruido mediático, de su defensa del vacío y/o de la atemporalidad y de su ruptura con los cadenas de significados. El silencio permite referirnos a lo que no aparece, a lo que ha desaparecido, actuando como metáfora de lo *inefable o inexpresable*.

La pintora María Gómez, que alude a San Juan de la Cruz para realizar su reflexión, habla del silencio como uno de los objetivos que persigue el escritor o el pintor, en tanto que a través del silencio disfrutamos de “un bienestar tal” que nos hace “conocedores de alguna verdad íntima y generalizada”<sup>250</sup>. El silencio surge, por ello, como un objetivo hacia donde el arte debe orientarse, según señala Susan Sontag en su ensayo sobre la estética del silencio: “El arte

<sup>249</sup> Ramírez, José Luis, “El significado del silencio y el silencio del significado”, en Castilla del Pino, Carlos (Comp.), *El silencio*, Madrid, Alianza, 1992. También en <<http://www.ub.edu/geocrit/sv-73.htm>> [Consultado 20.10.2010].

<sup>250</sup> (Véase Apéndice documental). Encuesta María Gómez.



Edward Hopper. *Habitación de hotel*. 1931.



Carlo Carrà. *Il pino sul mare*. 1921.

debe orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del *sujeto* (el *objeto*, la *imagen*), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio”<sup>251</sup>.

Hemos señalado que el silencio no es una característica exclusiva de la pintura objeto de este estudio, pero sí que deberíamos preguntarnos por su naturaleza. Sontag cree que el silencio en su estado literal no puede existir como propiedad de una obra de arte ya que no existen ni superficies neutrales, ni discursos neutrales, al igual que tampoco hay temas o formas neutrales. Lo que le lleva a afirmar que si una obra existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen:

“En lugar del silencio puro o logrado, encontramos varios pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos estos que, por definición, nunca pueden consumarse cabalmente. Uno de los resultados es un

<sup>251</sup> Sontag, Susan, “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, Barcelona, Suma de letras, 2002, p. 15.

tipo de arte que muchos definen peyorativamente como taciturno, deprimido, conformista, frío. Pero estas cualidades privativas existen en el contexto de la intención objetiva del artista, que es siempre perceptible. Tanto el hecho de cultivar el silencio metafórico que sugieren los modelos convencionalmente muertos (tal cual sucede en gran parte del arte pop) como el hecho de construir formas «mínimas» que parecen carecer de resonancia emocional, son en sí mismos opciones vigorosas, a menudo estimulantes<sup>252</sup>.

Carlo Carrà y Severini protagonizaron uno de los giros más significativos en la vanguardia histórica, giro que supuso el paso del ruido futurista al silencio metafísico, de las palabras en libertad y los sonidos de la guerra a la soledad de la plaza y la tradición pictórica. El abandono del Futurismo, donde fueron miembros fundadores, para seguir los pasos de De Chirico e integrarse en los principios de la pintura metafísica, supone una actitud incomprendida, tal como se evidencia en las acusaciones de los miembros de la revista *October*<sup>253</sup>, pero que resulta sintomática.

Curiosamente, esta apelación al silencio también la apreciamos en los pintores que componen el fenómeno objeto de nuestro estudio, apelación que debemos interpretar como un rechazo al ruido que les rodea. De este modo, podemos entender el silencio como una actitud que se produce como reacción al ruido mediático de la sociedad de consumo basada en la imagen publicitaria. El ya citado David Victoroff<sup>254</sup> enfrenta dos concepciones de la imagen, la *imagen ocio* y la *imagen cultura*. La *imagen ocio* está al servicio de la publicidad, un sistema de comunicación que a través de los medios de masas interacciona entre productores y consumidores a través de mensajes audiovisuales. Pero la publicidad, a pesar de ser una industria cultural que genera cultura de masas, no deja de ser un arma de marketing que responde

<sup>252</sup> Sontag, Susan, *op. cit.*, p. 19.

<sup>253</sup> Foster, Hal; Krauss, Rosalind y Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 97.

<sup>254</sup> Victoroff, David, *op. cit.*, p. 83.

a los intereses del mercado, una forma de propaganda del sistema capitalista cuyo objetivo es la obtención de beneficios a través de la venta.

Y para ello la imagen publicitaria debe cumplir unas funciones básicas que son las que precisamente la desgajan de la *imagen cultura*, que es un trabajo de soberanía donde el creador sólo responde ante él mismo. La imagen publicitaria, por el contrario, tiene la función de estimular al destinatario en el sentido de su mensaje. Este hecho hace que este tipo de imagen se encuentre muy reglada y normalizada.

Es un hecho que la imagen mediática ha contaminado icónica y acústicamente el paisaje visual, y es el derecho al silencio frente a este ruido el que nuestros artistas defienden. David Pérez señala el silencio y la parsimonia como una de las claves de esta práctica a contracorriente para recuperar una mirada que ahora se halla empobrecida debido a la propia sobresaturación visual y al consiguiente ruido megainformativo. Debido a ello, podemos considerar la pintura postconceptual como un *instrumento de cuestionamiento mediático*, ya que rechaza el *modo de ver y percibir* propio de un sistema basado en el *pensamiento único*<sup>255</sup>. Esta pintura es concebida como espacio de significación visual que propicia el surgimiento de una mirada capaz de cauterizar la obsolescente saturación sígnica, constituyendo un intervalo icónico de densidad. Pérez afirma que estos artistas siguen las recomendaciones de Pierre Sansot: “derecho de no escuchar y no el deber de estar atentos”, cuestionando la economía icónica del despilfarro y apostando por la morosidad de una mirada lenta que al no consumir imágenes paladea tiempos y espesa intensidades. La sosegada llamada al abandono visual al que invita esta pintura nos precipita a ese callado espacio de lo íntimo en el que la engañosa dualidad establecida entre lo personal y colectivo no tiene cabida. En definitiva, como hemos apuntado en el apartado anterior, hablamos de una práctica de resistencia ante el inevitable

---

<sup>255</sup> Pérez, David, *op. cit.*, p. 44.

ruido mediático que se ocupa de “cuidar el *susurro* de las imágenes como una forma saludable de conocimiento colectivo”<sup>256</sup>.

En su ensayo el profesor Ramírez<sup>257</sup> señala que mientras que el habla prefiere el oído y gusta del lenguaje oral, el silencio es primordialmente auditivo, no visual. La ausencia de sonido nos conduce a la idea del vacío, tan presente en todos los artistas de nuestro estudio. Cuadros congelados en los que el tiempo se detiene, donde no distinguimos a las personas de las estatuas o los maniqués, donde se respiran las ausencias y la soledad, donde el espacio es una abstracción geométrica que solidifica la luz y el color... Ello hace que podamos afirmar que la atmósfera de estos cuadros no transmite el sonido, tan sólo propaga el silencio. Un silencio que evoca el recuerdo, la reflexión y la fantasía.

Así, y son unos nuevos ejemplos, Antonio Rojas encuentra el silencio y la quietud en las superficies neutras y planas, sin decoración, que pinta en sus cuadros, ya que equivalen a *contar* en voz baja, citando a Gianni Celati<sup>258</sup>. Para Chema Cobo “sólo se hace un cuadro sobre el blanco, el vacío, el silencio, deslizándose suavemente hacia nada, hacia ninguna parte”<sup>259</sup>. Finalmente, cabe recordar que Jorge Tarazona comenzó a utilizar la pintura para dotar de un fondo al concepto: “Era pintura blanca y la necesidad conceptual de la obra, era en ese caso el mostrar un espacio vacío”<sup>260</sup>. Unas ideas que provenían de sus reflexiones sobre John Cage y sus silencios musicales, interés que el citado pintor compartirá con Carlos Alcolea dado que sus obras querían acercarse a dichos conceptos: “Deseaba, en primer lugar, que el espacio blanco del fondo del cuadro fuera un espacio de continuación de la pared, un no-espacio”.

<sup>256</sup> Fernández Polanco, Aurora, Presentación de las XVII Jornadas de estudio de la imagen: *El susurro de las imágenes*, Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, 2010.

<sup>257</sup> Ramírez, José Luis, *op. cit.*, p. s/n.

<sup>258</sup> Rojas, Antonio, *op. cit.*

<sup>259</sup> (Véase Apéndice documental). Encuesta Chema Cobo.

<sup>260</sup> (Véase Apéndice documental). Encuesta Jorge Tarazona.

Las investigaciones sobre el silencio y el vacío son los motivos que llevaron a Cage a investigar con la cámara anecoica, llevándole a rechazar la noción de silencio. En palabras de Susan Sontag: “El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica”<sup>261</sup>. El silencio solo se comprende en contraposición al sonido o al lenguaje. Sontag señala que la obra de arte existe en un mundo ruidoso por lo que el artista debe trabajar en esa dialéctica (“Un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente”). El silencio, aún constituyendo un acto de resistencia, continúa siendo inevitablemente una forma del lenguaje, lo que nos permite afirmar que las nociones de silencio y vacío apuntan hacia nuevas fórmulas para mirar y escuchar. Sontag apunta a que esta búsqueda de nuevas fórmulas, en las que se encuentran inmersos los artistas objeto de nuestro estudio, pueden estimular una experiencia más inmediata y sensual del arte y/o ayudar a sumergirnos en la obra de arte con un criterio más conceptual:

“Así como el tiempo, o la historia, es el medio donde prospera el pensamiento definido y determinado, el silencio de la eternidad prepara para un pensamiento que está más allá del pensamiento y que, desde la perspectiva del pensamiento tradicional y de los usos corrientes de la mente, ha de parecer algo totalmente ajeno al pensamiento... aunque tal vez sea el emblema de un pensamiento nuevo, «difícil»”<sup>262</sup>.

El silencio que apreciamos en el cine mudo, la ausencia de sonido, como señala Clément Rosset<sup>263</sup>, es comparable al fenómeno que sucede en los sueños donde “la palabra se *sobrentiende*, en el más amplio sentido del término”. Volvemos, por ello, a la imagen mental y la ausencia de la palabra, dos cuestiones que han movido a estos artistas a abordar los mecanismos del pensamiento y a experimentar en las alternativas al verbo, defendiendo el derecho al misterio y a una narratividad paradójica.

<sup>261</sup> Sontag, Susan, *op. cit.*, pp. 22-25.

<sup>262</sup> Sontag, Susan, *op. cit.*, p. 34.

<sup>263</sup> Rosset, Clément, *Materia de arte*, Valencia, Pre-Textos, 2010, pp. 66-67.

El silencio de los artistas respecto al uso de la palabra denota la creencia de que existen pensamientos o conceptos que se pueden pintar pero no se pueden decir. Una pintura silenciosa frente a la sonoridad de la palabra, que coincide con la idea de Sontag cuando afirma que “el arte debe organizar un ataque en gran escala contra el lenguaje mismo, mediante el lenguaje y sus sustitutos, en nombre del silencio paradigmático”<sup>264</sup>.

Chema Cobo planteaba estas cuestiones en la entrevista que mantuvimos con motivo de su exposición *Out of frame*, en el año 2009. Afirma que hay imágenes que no se pueden representar, pero que se pueden pintar, otorgando así a la pintura una capacidad para afrontar retos frente a los que otros medios son inútiles. Cobo pone en cuestionamiento a través de su trabajo si la pintura es capaz de representar algo, si realmente la pintura que se cuestiona a sí misma “no cuenta nada o cuenta la imposibilidad de contar algo”<sup>265</sup>.

Neo Rauch, otro de los pintores perteneciente a la emergente pintura figurativa alemana de la Escuela de Leipzig, defiende el poder de la pintura sobre el verbo, siendo el medio que le da más posibilidades “para expresar cosas para las que no encuentro palabras”. Para Rauch la labor del arte en general, y de la pintura en especial, consiste en “encontrar una forma de expresión para lo que no se puede verbalizar”<sup>266</sup>.

Ahora bien, ¿todo lo que no se puede decir se puede pintar? ¿Es necesaria la palabra cuando se tiene la pintura? ¿Es posible decir en la pintura y que sólo se perciba el silencio? ¿Es posible romper el silencio y traducir al verbo lo que se dice en la pintura?

La naturaleza de las imágenes pictóricas producidas por nuestros artistas no sólo es descriptiva, retiniana y/o narrativa, su naturaleza también es conceptual,

<sup>264</sup> Sontag, Susan, *op. cit.*, pp. 40-43.

<sup>265</sup> Oliver, José, “*Out of frame...*”, *op. cit.*

<sup>266</sup> Smolick, Noemi, “Neo Rauch. Mitología de un pintor”, Madrid, *Exit Express*, nº 48, 2009-2010, p. 6.





Neo Rauch. *Ausschüttung*. 2009.

ya que nos enfrentamos a imágenes que, como hemos puesto de relieve en páginas precedentes, actúan como un ensayo que requiere estudio y dedicación.

Sontag nos habla del doble descontento que provoca el arte: por un lado, en relación con él nos faltan las palabras y, por otro, las tenemos en exceso. En el caso de los artistas objeto de nuestro estudio, constatamos que, en general, salvo casos puntuales, han renunciado a elaborar un discurso verbal paralelo al pictórico, ya sea por su decidida apuesta por la pintura o por no restar complejidad a su obra defendiendo el misterio.

La citada Sontag ve en el silencio “el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su

obra”<sup>267</sup>. Esta tentación de cortar la comunicación constituye una característica del arte moderno, dado que el artista ha convertido la superficie de su obra en el soporte de su discurso, transformándola en un ensayo visual en el que prescinde de la palabra.

John Berger plantea en su libro *Modos de ver* la formulación de un ensayo visual frente a los ensayos verbales, y es en esta línea en la que encuadramos la actitud de gran parte de los artistas de nuestro estudio. En su libro recoge siete ensayos, en cuatro de ellos utiliza palabras e imágenes, y en los tres restantes sólo imágenes. Berger defiende la validez de los ensayos puramente visuales pensados “para suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales”. Las imágenes se presentan sin el apoyo de la palabra “porque nos parecía que tal información podría distraer la atención de lo verdaderamente esencial”<sup>268</sup>. Una apuesta radical que se aproxima en gran medida a los planteamientos que hemos señalado respecto a nuestros autores. Roland Barthes plantea las cuestiones sobre las que nos debatimos en este punto a modo de pregunta

“¿Qué relación se establece entre el cuadro y el lenguaje del que nos servimos fatalmente para leerlo, es decir, para (de forma implícita) escribir sobre él? ¿Acaso esta relación no es el cuadro en sí?”<sup>269</sup>.

Barthes defiende que la imagen no es la expresión de un código sino la variación de una labor de codificación, “no es el depósito de un sistema, sino la generación de los sistemas”. Una idea que encontramos en otro de los referentes de esta figuración, el pintor italiano Salvo, que desarrolló parte de su trayectoria bajo los principios del Povera y que, en un momento determinado de la década de los años 1970 decidió optar por la pintura. Sobre esta decisión reflexiona en su libro *De la pintura*, en cuya introducción

<sup>267</sup> Sontag, Susan, *op. cit.*, p. 18.

<sup>268</sup> Berger, John, *Modos...*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>269</sup> Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 154.

Nicolás Sánchez Durá defiende la apuesta de Salvo de “pensar a partir de la práctica pictórica”<sup>270</sup>, siguiendo la invitación de Wittgenstein. Una apuesta que, retomando la posición de Sontag<sup>271</sup>, nos permite afirmar para concluir el presente capítulo que todo lo que se puede pensar se puede pensar claramente y que todo lo que se puede decir se puede decir claramente. Ello, sin embargo, no debe hacernos olvidar que no todo lo que se puede pensar se puede decir. La cuestión que así surge es triple: cómo continuar pensando, cómo continuar diciendo y cómo continuar pintando.

---

<sup>270</sup> Sánchez Durá, Nicolás, *op. cit.*, pp. 7-8.

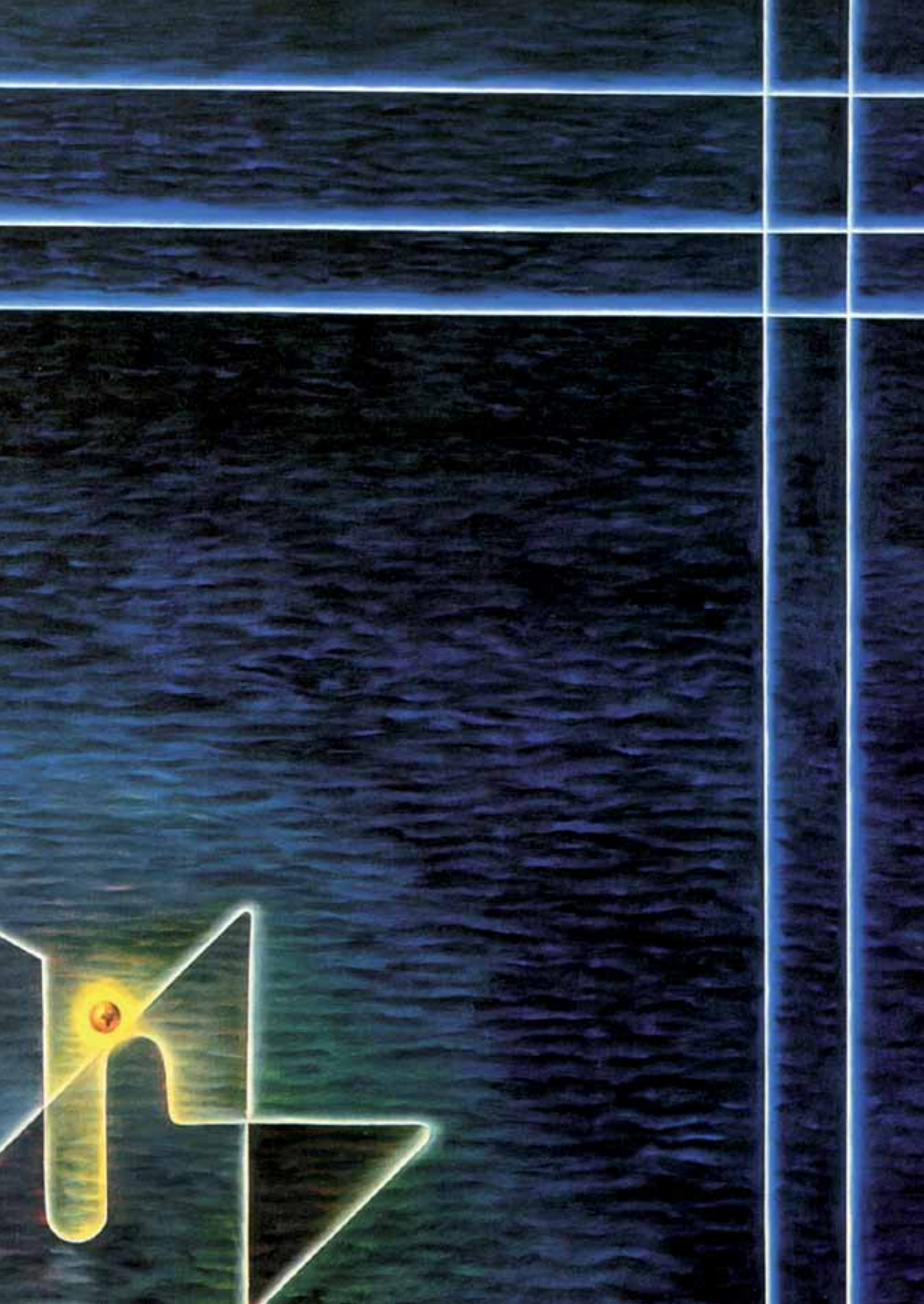
<sup>271</sup> Sontag, Susan, *op. cit.*, p. 36.

# 3

## **EXPOSICIONES PROGRAMÁTICAS**

*Los Tres Caballeros es una manera de manifestarnos,  
de pronunciar un nombre,  
y ello a pesar de no ser tiempo de manifiestos.*

Los Tres Caballeros







Portada y contraportada del tríptico 1980.

### **3.1. 1980**

#### **3.1.1. FICHA TÉCNICA**

*Título:* 1980.

*Lugar:* Galería Juana Mordó, Madrid.

*Fechas:* Octubre 1979.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Francisco Rivas.

*Texto(s):* Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Francisco Rivas: “1980”.

*Artistas:* Carlos Alcolea, Juan Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido y Rafael Ramírez Blanco.

*Itinerancia:* Contraparada I, Convento de San Esteban, Murcia, 1980. Casa de Colón, Las Palmas, 1980.

#### **3.1.2. SELECCIÓN DE LA OBRA PRESENTADA**

No se registró información gráfica.

### 3.1.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN

Los comisarios de la muestra reconocen en el texto de presentación la apuesta que durante varios años han venido realizando sobre una serie de artistas. Consideran, por ello, lógico acompañar a los mismos en lo que califican como *ruedo expositivo*.

Juan Manuel Bonet recordaba, en el año 2008, cómo 1980 supuso “nuestro intento de que Juana Mordó, la gran dama de la generación del cincuenta, cuya *sala grande* de la calle Castelló fue el escenario de aquella muestra, incorporara a su programación a lo mejor de la generación emergente, aquella que hasta aquel momento había tenido en Buades su plataforma natural”<sup>1</sup>. El intento resultó fallido ya que Juana Mordó siguió trabajando con sus artistas Miguel Ángel Campano y Pancho Ortuño, que eran los dos pintores de 1980 que pertenecían a su *escudería*. Ortuño fue una pieza clave en la planificación de la operación. El resto trabajaba con galerías emergentes como Buades o Vandrés. Bonet reconoce que, por diversas razones, no consideró oportuno incorporar ni a uno solo de los artistas visitantes que le brindaron. La reacción de los miembros de la generación de 1950, que trabajaban con Mordó, fue de *nerviosismo* al igual que sucedió con los representantes de la de 1960 y con dos de sus principales mentores teóricos, Tomàs Llorens y Valeriano Bozal. Bonet señala especialmente conflictiva la reacción del Equipo Crónica, artistas con los que coincidieron exponiendo en la *sala pequeña* de la calle Villanueva. La situación llegó, en palabras del comisario, al *rojo vivo*, tomándose la decisión de excluir al artista valenciano Ramírez Blanco de la versión itinerante de la muestra.

Las relaciones de los tres críticos con Juana Mordó, que vivió esta polémica con cierta inquietud, se tensaron sin llegar a romperse. En el manifiesto

---

<sup>1</sup> Bonet, Juan Manuel, “Para un mapa de la galaxia Buades”, en el catálogo de la exposición *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Madrid, Patio Herreriano, 2008, pp. 39-40.



programático se reconoce la importancia del hecho de que los años 1980 tengan un inicio artístico en la Galería Juana Mordó, ya que ésta había sido una institución pionera y representativa de toda una época. Juana Mordó al dar cabida a estos nombres, arriesgaba tanto como ellos mismos al firmar la exposición, y señalaba su voluntad de dar paso a lo nuevo, y de marcar, una vez más, el camino.

De la exposición *1980* se hicieron hasta tres ediciones. En la segunda y tercera se incluyeron a los artistas Xavier Grau y Alfonso Albacete, y se prescindió, como ya hemos señalado, de Rafael Ramírez Blanco. Xavier Grau acababa de celebrar su primera individual en la Galería Buades, siendo en palabras de Bonet “una individual excelente, eufóricamente pictoricista, que a Ángel González, a Francisco Rivas y a mí mismo nos empujó a incluirlo en las versiones segunda y tercera y última de nuestra polémica colectiva *1980*”<sup>2</sup>. En los comisarios de la exposición también ejerció un fuerte impacto la individual de Alfonso Albacete, celebrada en la Galería Egam.

#### 3.1.4. APORTACIONES TEÓRICAS

##### **Bonet, Juan Manuel; González García, Ángel y Rivas, Francisco, “1980”.**

El texto de presentación de esta exposición apareció a modo de manifiesto publicado en un tríptico de sobria estética vanguardista y rotunda tipografía roja impresa sobre papel amarillo, encabezado por el enigmático título de la exposición. En la parte trasera del tríptico se reseñaron los nombres de los artistas convocados.

Los comisarios ejercían de críticos desde principios de la década de los años 1970 en medios de comunicación generalistas como *Pueblo* o *El País* (desde su fundación en 1976), así como en los catálogos de exposiciones

<sup>2</sup> Bonet, Juan Manuel, *op. cit.*, p. 39.

celebradas en galerías como Buades. La relación entre críticos y artistas será muy estrecha, ya que todos ellos formarán parte de una generación que Villalta inmortalizó en su conocido cuadro de 1975 (ver p.63).

Esta exposición, aseguran los comisarios, supondrá un cambio radical en la tónica del arte español de aquel momento, ya que protagonizará un gesto que poco tenía que ver con lo que en España se esperaba de la crítica de arte. Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas no firman un texto, sino toda la exposición (con la que se implican), subrayando el carácter *estratégico* y *saturado de sentido* de la muestra, una actitud que venían desarrollando en la crítica desde hacía años. Para los comisarios 1980 actuaba como una apuesta por la pintura *que merecía la pena*: se trataba de reivindicar más que una tendencia, una selección de aquellos artistas que habían despuntado en la década de los años 1970. De este modo pedían para ellos un apoyo que les habían denegado hasta ese momento los coleccionistas, los museos y las instituciones.

Con esta iniciativa se proponían *excitar* el mercado del arte para acabar con su crisis, no dudando en utilizar para conseguir sus fines la estrategia del ataque contra el arte, calificado de *mediocre*, realizado en las dos décadas anteriores. Asimismo, en su manifiesto los comisarios de la exposición llegaron a efectuar referencias explícitas a posiciones defendidas por otros críticos, como Tomàs Llorens, desatando sus iras, al afirmar que afortunadamente no estaba de moda el arte político.

El objetivo del intento emprendido no ofrecía dudas: mostrar cómo “los ochenta van a constituir en la historia de nuestra pintura moderna un hito tan brillante por lo menos como lo fueron los cincuenta, de cuya herencia y restos de serie seguimos viviendo”. Se estaba con ello planteando un evidente relevo generacional que incomodó a todos.

### 3.1.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO

Esta exposición se convertirá con el tiempo en uno de los ejes argumentales fundamentales del relato del arte español durante el último tercio de siglo XX. Una prueba de que esta exposición ha pasado a nuestra historia la hallamos en el último capítulo del libro del profesor Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, donde el protagonismo de los figurativos madrileños es más que constatable. El profesor Bozal reconoce que:

“Al margen de los componentes de provocación que texto y exposición encerraban, y que suscitaron algunas respuestas, no cabe duda de que se abrió entonces un periodo de debate en el seno del arte español e incluso de enfrentamiento entre posiciones artísticas e ideológicas dispares, debate y enfrentamiento que iba a tener su reflejo preciso en publicaciones y exposiciones, tanto individuales como colectivas, públicas como privadas. Todo ello tuvo lugar en los años inmediatamente posteriores, adquirió una considerable virulencia hasta 1985 y perfiló una fisonomía específica del arte joven español”<sup>3</sup>.

1980 se articulará como referente para indicar un punto de inflexión y relevo generacional en el arte español en relación a las figuras del arte de postguerra. Asimismo, la exposición deseará ser tomada como el símbolo del triunfo de la pintura sobre cualquier otra práctica artística, especialmente en un momento tan complejo como el vivido en los inicios de la década de los años 1980.

Juan Manuel Bonet recordaba en la presentación de la exposición *Muelle de Levante* la situación atravesada en aquellos años:

“Quince años después de 1980 uno no está para demasiadas alegrías *de tendencia*, ni para demasiadas operaciones promocionales, ni, la verdad sea dicha, para actividad grupuscular alguna. Las colectivas que entonces organizamos unos cuantos críticos, y que fueron, me parece, bastante necesarias para la oxigenación

<sup>3</sup> Bozal, Valeriano, *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 576.

y rearticulación de nuestra escena, las pudimos organizar porque teníamos veintipocos años, una enorme fe en las posibilidades de la pintura, sentido de la amistad y *una sed de ilusiones infinitas*”<sup>4</sup>.

A pesar del esfuerzo realizado, los resultados no fueron los deseados por los promotores, como recordaba el ya desaparecido profesor José Luis Brea en 1997. En su crítica Brea señalaba que “menos que una exposición inaugural era una terminal”<sup>5</sup>, ya que no anunciaba lo que sucedería en la década de los años 1980, sino lo que había terminado de pasar en la década de 1970. Sin embargo, continúa apuntando Brea, los implicados no fueron conscientes de este hecho, dado que no llegaban a *créerselo*. Esta circunstancia cambió cuando Bonito Oliva *vino a vender* la Transvanguardia y ellos le mostraron sus tesis ochentistas asegurándole que eran lo mismo. Bonito, no obstante, sigue señalando Brea, les desengañó al afirmar que aquello era *surrealismo pop*, y que nada tenía que ver con la sólida Transvanguardia internacional.

Valeriano Bozal reconoce que entraba en la lógica de los acontecimientos que la profecía lanzada por los tres comisarios de 1980 no se cumpliera, “lo contrario hubiera sido sorprendente”<sup>6</sup>. El ánimo beligerante empleado en ese momento y en los años posteriores, a pesar del declarado apoliticismo e incluso antipoliticismo de sus autores, obtuvo resultados e incluso *usos políticos*. Rivas, Bonet y González contribuyeron con su aportación a renovar la imagen de las instituciones que tan necesitadas estaban en aquellos momentos de una *nueva, original y diferente* imagen política cultural y artística.

Años después Kevin Power iría más lejos y catalogaría 1980 como un fracaso en el intento de presentar una alternativa fuerte, ya que no tuvo ningún tipo de

<sup>4</sup> Bonet, Juan Manuel, “Notas para un diario de *Muelle de Levante*, en el catálogo de la exposición *Muelle de Levante*, Valencia, Club Diario Levante, 1994, p. 13.

<sup>5</sup> Brea, José Luis, “Los 70 son los 90”, Las Palmas de Gran Canaria, *Atlántica*, nº 16, 1997, pp. 116-117.

<sup>6</sup> Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 570.

repercusión internacional<sup>7</sup>. El arte español llegó, según Power, a su mayoría de edad cuando Fuchs, Froment y König, respectivamente, introducen a Barceló, Sicilia y Solano en el circuito internacional con cierto, aunque limitado, éxito.

Uno de los ataques más duros recogidos en este manifiesto, tal como reconoce Victoria Combalía<sup>8</sup>, se dirigió hacia el movimiento conceptual español, que coleaba ya a finales de la década. Los críticos madrileños defendieron la práctica de la pintura, que consideraban en peligro, cuando en realidad el Conceptual tenía ya muy poco que decir y la propia pintura neoexpresionista iba a imponerse en la escena internacional.

La reciente exposición *Los esquizos de Madrid* ha reabierto viejas heridas entre el movimiento conceptual español. Desde la revista *Brumaria*, Juan Albarrán en su crítica a esta exposición denunciará con contundencia el victimismo tras el que siempre se refugiaron los protagonistas de 1980:

“Los fantasmagóricos *esquizos* existieron y han gozado de un grado de visibilidad y apoyo crítico que muy pocos artistas han alcanzado en el panorama nacional de las últimas cuatro décadas. Por eso resulta cuando menos sorprendente que tanto en los textos del voluminoso catálogo como en las críticas aparecidas a propósito de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se repita una y otra vez esa especie de discurso victimista que insiste en la escasa atención que este grupo de pintores habría recibido por parte de crítica, galerías e instituciones”<sup>9</sup>.

El comienzo de la polémica en los medios de comunicación la inició el cruce de acusaciones a raíz de un artículo publicado por la profesora Victoria Combalía en la revista *Batik*<sup>10</sup>, como recuerda en el catálogo de *A la pintura*:

<sup>7</sup> Power, Kevin, “Los gozos y las sombras en los ochenta”, Madrid, *El Paseante*, nº 18-19, 1991, p. 84.

<sup>8</sup> Combalía, Victoria, “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales”, en el catálogo de la exposición *A la pintura. Pintura española de los 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Madrid, Fundación Argentaria, 1995, p. 27.

<sup>9</sup> Albarrán, Juan, “Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70”, *Brumaria*, 2010, Documento 237, <<http://www.brumaria.net/erzio/contenido.php?id=212>>. [Consultado 20.12.2010].

<sup>10</sup> Combalía, Victoria, “La crítica desde la crítica”, Barcelona, *Batik*, nº 50, junio-julio, 1979.

“Yo había publicado un artículo sobre la crítica de arte afirmando, de la madrileña, que *su base radica en un intento por escapar al formalismo reinante mediante un tono poético muy personal y muchas veces tan alambicado como las propias pinturas que comentan*. Más tarde, hablaba de literatura *barata* (un comentario sin duda exagerado por mi parte), tras haber citado un extracto de un texto de Patricio Bulnes”<sup>11</sup>.

Este artículo provocó la respuesta de Francisco Rivas en el diario *Pueblo*, texto que motivó que Tomàs Llorens publicara su *furibundo* artículo de contrataque en *Batik*. Reconstruimos a continuación uno de los momentos más intensos en la crítica de arte española reciente, a partir del repaso a una recopilación de aquellos artículos.

**Llorens, Tomàs, “1980. El espejo de Petronio”, *Batik*, n° 52, noviembre, 1979.**

En el presente texto Tomàs Llorens cuestiona la fecha de 1980 y las neovanguardias que surgen en torno a estos años. Confronta en su crítica la correcta exposición organizada por el museo Guggenheim, *Últimas tendencias*, con la exposición *1980*, una propuesta a la que califica de apuesta de unos *chicos* guiados por el principio de arbitrariedad y a los que les recrimina su falta de reflexión teórica. Los comisarios habían cuestionado a su vez a Llorens al llamarle “converso ahora y penitente de anteriores excesos mentales, que degeneraron en especulación”. Los excesos juveniles de estos comisarios pudieron ser ejercidos, según Llorens, debido a los puestos de poder que ostentaban en los medios de comunicación, a los que habían accedido gracias a influencias familiares.

Tras ocuparse de los comisarios, Llorens se centra en la selección de artistas: “Ni las apuestas pueden tener menos crédito ni los arbitrios ser más pueriles”. Las obras las calificaba de *especulaciones* ejecutadas en un *pintar de oídas* propias de un “mortecino mercadillo moderno como de aeropuerto marroquí” o de una exposición “prima hermana de la miseria y ésta hermana de la inseguridad”.

<sup>11</sup> Combalía, Victoria, “Arte en España...”, *op. cit.*, p. 28.

Sobre el texto de presentación Llorens considera que representa un intento desesperado de “tapar con el voceo la miseria de la mercancía”, intento sobre el que muestra una especial agresividad cuando responde a los ataques que los comisarios hacían a la pintura de los años 1950. Junto a ello, se refiere a las obras presentadas en esta exposición calificándolas de *gordillismo*, así como de “ecos o restos de restos de serie” entre el *guerrerismo* y el *hockneyismo*. Una aventura que, según pronosticaba en aquella crítica, más de uno de ellos abandonaría después de haber provocado graves daños, aunque poco se imaginaba Llorens que estos artistas llegarían a convertirse en grandes representantes de la pintura española.

Para finalizar, el texto recurre a descalificaciones personales contra los comisarios, evocando la sombra del franquismo al sacar a relucir el pasado de Juan Antonio Aguirre al frente de la sala Amadís<sup>12</sup>.

**Rubio, Javier, “1980. El sentido de la marcha”, *Batik*, n° 52, noviembre, 1979.**

En el mismo número de *Batik* en el que Tomàs Llorens publica su texto, Javier Rubio destacará la más que notable trayectoria de los jóvenes comisarios que habían estado atentos a lo que acontecía en el panorama nacional, presentando una selección más que acertada que recoge la obra de diez artistas de fuerte personalidad que están trabajando “por edificar su estilo personal”, un estilo que Rubio agrupaba en dos bloques: 5 abstractos y 5 figurativos. “Insisto en lo convencional de la clasificación de ambos grupos, la única en este espacio posible, ya que una de las características más notables de esta exposición es que las diferencias formales existentes entre los pintores de uno u otro grupo son tan grandes como las de cada individualidad comparada con otra dentro de su propio grupo”.

---

<sup>12</sup> Al respecto, Tomàs Llorens escribe textualmente: “Yo apostaría por un cierto crítico oficial del franquismo de los años 60 que se llamaba (o se llama, los presentadores lo deben saber, que seguramente le conocen mejor que yo) Juan Antonio Aguirre”.

1980 representa para Javier Rubio un *clarinazo*, un cambio de actitud protagonizado por Juana Mordó, dirigido a despertar a las instituciones del arte y a las galerías que no están a la altura de las circunstancias. Asimismo, considera que la muestra supone una llamada de atención a la crítica que se pierde en el servilismo o en los discursos maximalistas, poniendo como ejemplo a seguir esta iniciativa, dado que la misma buscaba *remover* las *aguas estancadas* de nuestra pintura. El texto finalizaba con un discurso victimista sobre la situación de la pintura, y lanzaba un reto a manifestarse a los contrarios de ésta.

**Huici, Fernando, “1980: una apuesta por la pintura”, *El País*, 03.11.1979.**

Fernando Huici muestra su apoyo a la propuesta de Bonet, Rivas y González y a su selección de artistas, felicitándolos por la polémica desatada, y ello “a pesar de que habían quedado fuera muchos de la joven e interesante cantera desarrollada en estos años”. Huici, asimismo, se pregunta irónicamente sobre quién tendrá razón en la controversia suscitada, remitiendo al lector a mañana o *mejor* a dentro de veinte años para conocer la solución. Un plazo que ya se ha cumplido cuando redactamos estas líneas, y en el que el futuro de la pintura vuelve a estar en juego. Ahora bien, con independencia de ese futuro al que se enfrenta la pintura actual, pueden resultar esclarecedoras las palabras que Victoria Combalía dedicó hace unos años a la polémica suscitada por 1980:

“Quince años después, todos somos amigos, y lo que retengo de todo ello es que yo era una marxista de horizontes teóricos seguramente un tanto limitados, limitados como, desde la orilla del pop y *rock and roll*, debía de serlo el de mis colegas madrileños. Para Tomás [Llorens], en cambio, aquello adquiriría tintes de batalla política, y he de decir aquí que sus posiciones sí que constituyen un *corpus* en el conjunto del debate artístico en España”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Combalía, Victoria. “Arte...”, *op. cit.*, p. 28.



**Bonet, Juan Manuel, “Después de la batalla”, *Pueblo*, 17.11.1979.**

El diario madrileño *Pueblo* recogerá simultáneamente dos textos: el primero de ellos, firmado por Bonet y, el segundo, por Rivas.

En el artículo de Juan Manuel Bonet, éste inicia un ataque contra Bozal, Rubert y Llorens y el *arte de los sixties*, un arte que pasará a la historia según sus palabras como *nada de pintura*, sino como “puro agobio, pura política en imágenes, puro Eros de *sex-shop*, puro muermo tecnológico”. Junto a ello, Bonet recriminará a los artistas su *sacrificio* a la ideología y su consiguiente renuncia a la pintura.

Después del manifiesto de 1980 este texto avivó la *declaración de guerra*. En su reflexión Bonet efectúa un análisis del arte de la década de los años 1960, de los que rescata a Luis Gordillo y Juan Antonio Aguirre. Este análisis también lo traslada a la década de 1970, descalificando a los artistas conceptuales catalanes y recriminando las injerencias de las teorías marxistas y del psicoanálisis en el arte. La reflexión concluirá con un llamamiento a superar los recuerdos *más o menos masoquistas* de épocas precedentes. Bonet, asimismo, se mostrará optimista en relación a la victoria de la pintura, apostando por las individualidades frente a las tendencias:

“A través de todas estas metamorfosis, de todos estos descabros, se ha ido abriendo paso un nuevo espacio, no determinado por tendencias, sino por individualidades. Ese nuevo espacio, y la existencia de una nueva crítica que empieza a tener claras algunas perspectivas de trabajo, permite abordar el inmediato futuro con cierto optimismo”.

Por último, señalar que el artículo también retomará el discurso agitador que se hallaba presente en el texto programático de la exposición, especialmente en lo concerniente a las referencias a términos como *política* y al papel desempeñado por ésta en relación a Valeriano Bozal y los *amigos* que son seleccionados para participar en la Bienal de Venecia de 1976. Bonet volverá a insistir una vez más en *el silencio* al que estaba sometida la pintura en algunas publicaciones

por parte de instituciones y cierta crítica. Frente a ello proponía su particular política de autores definiendo un espacio ideal que abarcaba de Bonnard a Jasper Johns, de Morandi a Diebenkorn, de Cézanne a Motherwell, de Matisse a De Staël, de Giacometti a Rothko, de Monet a Joan Mitchell. Una línea que ha mantenido con ciertos matices a lo largo de todos estos años.

La actitud beligerante protagonizada por Bonet cobra fuerza al terminar su artículo con una proclama en defensa de la pintura: “La pintura, después de la batalla, libra sus particulares batallas”.

**Rivas, Francisco, “Sólo tengo ojos para ti”, *Pueblo*, 17.11.1979.**

Francisco Rivas respondió en este texto, publicado junto al de Bonet, a los ataques de Victoria Combalía<sup>14</sup> y Eduardo Alaminos<sup>15</sup> desde la revista catalana *Batik*, ataques que calificaba irónicamente de *piropos*. Rivas era consciente de que en la crítica de arte no puede darse la neutralidad “ni teórica, ni valorativa, ni informativa” y que ejercerla suponía sobre todo *remove*, y ello aunque no se reconocía como un crítico *profesional*: “Uno deriva hacia la crítica de arte por la pasión que siente por la pintura, por el gusto que encuentra visitando estudios y porque ha decidido administrarse la poca vista que le queda confrotándola con las cosas que considera más bellas”. Esta reflexión sobre el papel del crítico, sus métodos y su historia concluía con un posicionamiento personal en relación a los resultados obtenidos por los artistas a los que había defendido, ya que “si en algo, aunque sea mínimo, puedo considerar que les he ayudado, tengo sobrados motivos para considerarme no sólo pagado, sino también feliz”.

<sup>14</sup> Francisco Rivas alude, en concreto, al texto de Victoria Combalía: “Tono poético, personalismo y alambicamiento”, publicado en *Batik*.

<sup>15</sup> Eduardo Alaminos citado por Francisco Rivas en su texto: “Bautiza a esta presunta tendencia como *los nuevos ilustrados* y enumera sus pecados: inconsecuencia, personalismo, ejercicio arbitrario del poder, amiguismo, exclusivismo y, en definitiva, ser los responsables de la desorientación del público y de la «fabricación de un dispositivo tenebroso que hacen (están haciendo) del medio artístico, hoy por hoy, un vacío desalentador»”.



Portada del catálogo *Madrid D. F.*

### 3.2. MADRID D. F.

#### 3.2.1. FICHA TÉCNICA

*Título:* *Madrid D. F.*

*Lugar:* Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.

*Fechas:* Octubre 1980.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Narciso Abril con la colaboración de Juan Manuel Bonet.

*Texto(s):* Ángel González García: “Así se pinta la historia (en Madrid)”. Santiago Auserón y Catherine François: “Manolo Quejido: la pintura crece”. Juan Manuel Bonet: “Cuestión de estilo”. José Luis Brea: “Tripulación española contratada en Inglaterra para un barco que no existe”. Fernando Carbonell: “Enriquecimiento”. Federico Jiménez Losantos: “Arte a muerte”. José María Martín Triana: “Breves notas sobre la obra de Santiago Serrano”. Leopoldo María Panero: “Pancho Ortuño”. Andrés Trapiello: “Saltos de luz”.

*Artistas:* Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano.

#### 3.2.2. SELECCIÓN DE OBRA PRESENTADA

Ver pp. 290-293.

#### 3.2.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN

Con motivo de la inauguración de la sala de exposiciones del Museo Municipal de Madrid, dirigido por Mercedes Agulló, se celebró una exposición en la que



Guillermo Pérez Villalta. *La noria*. 1980.



Juan Navarro Baldeweg. *Kouros blanco*. 1980.



Juan Antonio Aguirre. *Viva el 78 P.* 1980.

reunió a una selección de jóvenes artistas residentes en Madrid. Dichos artistas fueron considerados como los valores con mayor proyección de cara al futuro. Calvo Serraller<sup>16</sup> definiría a estas nuevas salas para exposiciones temporales, como la mejor baza cultural del ayuntamiento socialista. Los elegidos fueron: Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido, Adolf Schlosser y Santiago Serrano.

La exposición comisariada por Narciso Abril, galerista de Buades, contó con la colaboración de Juan Manuel Bonet. El citado Calvo Serraller<sup>17</sup> recuerda que con esta muestra se pretendía reafirmar la apuesta pictórica realizada el año anterior por los críticos Francisco Rivas, Ángel González y Juan Manuel Bonet a través de la polémica exposición *1980*. A pesar de responder a los mismos planteamientos, en esta ocasión el tema fue abordado de forma local.

En la entrevista que incluimos en el “Apéndice documental” Juan Manuel Bonet nos amplía algunos datos sobre la exposición. La iniciativa de la misma dependerá de Hita Buades y Narciso Abril, “que se quitan un poco el sarpullido

<sup>16</sup> Calvo Serraller, Francisco, “¡Que vienen los federales!”, Madrid, *El País*, 25 de octubre 1980.

<sup>17</sup> Calvo Serraller, Francisco. *España: medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1985, p. 1021.



Pancho Ortuño. *El corazón del jugador*. 1980.



Santiago Serrano. *Noli me tangere*. 1980.



Enrique Quejido. *Al teléfono*. 1980.

de 1980". Como habíamos señalado, la exposición 1980 se celebró en la Galería Juana Mordó, con artistas que trabajaban en su mayoría con Buades, circunstancia que contrarió al joven espacio expositivo. "Porque la exposición, aunque también estoy implicado en ella, es más de Chiqui Abril. *Madrid D. F.* responde más a la nómina de artistas de Buades, y de hecho entran Eva Lootz y Adolfo Schlosser". Desde esta perspectiva, se puede señalar que la muestra no tiene como objetivo ni la defensa de la pintura, ni actuar como una reedición de 1980, sino ser una presentación de la apuesta de la Galería Buades. Y ello, a pesar de que muchos de los protagonistas coincidan y de que la pintura y los artistas vinculados al fenómeno objeto de nuestro estudio sean fundamentales.

La temporada 1980-1981, como recuerda Bonet<sup>18</sup>, empezó en Madrid con un fuerte protagonismo de los artistas de Buades a través de esta colectiva de título político y polémico, a la que define como *segundo capítulo* de lo iniciado con 1980, sólo que con una restricción geográfica circunscrita al ámbito del supuesto *Distrito Federal*.

El historiador Pablo Flórez señala cómo la perspectiva histórica ha limado aquellas *asperezas*, llevándose consigo aquellas tensiones y debates artísticos:

<sup>18</sup> Bonet, Juan Manuel, "Para un mapa...", *op. cit.*, p. 42.



Carlos Alcolea. *El pintor y su modelo*. 1974.



Manolo Quejido. 39 *Emular*. 1980.

“Y es que parece que el propio Ángel [González] también se olía el percal que se avecinaba cuando tituló el texto que abre el catálogo realizado con motivo de la célebre exposición *Madrid D. F.* (1980) «Así se pinta la historia (en Madrid)» provocando más de un irónico comentario. Su cercanía con lo que estaba contando, su vivencia personal y, por qué no, su arbitrariedad, le llevaron a relatar cómo *se pintaba la historia en Madrid*, al menos su historia, la de los suyos, pero también la de los pintores y la *de los que hacían como que no pintaban*”<sup>19</sup>.

#### 3.2.4. APORTACIONES TEÓRICAS

Al trío de críticos autor del manifiesto de 1980, se van a sumar en esta ocasión una compleja plantilla de críticos que presentarán a cada uno de los artistas de modo individual. Recordemos, no obstante, que Francisco Rivas no participará, que Juan Manuel Bonet se implicará en la organización y que Ángel González se ocupará de conceptualizar la propuesta con un texto donde se perfila ya como el gran ensayista de arte que reconocemos en sus libros *El resto*<sup>20</sup> o *Pintar sin tener ni idea*<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Flórez, Pablo, “Perdiendo pie”, en el catálogo de la exposición *Galería Buades...*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>20</sup> González, Ángel, *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao y el MNCARS, Madrid, 2000.

<sup>21</sup> González García, Ángel, *Pintar sin tener ni idea*, Madrid, Lampreave y Millán, 2007.



Miguel Ángel Campaño. *Sin título*. 1980.



Enrique Quejido. *Corazón I*. 1980.



Alfonso Albacete. *Ventana al sur*. 1980.

### **González García, Ángel, “Así se pinta la historia (en Madrid)”.**

El texto que encabeza la exposición representa el desarrollo de la tesis defendida en la muestra 1980. El arte y la vanguardia, señala Ángel González, han sufrido repetidas muertes, constituyendo un fenómeno que acontece desde sus orígenes. De este modo, utiliza su reflexión como respuesta a las críticas que Tomàs Llorens hará del uso de la estrategia de las neo-vanguardias utilizada en la exposición 1980 con el objetivo de afirmar el fin de la vanguardia clásica.

González afirma que la pulsión suicida de la vanguardia se había activado, en esta ocasión, debido a las consecuencias derivadas de las formulaciones del Conceptual, hecho al que hay que añadir el trasvase del eclecticismo postmoderno del ámbito arquitectónico a las artes plásticas. En el caso español, puntualiza, la “recapitulación inteligente y afilada sobre lo que ha sido el arte moderno”, no debe confundirse con posicionamientos basados en la idea del pastiche.

Asimismo, en su análisis aborda la historia de la vanguardia y las repercusiones producidas por el cambio neurálgico que conlleva el desplazamiento artístico de París a Nueva York, así como la influencia en este nuevo escenario de la crítica americana (pensemos, por ejemplo, en el caso de Clement Greenberg). A su vez, estudia la situación de la vanguardia española donde contextualiza a

los pintores de la muestra. Una vanguardia cuestionada por historiadores como Aguilera Cerni, más pendientes de París que de Nueva York, que se debaten entre el realismo y el arte normativo de finales de la década de los años 1960, con el objetivo de *clausurar* el arte informalista. En esta disyuntiva es donde sitúa la aparición de *la cauta fórmula* de Nueva Generación, defendida por Juan Antonio Aguirre, un intento de reconciliar la *pluralidad de tendencias* vigentes, y en donde Gordillo y Aguirre van a encontrarse en desventaja frente al sector normativo y geométrico. Sin embargo, la correlación de fuerzas existentes variará de forma significativa en la década de 1970 con la entrada en juego de una nueva generación pictórica. A Gordillo se unirán los jóvenes Carlos Alcolea, Santiago Serrano, Miguel Ángel Campano o Guillermo Pérez Villalta. De este modo, los doce artistas *confederados*, dispares y amigos, forman un complot para luchar por sus ideas. Un complot por el que incluso se *atreven* a pintar, una postura que ha defendido Ángel González como crítico de una manera apasionada y belicista (“Mi intransigente esperanza en la fortuna de la pintura”).

Como hemos apuntado, cada uno de los artistas participantes en la exposición está presentado en el catálogo con un texto individual. Por su relación con nuestro estudio hemos seleccionado los siguientes:

**Bonet, Juan Manuel, “Cuestión de estilo”.**

Bonet, en el texto dedicado al pintor Alfonso Albacete especula con la idea de que decir en un futuro *Madrid 1980* supondrá describir un momento del arte español, y como hemos comprobado no se equivocaba. Define la actitud de estos pintores como la de unos artistas solitarios que, en el marco de la ciudad de Madrid, redescubren la pintura con vocación de vanguardia histórica.

**Jiménez Losantos, Federico, “Arte a muerte”.**

Losantos en su texto para Miguel Ángel Campano parte de una reflexión sobre la actitud artística que subyace en este retorno *a muerte* que



protagoniza la pintura. El autor se implica en una defensa desmedida de la pintura-pintura de estos jóvenes artistas que se han hecho a sí mismos. Acusaciones como *videorrojos* ilustran el grado de radicalidad en el que se situaba Jiménez Losantos.

**Brea, José Luis, “Tripulación española contratada en Inglaterra para un barco que no existe”.**

Brea busca en una reveladora lectura de las obras presentadas por Guillermo Pérez Villalta las claves de su posición artística: un discurso simbólico cargado de metáforas inciertas donde el crítico desarrolla un juego de relaciones basadas en el “asunto-razón estilística”. Su aportación crítica revela las positivas y enriquecedoras relaciones de estas pinturas con un enfoque conceptual de ascendencia duchampiana.

**Trapiello, Andrés, “Saltos de luz”.**

El texto para Carlos Alcolea supone un acercamiento intimista a la obra del pintor a través de las poéticas de la luz.

### 3.2.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO

**Calvo Serraller, Francisco. “¡Que vienen los federales!”, *El País*, 25.09.1980.**

El profesor Calvo Serraller parte en su texto de un paralelismo entre los federales del *western* y la iniciativa madrileña, al proponer una recuperación de la ilusión en el desarrollo de la batalla. Calvo Serraller establece una comparación entre el fragor de las pistolas y el provocado por la paleta y el pincel, aunque ello no suponga “la pérdida de ese afán justiciero que nos hace estremecer”.

Tras un repaso a los *títulos de crédito* de la muestra se señala que el texto de Ángel González puede ser considerado “el escrito más pertinente y brioso entre los que aparecen allí recogidos”.

Junto a ellos, para Calvo Serraller la defensa de Bonet de la idea de un *estilo Madrid 1980*, resulta contradictoria, ya que no hablamos de exposiciones de tendencia sino de apuestas por la pintura, donde cada uno de los diez *interesantísimos pintores* participantes tiene su propia voz: “Así, figurativos y abstractos de muy diversa condición y origen, junto con algún residuo cripto-conceptual, se reparten vistosamente por las salas”. Tras un repaso somero sobre autores y obras concluye con un reproche:

“*Madrid D. F.*, por su parte, nos trae una beneficiosa animación, cuya capacidad de producirnos estremecimiento hubiera sido más rotunda con un tono menos ociosamente triunfalista, justo ese que preside el texto de A. González cuando está dispuesto a afirmar valientemente que la *desmesura* y la *hipóstasis* del prestigio congelado *puede ocurrir también con el flujo y reflujo de Bonnard o Diebenkorn*”.

**Santos Amestoy, Dámaso, “S/T”, *Pueblo*, 25.09.1980.**

Santos Amestoy se mostrará más conciliador en su crítica, posicionándose a favor de la propuesta de *Madrid D. F.*, que definía como “una actitud manifestante en favor de la vuelta radical al cuadro como espacio en el que se realiza la parte visual del pensamiento”. El crítico conectará esta muestra con *1980*, considerándolas ambas como una interesante propuesta defendida por jóvenes comisarios, ahora secundados por un *manípulo de escritores*. A su vez, calificará la iniciativa como necesaria, ya que desde hacía muchos años no se producía en España una “tan bien organizada sacudida a la somnolencia ni una propuesta visual tan sugestiva”.

Fundamentalmente, invitará al lector del catálogo y al espectador de la exposición a valorarlos como *manifiesto* y *proclama*. El texto concluirá resaltando uno de los valores que a su juicio es más significativo: los pintores incluidos en la muestra *no repiten cierta pintura americana de hace unos años*. Ello se debe a que su trabajo no depende de la frivolidad, sino del ensañamiento: “el ensañamiento de la pintura”.



Portada del catálogo *Otras figuraciones*.

### 3.3. OTRAS FIGURACIONES

#### 3.3.1. FICHA TÉCNICA

*Título:* *Otras figuraciones*.

*Lugar:* Sala de Exposiciones del Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, Madrid.

*Fechas:* Diciembre 1981-Enero 1982.

Comisario(s) y/o coordinación: María Corral.

*Textos:* Ángel González García: “Niagara falls. Consideraciones trepidantes sobre cierto realismo”.

*Juan Manuel Bonet:* “Retrato de grupo en un paisaje español”.

*Artistas:* Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Miquel Barceló, Chema Cobo, Carlos Franco, Alfonso Galván, Ferran García Sevilla, Luis Gordillo, Gabriel Pérez Juana, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Francisco Soto Mesa.

#### 3.3.2. SELECCIÓN DE OBRA PRESENTADA

Ver pp. 298-301.

#### 3.3.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN

Esta iniciativa expositiva surgirá como una clara consecuencia del gran impulso que recibió la industria cultural en España a lo largo de esta década. Las instituciones privadas y las comunidades autónomas emprendieron una política de creación de salas y centros de arte por toda la geografía española, a las que dotaron con presupuesto para llevar a cabo una programación expositiva continuada.



Carlos Alcolea. *Borracho II*. 1980.



Alfonso Galván. *Sin título*. 1981.



Luis Gordillo. *3 x 10 con busto briego*. 1981.

*Otras figuraciones* es la primera exposición programada por la Obra Cultural de LaCaixa en Madrid, en aquel momento Sala de Exposiciones del Centro de Servicios de la Caja de Pensiones. Esta sala se convirtió en un referente en la década de los años 1980 para conocer la actualidad del panorama internacional desde España. Su programación muestra la especial atención que dedicó a la pintura influida por la corriente neoexpresionista internacional y por el fenómeno de la vuelta a la pintura producido al inicio de la década. Una buena prueba de ello son las exposiciones *26 pintores, 13 críticos: panorama de la pintura joven española* (1982), *Pintura americana: los ochenta* (1982), *Italia: la transvanguardia* (1983) y *Origen y visión. Nueva pintura alemana* (1984). Estas emblemáticas muestras reflejaron la nueva sensibilidad pictórica de aquellos años, el protagonismo que asumió la práctica de la pintura y la euforia que la misma despertó en la sociedad y en la escena artística. María Corral presentaba con estas palabras su programación: “Exposiciones temáticas que incluyan la obra de los artistas más representativos de tendencias reconocidas como tales”<sup>22</sup>.

Se da la circunstancia de que LaCaixa inició en aquella época, bajo la directriz de María Corral, la primera gran colección privada de arte

<sup>22</sup> Corral, María, presentación del catálogo *Otras figuraciones*, Madrid, Caja de Pensiones, 1980, p. 7.



Chema Cobo. *Las tres parcas, historia en zig-zag*. 1981.



Soto Mesa. *Nº 248*. 1981.



Guillermo Pérez Villalta. *El orden ciego*. 1981.

contemporáneo en España. En la misma la pintura emergente quedó muy bien representada, tal como se pudo comprobar en el ciclo de exposiciones dedicadas a su colección, *Figuraciones. Colección de Arte Contemporáneo Fundación LaCaixa*, muestras que reunieron obras fechadas entre los años 1981 a 1987, pertenecientes, entre otros, a Julian Schnabel, Georg Baselitz, A. R. Penck, Anselm Kiefer o Miquel Barceló.

#### 3.3.4. APORTACIONES TEÓRICAS

La comisaria María Corral encargó los textos del catálogo a Juan Manuel Bonet y Ángel González, que habían demostrado ser los defensores más radicales de la pintura en dichos momentos.

**González García, Ángel, “Niagara falls. Consideraciones trepidantes sobre cierto realismo”.**

Si Juan Manuel Bonet se ocupó en su texto de los protagonistas de la muestra, Ángel González fue el encargado de desarrollar un soporte conceptual de la propuesta expositiva. En su ensayo reflexiona sobre la pintura figurativa (y la abstracta) cuando es entendida como realismo. *Realismos*, citando a los franceses, sería el término correcto, según González, para referirse al tema que desea abordar.



Juan Antonio Aguirre. *El merendero*. 1981.



Pérez Juana. *Radio Sevilla*. 1981.



Manolo Quejido. *Reflexión*. 1981.

El autor efectúa un amplio recorrido por *la gran tradición* de la pintura y sus avatares, recorrido que se extiende hasta la aparición del movimiento impresionista y las obras de Cézanne, Duchamp y la vanguardia. En su reflexión sobre el concepto *realismo* revisa las aportaciones que se produjeron en dichos momentos históricos, incidiendo no sólo en la aparición de las teorías de Piet Mondrian, que representan la alternativa a la perspectiva clásica a través de su apuesta por *un espacio plano e isótropo*, sino también en la definición de Maurice Denis de la pintura como “una superficie lisa, cubierta de colores en un orden determinado”. En función de ello, el realismo al que se refiere González es el *realismo no ilusionista*, una *pintura de enredo* que debe mucho a Duchamp y a Matisse:

“Los mecanismos ilusorios del realismo, que tanto repugnan al *modernismo*, pueden sin embargo resultar doblemente engañosos y burlar así a quien está más prevenido contra el engaño”.

Tras estas reflexiones históricas se enfrenta al reto de definir y situar a los artistas convocados en esta muestra en el contexto del arte español contemporáneo:

“Se supone que yo debería hablar aquí de cierta pintura realista que borra por mano de Rauschenberg, y como quien se toma un *valium*, *la memoria histórica* de la



Ferran García Sevilla. *Game over*. 1981.



Miquel Barceló. *Desnudo subiendo la escalera*. 1981.

modernidad, para pillarla desprevenida, y que debería además, por extensión o yuxtaposición, hablar de cierto realismo que en España pasa por las *Cabezas* de Gordillo y por el ojo profiláctico de Juan Antonio Aguirre. La posibilidad de que este otro realismo, equidistante de Yturralde y del Equipo Crónica, constituya un principio atípico de regeneración o *refundación* de nuestra pintura moderna provoca el secreto regocijo de algunos aficionados, entre los que me cuento”.

Esta regeneración será posible, según González, debido a la crisis sufrida por el Expresionismo Abstracto y el Informalismo que, bromea el autor, “se ha mudado al Museo de Cuenca en 1966”. La década de los años 1970 supondrá la aparición de un conjunto de pintores que, sin formación académica y desconocedores de la pintura americana de los años 1960, logrará con su actitud romper el círculo vicioso del vanguardismo provinciano que prevalecía en el arte español del momento a través del *realismo*.

**Bonet, Juan Manuel, “Retrato de grupo en un paisaje español”.**

El texto de Juan Manuel Bonet constituye el primer relato de la historia de la Nueva Figuración Madrileña a lo largo de la década de los años 1970. Presenta la llegada del Arte Conceptual a España gracias a “la desorientación” que existía en nuestra cultura y cómo *paralelamente a su hundimiento* surge un grupo de cuatro pintores que cambiarán la historia: Alcolea, Franco,

Pérez-Mínguez y Villalta “desafían a duelo a todos aquellos que [...] habían participado en la batalla anti-pictórica de los sesenta”. Una visión apasionada y beligerante, pero cuyos resultados fueron dispares, ya que, si por un lado, la apuesta realizada sirvió para lanzar a estos artistas y conseguir un posicionamiento en la historia del arte español; por otro, motivó el hecho de que no se les comprendiera y de que la fama que les precedía ocultara sus valores. Además de los pintores participantes Bonet presentaba a “su solitario predecesor”, refiriéndose a Luis Gordillo, así como a su primer teórico, Juan Antonio Aguirre.

A partir de Gordillo y su “temprano (1962) regreso a la figuración”, así como de su descubrimiento por parte de Juan Antonio Aguirre en la exposición Nueva Generación (Eduarne y Amadís 1967), arranca la aventura en Amadís con las exposiciones de Alcolea y Pérez-Mínguez (1971), y de Villalta y Franco (1972). Tras este periodo vendrá la época de la Galería Buades, momento a partir del cual Bonet afirma que la historia es conocida. Nos encontramos, por ello, con dos etapas claramente diferenciadas: una primera etapa de maduración con exposiciones individuales y una segunda basada en el “respaldo propagandístico, político por decirlo como siempre lo ha dicho Francisco Rivas” con exposiciones como *1980* y *Madrid D. F.* Tras repasar las mismas prestará atención a los jóvenes artistas que “se fueron sumando”, destacando a Chema Cobo y más tarde a esa “segunda generación” integrada, entre otros, por Carlos Forns Bada, Sigfrido Martín Begué o Jaime Aledo, a los que mira con dudas debido al “problema” de su eclecticismo.

Para finalizar, considera que el fenómeno del “renacimiento de la pintura” constituye un *hecho sin precedentes* en el arte español, ya que concita tendencias pictóricas diversas, aunque con un predominio de la figuración. El texto concluye con una interrogación sobre el interés que podrá despertar esta figuración madrileña situada cronológicamente entre el Pop inglés y los nuevos expresionismos.



### 3.3.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO

La exposición significa el cierre de una trilogía protagonizada por la Nueva Figuración Madrileña, conjuntamente con las mencionadas *1980* y *Madrid D. F.* En este sentido, *Otras figuraciones* confirmó no sólo el poder que habían desarrollado los críticos implicados, demostrado en las batallas anteriormente libradas, sino también el reconocimiento profesional de todos estos pintores. Sin embargo, después de las grandes repercusiones de las primeras muestras, no encontramos ahora ninguna crítica relevante dedicada a la exposición<sup>23</sup>.

Esta ausencia, en cambio, no se detecta en las revisiones que de este periodo se han realizado *a posteriori*. En ellas el blanco de las críticas se ha dirigido, principalmente, a la falta de intuición demostrada por Bonet y González, al desestimar en sus textos la figura de Miquel Barceló. Apuntamos una muestra de los recientes análisis efectuados sobre la exposición:

“El pistoletazo de salida lo daría *Otras figuraciones* (Madrid, diciembre 1981-enero 1982), primera de una serie de muestras comisariadas por María Corral para *LaCaixa* destinadas a fomentar la joven pintura española. En ésta, el relevo se encarnaba en la presencia de Barceló y García Sevilla junto a Gordillo, Alcolea, Pérez Villalta, Cobo, M. Quejido, Franco y Aguirre, entre otros, pero también en la de Bonet y González en el catálogo. Mas si los nombres presuponían continuidad, las palabras del catálogo anunciaban la ruptura. Mientras Corral tendía puentes con la pintura europea y americana del momento y marcaba muy sutilmente distancias con las propuestas de *1980* y *Madrid D. F.*, González y Bonet, interpretaban la exposición como un fin de fiesta e ignoraban por completo a los dos nuevos invitados. Como es bien sabido, sin embargo, aquello no fue el fin de su breve fiesta, sino el comienzo de otra bastante más larga a la cual muchos de sus patrocinados no estarían invitados. El maestro de ceremonias sería en aquella ocasión Rudi Fuchs, quien, tras visitar la exposición, invitaría a Barceló a participar al año siguiente en la Documenta 7. Nació el mito Barceló, y con él, el de la era del entusiasmo”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Destaquemos como excepción el texto de Vila, Joaquín, “Doce artistas presentes en la muestra *Otras figuraciones*”, Madrid, *ABC*, 10 de diciembre 1981, p. 35.

<sup>24</sup> Verdú Schumann, “Los ochenta: dentro y fuera de la tela”, en el catálogo de la exposición *Pintura*



Portada del catálogo *El retorno del hijo pródigo*.



Tarjeta de invitación de la exposición *El retorno del hijo pródigo II*.



Portada del catálogo *Dis Berlin*, Juan Correa, José Manuel Calzadilla, Antonio Rojas y Pelayo Ortega.

### 3.4. EL RETORNO DEL HIJO PRÓDIGO

#### 3.4.1. FICHA TÉCNICA

*Título:* *El retorno del hijo pródigo*<sup>25</sup>.

*Lugar:* Galería Buades, Madrid.

*Fechas:* Febrero-marzo 1991.

*Lugar:* Centro de Arte Palacio Almudí, Salón de Columnas, Murcia.

*Fechas:* Abril-mayo 1991.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Mercedes Buades.

*Texto(s):* Juan Manuel Bonet: “Solitarios del mundo”. Vicente Llorca: “El retorno del hijo pródigo”.

---

*expresionismo y kitch*, Valencia, Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 85.

<sup>25</sup> Bajo este título recogemos las dos ediciones de esta iniciativa. La primera edición celebrada en la Galería Buades, en el Palacio Almudí y en la Galería Arco Romano (en esta última ocasión con variaciones en la nómina de artistas y en el título). La segunda edición se desarrollará en la Galería Columela.

*Artistas:* José Manuel Calzada, Juan Correa, Dis Berlin, Antoni Domènech, Luis Frangella, María Gómez, Juan Lacomba, Luis Marco, Pelayo Ortega, Antonio Rojas y Manuel Sáez.

*Título:* *Dis Berlin, Juan Correa, José Manuel Calzada, Antonio Rojas y Pelayo Ortega.*

*Lugar:* Galería Arco Romano, Medinaceli, Soria.

*Fechas:* Abril-junio 1992.

*Texto(s):* Vicente Llorca: “Pintores de la excepción”.

*Artistas:* José Manuel Calzada, Juan Correa, Dis Berlin, Pelayo Ortega y Antonio Rojas.

*Título:* *El retorno del hijo pródigo 2.*

*Lugar:* Galería Columela, Madrid.

*Fecha:* Diciembre 1992-enero 1993.

*Artistas:* Dis Berlin, Andrea Bloise, Manolo Campoamor, Juan Correa, Damián Flores, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris y Antonio Rojas.

#### **3.4.2. SELECCIÓN DE OBRA PRESENTADA**

Ver pp. 306-310.

#### **3.4.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN**

Esta iniciativa parte de Dis Berlin, pero sin la intención de aparecer como comisario de la misma, según nos declaraba en una entrevista inédita<sup>26</sup>. Debido a ello, en el catálogo de la muestra apareció Mercedes Buades como coordinadora.

---

<sup>26</sup> Entrevista realizada a Dis Berlin en enero de 2010.



Antonio Rojas. *Sin título*. 1990. Juan Lacomba. *Fuego*. 1990.

Dis Berlin convivía en Madrid con las pinturas de Antonio Rojas, María Gómez y José Manuel Calzada, artistas que frecuentaban su casa de la calle Mayor, con los que compartía lo que denominaba como *espíritu metafísico*. Una metafísica de concepto más que un remedo de la pintura de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà.

Dis Berlin descubre la Metafísica italiana en su viaje a Florencia en febrero de 1986<sup>27</sup>, interesándose por Giorgio de Chirico. Este viaje marca un punto de inflexión en su carrera, ya que abandonará su estilo de la llamada época azul. En esos momentos Dis Berlin reconoce que no había descubierto las lecturas que los pintores Guillermo Pérez Villalta o Chema Cobo habían hecho de la Metafísica en la década de 1970. Fue años más tarde, en la retrospectiva de Pérez Villalta en el año 1984, cuando descubrió esta

<sup>27</sup> "Dis Berlin no ha pisado ese ámbito institucional [Academia de Roma], mas si ha hecho la experiencia, también decisiva en su caso, en Italia, recorrida por él con pasión y avidez en 1986, gracias a una beca de la Muestra de Arte Joven. En la Academia de Venecia, le impresionaron los maestros de antaño —Giorgione, Giovanni Bellini, Carpaccio, Tintoretto, Tiziano— para acercarse a los cuales le habían sido útiles las enseñanzas berensonianas. Más importante todavía fue el conocimiento directo de la pintura del *novecento*, ensoñada antes en la imaginación. Desde Florencia, me escribía en una postal fechada el 20 de enero de aquel año: «por fin he podido ver los Sironi, Rosai, Marini, Guido, De Pisis... y estoy mudo de la emoción». Bonet, Juan Manuel, "Memoria de una figuración", en el catálogo de la exposición *Canción de las figuras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999, p. 34.



Pelayo Ortega. *Escapate*. 1990.



Antoni Domènech. *No mans land puzzle*. 1990.

influencia italiana, pero en ese momento no compartiría dicha interpretación de la Metafísica mediterránea. Un rechazo, recuerda, producido quizá por su excesivo peso literario y su aspecto próximo a las *postales de época*, así como por su vinculación a la figuración del periodo de entreguerras. Dis Berlin se veía en aquellos momentos *más moderno*, considerando a Pérez Villalta *más clásico*.

Fue en aquellos años cuando Dis Berlin le propuso a sus colegas Antonio Rojas y María Gómez la idea de montar un grupo para organizar exposiciones colectivas, un grupo pictórico de *espíritu metafísico*. Dis Berlin compartió con ellos toda la información recopilada sobre los pintores metafísicos (obras reproducidas en libros y catálogos adquiridos en su viaje italiano). Pero la idea fracasó antes de materializarse, de ahí que surgiera el proyecto de la colectiva *El retorno del hijo pródigo*, nacido con vocación de convocatoria reglada y como cita de los artistas neometafísicos.

Begué, Aledo y Forns Bada seguían de cerca los modelos metafísicos en aquellas fechas y Dis Berlin se propuso afrontar este referente de un modo personal. Su idea se centraba en la realización de una hibridación de los hallazgos descubiertos en la pintura Metafísica con su trabajo anterior. A



Dis Berlin. *La llamada de la selva*. 1990



Luis Frangela. *I dreamt of it*. 1987.

pesar de los intereses que compartía con la llamada segunda generación de la Nueva Figuración Madrileña, los invitados a la colectiva no fueron ellos, sino sus compañeros de generación, con los que se sentía más cercano.

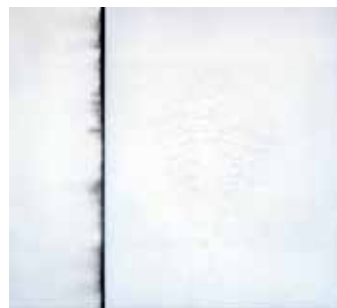
La fuente metafísica en la pintura estaba inédita en España en aquellos momentos. La Transvanguardia italiana, especialmente Sandro Chia, había trabajado el tema, pero en España la primera monografía de De Chirico se publica en 1988<sup>28</sup>, hecho que puede explicar el gran desconocimiento que existía sobre los pintores italianos de entreguerras o los miembros de Valori Plastici. Un desconocimiento que no solamente afecta a los artistas extranjeros, sino que se extiende a la vanguardia figurativa española de José Jorge Oramas, Alfonso Ponce de León o Maruja Mayo. Recordemos, por ejemplo, que Mayo es redescubierta en la década de los años 1970, pero que la misma no contaba con un reconocimiento por parte de las instituciones. De hecho, su primera gran antológica oficial tendrá que esperar hasta el año 2010.

En este contexto, Dis Berlin y sus compañeros buscaban la trascendencia y la originalidad, en contra de la pintura de tendencia que había surgido a raíz de la eclosión neoexpresionista. Su objetivo compartido era trabajar en una

<sup>28</sup> Gimferrer, Pere, *Giorgio de Chirico*, Barcelona, Polígrafa, 1988.



Juan Lacomba. *Sin título*. 1990.



Luis Marco. *Sin título*. 1990.

obra con voz propia, que resultara diferente y en la que no se reconocieran las fuentes.

A pesar de considerar a la Nueva Figuración Madrileña como un claro antecedente, no se potenció el acercamiento personal. Dis Berlin conocerá a Villalta en 1988 en la casa de Blanca Sánchez, una amiga común, y su amistad no se fraguará hasta finales de los años 1990. Rojas se aproximará a Villalta o Cobo gracias a sus comunes orígenes tarifeños, y María Gómez coincidirá en la revista *Figura* con Villalta, Cobo, Gordillo...

Como hemos señalado, el crítico Juan Manuel Bonet estará muy atento a la trayectoria de estos artistas y será quien acuñe el término de *pintores neometafísicos*. Bonet apoyará la idea de Dis Berlin y utilizará su influencia para impulsar la programación de la exposición en la Galería Buades. En su texto de presentación reconoce el papel organizador de Dis Berlin al reunir a los pintores de la colectiva. El crítico reconoce también la implicación de Buades con los neometafísicos de Dis Berlin, tal como anteriormente lo había estado con la Nueva Figuración Madrileña post-Gordillo, con la nueva abstracción, con el núcleo de Humo o con Zaj. En su texto para el 30 aniversario de Buades Bonet menciona la actividad frenética de estos artistas durante aquellos años:



José Manuel Calzada. *Dinámica*. 1988.



María Gómez. *La exposición*. 1988.

“Pero a efectos contemporáneos, lo importante fue la concentración de fuerzas neometafísicas. Por una parte, dos individuales, ambas excelentes: la primera a cargo de Dis Berlin (*The Paradise*, paralela a *The Heaven*, en la Galería Columela, y con catálogo conjunto con texto de Francisco Rivas); y la segunda del asturiano Pelayo Ortega, pintor que en Madrid se había dado a conocer con *Crepuscular* (en la Galería Décaro en 1988), y que tras su regreso a Gijón empezaba a consolidarse como cantor de una provincia blanca. Y, por otra parte, destacar la densa y decisiva colectiva disberlinesa *El regreso del hijo pródigo*, en la que participaron José Manuel Calzada, el propio Dis Berlin, Antonio Domènech, María Gómez, Juan Lacomba, Luis Marco, Pelayo Ortega, Antonio Rojas y Manuel Sáez. Fue un auténtico manifiesto de grupo que, con catálogo prologado por mí, se había visto en Murcia dentro del festival *Contrapasada*, el mismo, por cierto, que una década antes había acogido *1980*. Del compromiso de Buades con el pintor soriano y comisario de esta colectiva da una idea el que aquel año 1990 le dedicara monográficamente su stand en Art Basel”<sup>29</sup>.

#### 3.4.4. APORTACIONES TEÓRICAS

*El retorno del hijo pródigo* tendrá dos ediciones y una de ellas con itinerancia. El catálogo asociado a esta exposición será el editado por el Ayuntamiento de

<sup>29</sup> Bonet, Juan Manuel, “Para un mapa...”, *op. cit.*, p. 50.



Murcia en la edición de *Contraparada 12*. El catálogo recoge textos del crítico Juan Manuel Bonet, así como del ganadero y crítico de arte Vicente Llorca, que en la década de los años 1990 permaneció cercano a la figuración pictórica.

**Llorca, Vicente, “El retorno del hijo pródigo”.**

Vicente Llorca en su texto se plantea un personal análisis del concepto del retorno. Por un lado, parte del referente de Giorgio de Chirico en su cuadro del mismo título y su propio “regreso a la tradición clásica, a la gran pintura”. Y, por otro, contempla otros retornos como el de Carlo Carrà a los primitivos renacentistas o el de Picasso hacia el del neoclasicismo en el periodo de entreguerras. El concepto de retorno es, a su vez, contrapuesto a la idea de progreso que defiende la modernidad. Frente al tiempo lineal de la vanguardia, Llorca defiende otra noción de tiempo, de carácter discontinuo y vinculado a la memoria.

El más reciente “retorno a la pintura” operado en la década de los años 1980 replanteaba, según el autor, el problema de la representación en la pintura, hecho que se producía tras unos años en los que el Arte Conceptual había arrasado con la narración y con la pintura en tanto que relato. Un corto periodo que quedó interrumpido por las “estrategias de la simulación” del Neo-conceptual en la década de los años 1990.

**Bonet, Juan Manuel, “Solitarios del mundo”.**

Al grito de *¡Solitarios del mundo, uníos!*, Juan Manuel Bonet inicia su acercamiento a la idea de Neometafísica, definiendo de este modo la filosofía de los artistas convocados. Pintores solitarios, por tanto, para los que la pintura Metafísica es una *contraseña* y no *una receta formal*. Señala Bonet que la Metafísica es un punto de encuentro para unos artistas que leen la historia del arte moderno con otros parámetros, unas coordenadas donde De Pisis, Carrà y Sabinio siguen vigentes.

Una vez situados los artistas y definida su relación con la pintura italiana, Bonet pasa a enumerar algunas de las características que dan unidad a la propuesta: la fascinación por la ciudad, el interés por la literatura y lo literario, la atracción por las referencias a las imágenes metafísicas y la tentación magrittiana.

#### 3.4.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO

**Bonet, Juan Manuel “El retorno del hijo pródigo: una colectiva clave”, *ABC*, 28.02.1991.**

Juan Manuel Bonet alterna en este artículo una posición de ataque y defensa. Una actitud combativa que ya adoptó en anteriores ocasiones con motivo de las exposiciones programáticas de la década precedente.

Su ataque se dirige a las propuestas neoconceptuales, posición que defendía asiduamente en las críticas publicadas en este periodo, según nos recuerda el crítico Carles Guerra:

“Sólo hay que volver a leer una reseña que Juan Manuel Bonet, el último director defenestrado del Reina Sofía, publicó en la revista *Cyam* en 1991. Exposiciones tan diversas como una de Marcelo Expósito y otra de Pep Camps, o las organizadas por Dionisio Cañas y Mar Villaespesa, que ese año comisarió *El sueño imperativo* (Círculo de Bellas Artes), se las cargó sin contemplaciones. Se refirió a ellas como «un realismo social *aggiornado* en cuanto a su lenguaje, pero tan pedagógico y tan demagógico y tan siniestro como todos los que le precedieron». Así, el mismo crítico que había aupado la complaciente figuración madrileña tachaba aquellas iniciativas como *la peor moda de la temporada*”<sup>30</sup>.

La defensa de Bonet se dirige de nuevo hacia la pintura, en esta ocasión de corte metafísico, una pintura de orden y trascendencia, presentada en la Galería Buades. Su apoyo y reconocimiento son para el ideólogo del proyecto

<sup>30</sup> Guerra, Carles, “Desacuerdos”, Barcelona, *La Vanguardia*, 30 de marzo 2005, <<http://www.ddo-oss.org/articulos/otros/desacuerdos.htm>>. [Consultado 22.05.2011].

Dis Berlin, que llevaba años trabajando la idea y que es autor del título de la muestra, así como responsable de la orientación general y encargado de la selección de nombres.

Bonet asegura sentirse sorprendido por la coherencia del conjunto, ya que, según afirma, es algo de lo que carecen las colectivas de aquellos momentos, hecho que no entorpece la expresión individual de los autores, dado que pueden establecer un “diálogo en torno a ciertas referencias comunes”.

A través de un repaso de las obras expuestas explicita su apoyo al grupo, y señala que están dando *mucho que hablar* esa temporada, anunciando sus próximas exposiciones en una labor propagandística y de compromiso.

**Bonet, Juan Manuel, “La reivindicación de la pintura metafísica ha reunido a diferentes artistas españoles”, *Vogue*, n° 38, mayo, 1991.**

Bonet insistirá en su colaboración con la revista *Vogue* en su apoyo al proyecto de Dis Berlin, reiterando sus ideas expresadas en el catálogo y anterior crítica. Sin embargo, en esta ocasión se mostrará más triunfalista e introducirá el concepto de *galaxia* frente al de grupo, para referirse a esta reunión de artistas.

**Redacción, “El retorno del hijo pródigo: exposición colectiva”, *El Punto de las artes*, 15.02.1991.**

En el artículo firmado por la redacción, *El Punto* resalta la trascendencia de este proyecto frente a un discurso exclusivamente irónico o simulacionista que invade el mercado del arte, una idea que Llorca plasma en su texto del catálogo. El artículo, a pesar de su utilización, no esclarece la calificación de “figuración convencional” cuando se refiere al conjunto de obras presentes en la muestra.

La nota de prensa concluye señalando que la exposición reivindica un espacio para la pintura, alejándose de modas y corrientes del mercado. Algo que ya reivindicaba Villalta desde las páginas de la revista *Figura*.



Portada del catálogo *Muelle de Levante*.

### **3.5. MUELLE DE LEVANTE**

#### **3.5.1. FICHA TÉCNICA**

*Título: Muelle de Levante.*

*Lugar: Club Diario Levante, Valencia.*

*Fechas: Diciembre 1994-enero 1995.*

*Comisario(s) y/o coordinación: Juan Manuel Bonet y Nicolás Sánchez Durá.*

*Texto(s): Juan Manuel Bonet: “Notas para un diario de *Muelle de Levante*”. Juan Lagardera: “*Muelle de Levante*, un nuevo síntoma en el arte”. Nicolás*

*Sánchez Durá: “S/T, 1.833 palabras sobre papel, 1994”.*

*Artistas: Enric Balanzá, Andrea Bloise, Calo Carratalá, Fernando Cerdón, Juan Cuéllar, Ángel Mateo Charris, Paco de la Torre, Dis Berlin, Antoni Domènech, Carlos Foradada, Marcelo Fuentes, José Vicente Martín, Joël Mestre, Antonio Rojas, Manuel Sáez, Ángel Sanmartín, Joan Sebastian, Gonzalo Sicre, Oriol Vilapuig y Aurelia Villalba.*

*Itinerancia: Círculo de Bellas Artes, Madrid. Auditorio Municipal Maestro Padilla, Almería. Sala de la Conselleria de Cultura, Alicante. Sala de San Esteban, Murcia. Fundación Cultural Pelaires, Palma de Mallorca.*

#### **3.5.2. SELECCIÓN DE OBRA PRESENTADA**

Ver pp. 315-321.

#### **3.5.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN**

El interés de Juan Lagardera, periodista director de la sección de urbanismo del diario *Levante* de Valencia, hacia el arte se manifiesta de una manera



Dis Berlin. *Cantos: Fe*. 1989.



Paco de la Torre. *Gli intonarumori*. 1994.



Antonio Rojas. *Encontrando el camino*. 1994.

efervescente durante estos años. El periódico *Levante-EMV*, perteneciente al grupo Moll-Editorial Prensa Ibérica, decidió fundar en 1990 en sus nuevas instalaciones en el polígono Vara de Quart el Club Diario Levante, dotado con una gran sala de exposiciones.

Juan Lagardera, director de proyectos editoriales desde mediados de la década de los años 1980, en colaboración con José Antonio García Hernández, formará un equipo al que se integraron Paco de la Torre y Fernando Cordón. Lagardera demostró en aquellos años un creciente interés por el arte en sus intensas charlas con los citados colegas. Será en este contexto cuando surja la idea de organizar una macroexposición que llevará por título *Al oeste. Joves en el 91*. El momento quedará recreado en su texto de presentación para el catálogo:

“Cuando en una acera, una noche, José Antonio García Hernández ideó el plan para la gran exposición de artistas jóvenes se hizo rápidamente evidente que la misma debería tomar como referencia los idearios de las vanguardias clásicas. Esto es, la motivación de la ruptura, la pintura —y el resto de las artes— como nueva acción moral”<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Lagardera, Juan, “Al Oeste está la frontera de los lenguajes”, en el catálogo de la exposición *Al oeste. Joves en el 91*, Valencia, Club Diario Levante, 1991, p. 4.



Fernando Cordón. *El piano*. 1994.



Antoni Domènech. *Donne chaque jour les dernières informations*. 1994.



Joël Mestre. *Un pin para un viajero*. 1993.

Lagardera comisarió este ambicioso proyecto, donde implicó a la totalidad de galerías, críticos y artistas contemporáneos de la Comunidad Valenciana. Hasta un total de 86 artistas se dieron cita en este evento del Club Diario Levante, posicionándose rápidamente en el panorama artístico nacional. Juan Lagardera pasó a programar desde ese momento la sala de exposiciones y, seguidamente, asumió la dirección del Club. Durante los años siguientes gran parte de los artistas que estuvieron presentes en *Muelle de Levante* realizaron exposiciones individuales en un espacio singular acompañados por un catálogo de gran calidad y una difusión efectuada desde el propio periódico.

Juan Lagardera planeaba aquellos años la idea de promocionar algún tipo de iniciativa artística a través de los recursos que le ofrecía el Club, sin duda alguna motivado por la influencia que recibía en aquella época de José Antonio García Hernández. En esos momentos García Hernández, profesor de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, redactaba su Tesis Doctoral, compartiendo con Lagardera su devoción por las gestas de la vanguardia histórica y su interés por la pintura Metafísica.

Esta predisposición de Lagardera a implicarse en un proyecto artístico de hondo calado, utilizando los recursos del Club Diario Levante, coincidió con



Aurelia Villaba. *Infierno de cobardes*. 1994.



José Vicente Martín. *Lectura portátil*. 1994.



Oriol Vilapuig. *El propi retrat II*. 1994.

el traslado de Dis Berlin a la Comunidad Valenciana, fijando su residencia en Denia, y su cambio de galería en Valencia. Tras el cierre de la Galería Temple, Dis Berlin comienza a trabajar con la Galería My Name's Lolita Art. Con ocasión de la inauguración de su primera exposición con Ramón García, *Paisajes de Wonderland*, Dis Berlin propuso a Lagardera la posibilidad de organizar una colectiva que recogiera el espíritu neometafísico que había percibido en tierras valencianas, al igual que lo hiciera en Madrid con la Galería Buades. Lagardera propuso como comisario al profesor y crítico Nicolás Sánchez Durá, y Dis Berlin a Juan Manuel Bonet. En 1994, y después de 18 exposiciones, Lagardera presentó el proyecto del Club Diario Levante en ARCO'94, con el apoyo del IVAJ y la publicación de un catálogo, *Jove Creació. Colección de Arte Joven*, donde escribirán Nicolás Sánchez Durá y Salvador Albiñana. Será entonces, con motivo de esta presentación, cuando quedó cerrado en Madrid el proyecto *Muelle de Levante*, con la asistencia de promotores y comisarios.

#### 3.5.4. APORTACIONES TEÓRICAS

Como hemos señalado, la exposición va a contar con dos comisarios. A Juan Manuel Bonet le hemos seguido los pasos en anteriores iniciativas.



Marcelo Fuentes. *Sin título*. 1994.



Ángel Mateo Charris. *Esperando a Malevich*. 1994.

A su incansable presencia se suma en esta ocasión Nicolás Sánchez Durá, conocido profesor de Filosofía y galerista de la desaparecida Temple, junto a Salvador Albiñana y Tomás March. Sánchez Durá significaba un nexo de unión entre gran parte de los actores de *Muelle de Levante*: había expuesto a Dis Berlin, Domènech y Sáez, traducido y expuesto a Salvo o al grupo Normal (representantes de la nueva figuración internacional), era amigo y colaborador de Juan Lagardera y, a su vez, con Bonet compartía, entre otros, un especial interés por Miguel Ángel Campano.

Ahora bien, con independencia de lo apuntado conviene recordar que una de las características principales que posee esta exposición en relación a las iniciativas recogidas hasta el momento en el presente capítulo, la encontramos, no sólo en la participación de Juan Manuel Bonet, sino también en la defensa de la individualidad de los artistas convocados:

“*Muelle de Levante* no propone solapadamente la aparición de una nueva tendencia o escuela propia y característica de lo por venir, sino demostrar que, siempre, ahora y en la década anterior, las formas de acometer el trabajo del arte han sido más plurales, y el panorama más heterogéneo, que lo que una mirada simple y una teoría fuertemente inspirada en una concepción teleológica de la historia puede haber llevado a pensar”<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Sánchez Durá, Nicolás, “S/T, 1.833 palabras sobre papel, 1994”, en el catálogo de la exposición





Gonzalo Sicre. *Sólo el cielo lo sabe*. 1994.



Joan Sebastian. *Tenis*. 1992.

Juan Lagardera, por su parte, presentó la exposición como la reunión de veinte artistas emergentes que, componiendo una corriente artística plural, llevan a cabo una apuesta por la pintura y su *eterno retorno*. Asimismo, destacó de la muestra el hecho de que se trataba de una figuración con trasfondo conceptual, una “pintura poética de aromas narrativos y simbólicos, sintética e inquietante”.

**Sánchez Durá, Nicolás. “S/T, 1.833 palabras sobre papel, 1994”.**

Nicolás Sánchez Durá nos alerta en su texto de la coyuntura finisecular y del peligro que representa, en estas fechas, la propuesta de una exposición colectiva. Ello le va a permitir señalar que ésta no es una muestra al uso, pues “ni predice ni prescribe tendencia o género alguno”. Esta circunstancia constituye un valor que siempre se ha reivindicado cuando se cita *Muelle de Levante*, valor que pone de relieve el papel testimonial de la existencia de un grupo de artistas que van a afrontar el reto del arte desde la pintura y a contracorriente de la moda. Junto a ello, Sánchez Durá cuestiona el porqué de la obligada justificación de esta actitud frente a las “populares prácticas conceptuales”, defendiendo que adoptar el sistema de convenciones significantes que la pintura representa redundaría en libertad a la hora de crear.

---

*Muelle de Levante*, Valencia, Club Diario Levante, 1994, p. 10.



Calo Carratalá. *Sin título*. 1994.



Juan Cuéllar. *La posición del héroe*. 1994.



Carlos Foradada. *Sin título*. 1994.

Por último, el texto concluye mencionando algunas de las características generales de los artistas seleccionados. Entre ellas se citan: su interés por retomar el medio pictórico desde el bagaje vanguardista, su voluntad narrativa y su desinhibición frente al tabú de la literatura. Asimismo, Sánchez Durá destaca el hecho de que estos autores adopten una actitud contraria a las ideas de novedad, originalidad, eclecticismo y pastiche. Todas estas características le impulsan a situarlos en unas coordenadas cercanas al Grupo Normal.

**Bonet, Juan Manuel, “Notas para un diario de Muelle de Levante”.**

Juan Manuel Bonet, nadie lo duda, es un experto y cuenta con gran experiencia a la hora de defender una colectiva de estas características. En su texto nos recuerda su papel en la exposición *1980*, pero afirma que “ya no es tiempo de operaciones promocionales como entonces”, y que se puede apoyar a una actitud artística sin por ello tener que desacreditar al resto. Al señalar las características comunes a estos artistas coincide con Sánchez Durá en su carácter literario, añadiendo un sentido reminiscente e irónico. En definitiva, reconoce que se trata de una pintura *puramente pictórica*, concentrada y silenciosa.

Con la erudición que le caracteriza, Bonet será el encargado de hacer una presentación, en clave personal, de los artistas integrantes de la nómina



Andrea Bloise. *Gracias Georgia*. 1992.



Enric Balanzá. *Sin título*. 1994.

de *Muelle de Levante*, estableciendo nexos entre ellos, bien sea con la vanguardia plástica y las fuentes literarias, bien sea con la ciudad y con sus galerías afines.

### 3.5.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO

Esta exposición obtuvo una gran repercusión y llegó a convertirse rápidamente en un referente del fenómeno objeto de nuestro estudio. Los críticos afines la citaran en sus textos referidos a la pintura española y/o a la nueva figuración. En esta ocasión no se abrirá una polémica, como sucedió en el caso de *1980*, dado que sus detractores apostaron por ignorarla. En este sentido, no llegaron a publicarse críticas adversas, pero fue una iniciativa vilipendiada, quedando como recurso referencial de la misma la denominación de *pintores de casitas*.

Con independencia de ello, una de las prioridades por parte de la organización de la muestra fue conseguir una repercusión fuera de las fronteras de la Comunidad Valenciana. Para ello se hizo un esfuerzo por trasladar en la inauguración a los galeristas y críticos madrileños —ya que había sido allí donde se encontraban históricamente los intereses hacia la

pintura figurativa— a Valencia, así sucedió con Blanca Sánchez, Mercedes Buades o Fernando Huici.

A su vez, también se buscó la programación de una itinerancia de la muestra por todo el territorio nacional, con el seguimiento de la misma desde los medios de comunicación del grupo Moll. Lo que en un principio pareció una gran baza respecto a la difusión, a la larga implicó la poca o nula repercusión de la muestra en otros medios, quizá recelosos ante la iniciativa o cautelosos frente a un hipotético conflicto de intereses periodísticos.

Con todo, una de las repercusiones más evidentes de esta muestra fue el interés mostrado por ciertas galerías para incorporar en sus plantilla a los artistas participantes.

**Marco, Carlos D., “Costa Este”, *ABC de las Artes*, 10.02.2005.**

Carlos D. Marco ejercía en aquellas fechas la crítica en *ABC* y *Postdata*, el suplemento cultural del diario *Levante-EMV*. A su vez, había participado en la exposición *Entre ajo y zafiro* para el Club Diario Levante con Tomás, Cerdón, Sempere y De la Torre, artistas a los que se sentía muy cercano y a los que comisarió su siguiente proyecto *Seis mercaderes en sábado*.

En el artículo publicado, Marco calificaba de poco comprometida la posición de los comisarios con respecto a la exposición, a juzgar por los textos del catálogo. Para subsanar este hecho proponía un análisis de las obras dividiéndolas en dos grandes grupos. Por un lado los *naturalistas*, narradores e investigadores de nuevos puntos de vista para la mirada cotidiana. Y por otro, los *antifísicos*, interesados en crear nuevos esquemas de relaciones simbólicas entre elementos normalmente tomados de la vida real y recontextualizados. Concluía señalando a Dis Berlin como pionero y explorador avanzado, dado que velaba por mantener entre todos los participantes el espíritu de conquista de nuevos territorios.

**Peiró, Juan Bautista, “Club Diario Levante”, *Cimal*, n° 43-44, 1995.**

El profesor Peiró se cuestionaba en su crítica cuáles eran los intereses ocultos de la iniciativa y/o su programa vertebrador, reconociendo que en la muestra se encontraban todos los que estaban, pero no se recogía en la misma a todos los pintores que trabajaban en esa línea.

Estas cuestiones, a juicio del autor, quedaban resueltas en los textos de los comisarios, al señalar que a nadie se le escapa que defender la pintura constituye *per se* una provocación y que existen puntos en común entre las *individualidades* reunidas. A su juicio tres son las poéticas entre las que se mueve el conjunto: la Metafísica, el Pop y el Naturalismo. Unas poéticas que lejos de agotarse en su materialidad se proyectan fuera de sí en la inquietud y desasosiego de “un espectador que se desliza en perpetuos interrogantes”.

**Pérez, David, “La pintura de la razón fugitiva”, *Lápiz*, n° 108, enero, 1994.**

Por su extensión y dedicación al tema, podemos calificar este trabajo de David Pérez como la mayor profundización en las cuestiones que plantea la exposición. En su texto el autor señala la ausencia de un discurso teórico en la presentación de la muestra. Un reto que se plantea en su artículo.

El crítico inicia su reflexión contextualizando el fenómeno, en especial a partir de la *larga sombra* de la década de los años 1980, una etapa de cuestionamiento social del arte y del artista y de creación de espacios alternativos. Este periodo está marcado ya en los años 1990 por la revisión crítica del papel de las nuevas tecnologías aplicadas al universo plástico, así como por el final de un periodo comercialmente alcista en el que se deja sentir la influencia negativa de la recesión económica en el mercado del arte.

Partiendo de ello, cree necesario prestar atención a la emergencia y consolidación de una serie de poéticas que pluralizan el panorama artístico, hecho que puede favorecer dibujar la topografía que está siendo trazada en el

paisaje de nuestras artes como reflejo del discurso postconceptual de finales de la década de los años 1980.

Estas poéticas emergentes plantean la perdurabilidad del concepto y el abandono de la destreza, la pulcritud y la técnica, lo que conlleva la sustitución de estos valores por la experiencia y la sensación. Nos enfrentamos, por tanto, a lo calificado como unas *poéticas de la supervivencia* dado que intentan vertebrar la resistencia ante un discurso mediático, con su velocidad publicitaria y su “paranoica búsqueda” de una innovación que sólo conduce “a la más absoluta de las esterilidades semánticas”. Frente al agotamiento iconográfico generado por las imágenes mediáticas que nos envuelven, el autor descubre en estas pinturas una crítica abierta y frontal al dominio audiovisual. Las *poéticas de la supervivencia* a las que se alude, asumen que el arte no puede cambiar por sí la sociedad, de ahí que se proponga su uso como instrumento de *convulsión íntima*.

David Pérez se centra en su texto en algunos de los postulados pictóricos emergentes. Eso sí, “sin pretender establecer entre los mismos un vínculo ni de escuela ni de movimiento, aunque sí de sensibilidad y sintonía poética”. En este sentido, señala a los pintores de la muestra *Muelle de Levante* como ejemplo de las poéticas mencionadas, y ello a pesar de que en la selección efectuada haya habido *olvidos y redundancias*.

Asimismo, apunta que existen una serie de aspectos que no han sido abordados con rigor y coherencia en el catálogo, debido quizá al manifiesto rechazo proselitista al que hacen referencia los comisarios de la muestra. En este sentido, aborda el sustrato poético que subyace a la recuperación del discurso pictórico que se ha producido durante la década, retorno que se halla vinculado más a las corrientes neoconceptuales, que a la pintura de la década de los años 1980:

“La pintura actual no sólo busca separarse drásticamente de la salvaje violencia que definía las obras de la pasada década sino que, de una manera fundamental,

aquello que persigue con un exquisito y depurado cuidado es adecuar a un medio pictórico de raíces aparentemente figurativas —aunque no sustancialmente miméticas— la herencia analítica y antiexpresiva vinculada a actividades artísticas postminimalistas y conceptuales”.

David Pérez establece una comparación con el Neoexpresionismo, una pintura con querencia internacional y de carácter salvaje y primitivo, que recuperaba el placer pictórico y que defendía un subjetivismo romántico no ajeno a una reivindicación ecléctica caracterizada por un uso pictórico violento de resonancias barrocas.

Como se puede apreciar, las características reseñadas nada tienen que ver con esta pintura postconceptual que se encuentra “asfixiada por la enfermiza bulimia icónica que domina la sociedad”. Al respecto, el autor señala que los nuevos pintores proponen una poética de miradas concentradas y de imágenes evanescentes a través de una recuperación intimista de la mirada. Una actitud que retoma la necesaria quietud y parsimonia que, como espectadores, debemos contraponer a la voraz banalidad del mundo simbólico que nos configura. El recurso figurativo esconde una voluntad antinaturalista alejada de cualquier realismo de carácter estetizante. “Ni retorno manierista ni apuesta conservadora”, nos alerta el autor, es una invitación a una mirada alejada de la saturación icónica de los mass-media. Sus armas son la soledad, el onirismo, la evocación, la narratividad y la cuidadosa ejecución. Unos elementos que se alejan del uso que de la pintura hace el *zafio* realismo, que tras añorar el oficio descuida la idea. En definitiva, una pintura “apasionada por la segmentariedad que goza con el temblor del inacabamiento”.

Para terminar, se nos previene del grave peligro que corre esta pintura: su “conversión en tendencia, en escuela y por lo tanto en moda”. Un peligro que podría conducir a este fenómeno a ser lo opuesto de lo que intenta representar.



Portada del catálogos del ciclo *Visiones sin centro*.

### **3.6. VISIONES SIN CENTRO / VISIONS SENSE CENTRE**

#### **3.6.1. FICHA TÉCNICA**

*Título:* *Visiones sin centro / Visions sense centre.*

*Lugar:* Exposiciones itinerantes de carácter individual por diversas Salas de Cultura de la Comunidad Valenciana.

*Fechas:* Marzo 1998-marzo 1999.

*Comisario(s) y/o coordinación:* David Pérez.

*Texto(s):* David Pérez (un texto independiente para cada uno de los diez catálogos editados). “Rosa Martínez-Artero: Un relámpago de polvo y ceniza”. “Enric Balanzá: Ver, pensar, sentir”. “Sergio Barrera: Dejarse pintar”. “Víctor Bastida y Teresa Marín: Como niebla ante el espejo”. “Fernando Cordón: Cuando pintar es estar y estar escapa de ser”. “Paco de la Torre: Excavando imágenes fronterizas”. “Marcelo Fuentes: El tiempo detenido que huye de tener”. “Javier Garcerá: El silencio, la noche, el tacto, la demora”. “Xavier Monsalvatje: El antepenúltimo rostro de Dios”. “Aurelia Villalba: La pintura veinticuatro veces por segundo”.

*Artistas:* Enric Balanzá, Sergio Barrera, Víctor Bastida & Teresa Marín,





Fernando Cordón, Paco de la Torre, Marcelo Fuentes, Javier Garcerá, Rosa Martínez-Artero, Xavier Monsalvatje y Aurelia Villalba.

### 3.6.2. SELECCIÓN DE OBRA PRESENTADA

Ver pp. 328-332.

### 3.6.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN

Este ciclo responde a un proyecto de difusión del arte contemporáneo en la Comunidad Valenciana, proyecto que será puesto en marcha por el Consorci de Museus y la Conselleria de Cultura. Recordemos que el Consorci de Museus de la Comunidad Valenciana se había constituido en el año 1996 por iniciativa de la Generalitat, las diputaciones de Alicante, Castellón y Valencia y los ayuntamientos de las tres capitales de provincia, dirigido por Consuelo Ciscar.

El profesor David Pérez colaboró con el Consorcio desde donde comisarió cuatro ciclos con una duración total de cuatro años. A través de estos ciclos se intentaban recoger ciertas preocupaciones artísticas planteadas por artistas residentes en la Comunidad Valenciana. El primero, titulado *Femenino*,



Enric Balanzá. *Sin título*. 1997.



Xavier Montsalvatje. *La fábrica de nubes*. 1997.

*plural* (1996), trató la relación entre arte y mujer. El segundo, *Igualdad es diferencia(s)* (1997), estuvo dedicado al compromiso político y social en el arte. El tercero fue *Visiones sin centro*, desarrollado en 1998. Finalmente se celebró un cuarto ciclo en 1999: *La luz incierta. Fronteras de la fotografía*. Con posterioridad a estos ciclos se continuó llevando a cabo esta labor expositiva comarcal en el año 2000 a través del programa *El Consorci de Museus en los pueblos*, integrado por artistas diversos no vinculados a una temática particular concreta. A partir de 2001 el ciclo se vinculó al programa de ayudas para jóvenes artistas *Beques d'Art Visual*.

El objetivo de estos primeros ciclos fue apostar por la exhibición temática, con el objetivo de racionalizar la programación expositiva. No obstante, en el caso de los artistas convocados en el ciclo *Visiones sin centro*, existieron ciertos problemas de solapamiento, ya que el comisario contempló la idea de incluir a alguno de los artistas en el ciclo *Igualdad es diferencia(s)* debido a sus planteamientos de resistencia activa frente a la imagen de los media.

En la presentación del Conseller de Cultura, Francisco Camps, podemos leer que el objetivo de *Visiones sin centro* iba dirigido a: “mostrar el estado



Fernando Cordón. *Sin título*. 1997.



Paco de la Torre. *Pestañeo*. 1997.

actual de una pintura que, sustentada en claras referencias figurativas, está planteando la vigencia de un lenguaje que, en muchas ocasiones, ha sido tildado de caduco”. Un lenguaje, añadía, cuya sensibilidad se encuentra muy extendida en la actual pintura valenciana.

El ciclo expositivo recorrió cerca de medio centenar de Casas de Cultura de la Comunidad Valenciana durante los años 1998 y 1999. La exposición dedicada a Marcelo Fuentes quedó fuera del ciclo por un ajuste temporal derivado de los compromisos expositivos pendientes del citado artista, y David Pérez la recuperó dos años después, aunque con otro formato de catálogo.

#### 3.6.4. APORTACIONES TEÓRICAS

El ciclo de las diez exposiciones individuales no se llegó a reunir, como se había proyectado, en una muestra colectiva, así como tampoco se llegó a editar la publicación conjunta de los textos de presentación que el comisario había incluido en los catálogos individuales. Ello fue debido a la identidad que cada propuesta individual había adquirido en el transcurso de su desarrollo, así como al fuerte carácter literario de los textos elaborados<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Declaraciones de David Pérez en una entrevista inédita reciente.



Rosa Martínez-Artero. *Las luchas*. 1997. Aurelia Villalba. *Lawrence de Arabia*. 1997.

La presentación de Consuelo Ciscar ofrece las pistas necesarias para comprender el enfoque general del ciclo que, circunscrito al terreno pictórico, “se ocupa de analizar una de las manifestaciones que más influjo están ejerciendo en la pintura valenciana actual”<sup>34</sup>. En dicha introducción destacaba como una de las singularidades de este fenómeno la doble apuesta por parte de estos artistas por la recuperación de los valores técnicos y su decidida voluntad conceptual, recogiendo de este modo la herencia de las tendencias artísticas últimas para poderla reinterpretar desde una particular perspectiva pictórica.

A pesar de no materializarse la exposición colectiva que cerraba el ciclo, David Pérez publicó en el número especial de *Ars Nova* dedicado a la Comunidad Valenciana un texto, “Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo...)”, que podemos considerar como las conclusiones del comisario sobre este ciclo.

**Pérez, David, “Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo...)”, *Ars Nova*, n° 1/02, 2002.**

El autor reflexiona sobre el motivo del título *Visiones sin centro*, cuando el

---

<sup>34</sup> El texto de presentación al que nos referimos, fue reproducido en cada uno de los catálogos integrantes del ciclo.



Javier Garcerá. *Secretos de mi retina*. 1997.



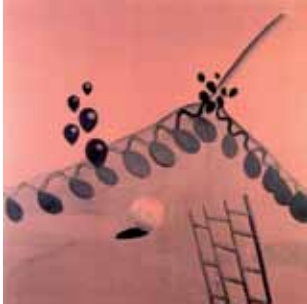
Víctor Bastida y Teresa Marín. *El dilema de Kasi-mir*. 1998.

mismo es elegido para nombrar a un ciclo de exposiciones dedicadas a una pintura que huye de su nombre:

“Visiones, por el hecho de que esta pintura ofrece destellos e instantes, miradas sin tiempo, débiles rastros en la noche que se desdibuja... Sin centro, porque ante la impositiva centralidad de los media, únicamente nos resta la resistencia periférica —acaso anacrónica— de un pintar que es un decir, un decir apocado pero tenaz, fracasado aunque inevitable, débil más imprescindible...”.

En el texto también se contextualiza la pintura en relación a un momento en el que la misma casi se ha convertido en un anacronismo frente a la colonización operada desde la hipervisualidad mediática. De ahí que quizá posea “un especial interés dedicar nuestro esfuerzo a una batalla que, de entrada, se encuentra destinada al más ineludible —y, sin embargo, necesario— de los fracasos”. El medio pictórico, que había sido el motor de la transformación plástica alumbrada por la modernidad, estaba destinado a su propia destrucción. De hecho, en el texto se llega a formular la siguiente cuestión:

“¿Qué sentido puede tener todavía construir frágiles mundos de lápiz y papel, nutridos de silencios y habitados de precariedad, cuando la obsoleta banda sonora de la videoagitación anula cualquier posible sentido?”.



Sergio Barrera. *La ceniza y el agua, lo rojo y la lona*. 1997.



Marcelo Fuentes. *El edificio*. 1994.

Responder a esta pregunta supone asumir el sentido de resistencia y de crítica que subyace en esta pintura. En este sentido, el artículo de David Pérez desea profundizar en la aproximación a un conjunto fronterizo de obras y autores que trabajan a contracorriente, y que están intentando utilizar la pintura no sólo como *instrumento contramediático*, sino también como *argumento ralentizador* de una visibilidad condenada al consumo. Al mismo tiempo, en el texto se efectúa una crítica a una determinada manera de concebir la actividad artística determinada por la sacralización del espectáculo como modelo dominante.

Con ocasión de la exposición *Muelle de Levante* el autor reitera argumentos ya utilizados anteriormente, puesto que señala que el discurso planteado no abordaba con profundidad las claves propias de este fenómeno. Y es que entiende que solamente desde este planteamiento crítico se puede llevar a cabo una aproximación desligada de cualquier tipo de *conservadurismo estético*.

El texto finaliza resaltando el interés de estos artistas tanto por “el antiexpresionismo de origen conceptual”, como “por la desnudez de recursos y mensajes propiciada desde posiciones analíticas y minimalizadoras”, posiciones que derivan, no sólo, de la formación universitaria, en muchos casos,

de estos artistas, formación en la que recibieron un influjo postconceptual y postminimalista; sino también del uso como punto de partida para su trabajo de la fotografía.

### **CATÁLOGOS INDIVIDUALES**

La característica particular de esta experiencia deriva de su estructura: diez exposiciones individuales, con un catálogo propio y un texto específico para cada uno de los artistas seleccionados. Los textos de David Pérez responden a breves ensayos sobre los autores, sin ofrecer en ningún momento un planteamiento general del ciclo. La visión del conjunto se puede apreciar en el listado de los artistas participantes que aparece recogido en la penúltima página de todos los catálogos, así como en las páginas oficiales de presentación, que son comunes a todos ellos.

Comentamos a continuación brevemente los textos de aquellos artistas incluidos en nuestro estudio que participan en el ciclo.

#### **Aurelia Villalba: La pintura veinticuatro veces por segundo.**

El caso de la obra de Villalba desata una reflexión sobre las relaciones entre la imagen cinematográfica y la imagen pictórica, a partir de las escenas fílmicas pintadas por la autora.

“Si nuestra realidad se construye a partir del simulacro impuesto por una iconicidad desbocada y exhausta, la recuperación paralizada de una imagen que se halla descontextualizada de su movimiento, nos empuja a cuestionar los límites de un mundo que ha sido sepultado por un aluvión de imágenes devaluadas”.

#### **Fernando Córdón: Cuando pintar es estar y estar escapa de ser.**

El autor encuentra en las pinturas de Córdón unas imágenes que hablan y transpiran y que ocupan espacios no contaminados por el *alud informativo*, unos espacios en los que *se puede estar pero no ser*.

Partiendo de los lienzos de este artista, señala que el tipo de pintura realizada no desea establecer definiciones, sino tan sólo constatar aproximaciones, poniendo de este modo al desnudo las carencias del vacío *pseudodecir* mediático.

Cordón, por tanto, utiliza la pintura como freno contra la desimbolización de una mirada, permitiendo en sus obras que el lienzo se transmute paulatinamente en un espacio capaz de acoger más que lo impensable, lo imprescindible, es decir, aquello que la voracidad mediática está diezmando de forma permanente.

**Enric Balanzá: Ver, pensar, sentir.**

Las pinturas de Balanzá destaca por una elementalidad paralela a la existente a la hora de elaborar un decir carente de ilusiones y, por consiguiente, de esperanzas. Dicha simplicidad supone una paradójica herencia del Minimalismo, al que se ha despojado de su rechazo a las alusiones y a las ilusiones. Balanzá busca, en palabras del autor, tan sólo la constatación de lo exiguo y de lo mínimo, en tanto que entrecortado e inacabado relato del fracaso de una prepotente racionalidad de la que intentamos zafarnos.

**Paco de la Torre: Excavando imágenes fronterizas.**

El texto desarrolla una nueva aproximación al tema de *Visiones sin centro*, partiendo de un diálogo entre los directores de cine Win Wenders y Werner Herzog. En el mismo se plantea el hecho de que quedan muy pocas *imágenes libres* y de que casi se tiene que excavar con una pala para intentar obtener imágenes que sean todavía *puras, claras y transparentes*.

David Pérez defiende la idea de que si la imagen artística desea continuar siendo tal frente al *cáncer de la polisemia visual* que representa la *pandemia videopática* en nuestra sociedad, está obligada a actuar como revulsivo contra el empobrecimiento semántico que nos envuelve. La imagen artística debe desafiar el sistema de realidades, palabras e imágenes que impone la imagen mediática.



A la pintura solamente le queda, por ello, oponer la interiorización de la mirada frente al vértigo producido por la hipervisibilidad de la sociedad de consumo.

**Marcelo Fuentes. El tiempo detenido que huye de tener.**

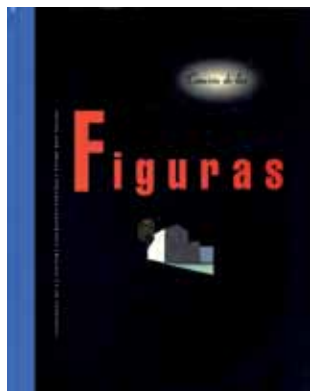
Debido a que pertenece a otro ciclo expositivo al que se destinaron mayores recursos, el catálogo de Marcelo Fuentes posee un mayor volumen, permitiendo recoger hasta medio centenar de trabajos, entre óleos, acuarelas y dibujos. Las obras de Fuentes son abordadas proponiendo una lectura del tiempo en su pintura, dado que de lo que en verdad se habla y de lo que se pinta en su trabajo es de ese tiempo que helado detiene el tiempo sin poderlo tener.

“Un tiempo que resulta anómalo. Incómodo. Concebido no tanto como un molesto contratiempo, sino como una punzante carga de profundidad, como un argumento que contundente se rebela contra el propio tiempo. Contra ese tiempo auspiciador de una mirada ciega que desbocada, voraz, acaso muerta, es lanzada a la vorágine del reclamo permanente del consumo. De la caducidad”.

En todos los textos publicados con motivo del ciclo se hallará expresada esta idea de la resistencia de la mirada que vehicula la pintura. No obstante, el ataque a la *videopatía*, en este último, es quizá más radical, debido en parte a que en el año 2000 el vídeo se ha propagado como herramienta artística a gran velocidad. *Pandemia irreversible* ante la que David Pérez contrapone la pintura de los convocados, una pintura, tan sólo, que huye de la imagen y que al hacerlo rehúye el tiempo. Porque, frente a la velocidad mediática, estos intentos de reconstruir la mirada construyendo la pausa, trazan en última instancia una activa poética de la suspensión. Poética en la que todo yace en vigilia. Expectante, aunque también en reposo.

**3.6.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO**

No se recoge ninguna crítica reseñable.



Portada del catálogo *Canción de las figuras*.

### **3.7. CANCIÓN DE LAS FIGURAS. ANTOLOGÍA DE LA PINTURA FIGURATIVA ESPAÑOLA ENTRE DOS SIGLOS**

#### **3.7.1. FICHA TÉCNICA**

*Título:* *Canción de las figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos.*

*Lugar:* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

*Fechas:* Noviembre-diciembre 1999.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Enrique Andrés Ruiz.

*Texto(s):* Enrique Andrés Ruiz: “Una posición y una exposición”. Dámaso Santos Amestoy: “De imagen a figura”. Juan Manuel Bonet: “Memoria de una figuración”. Javier Rodríguez Marcos: “Pintar todavía”. Raúl Eguizábal: “Catálogo de ilusiones”.

*Artistas:* Jesús Alonso, José Manuel Calzada, Ángel Mateo Charris, Dis Berlin, Pedro Esteban, Damián Flores, Belén Franco, Marcelo Fuentes, Miguel Galano, María Gómez, José María Herrero, Angelica Kaak, José Luis Mazarío, Pedro Morales Elipe, Teresa Moro, Pelayo Ortega, Antonio Rojas, Gonzalo Sicre, Paco de la Torre y Luis Vigil.

*Itinerancia:* Instituto Cervantes de Bruselas, Panamá, Roma, Burdeos, Toulouse y Manchester. 1999-2000.

#### **3.7.2. SELECCIÓN DE LA OBRA PRESENTADA**

Ver pp. 337-345.

Dis Berlin. *Café Loreley*. 1985.Antonio Rojas. *Aproximación*. 1998.

### 3.7.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN

Hemos pedido a Enrique Andrés Ruiz que nos explicara cuáles fueron las motivaciones y el proceso de gestación de esta exposición<sup>35</sup>:

“*Canción...* nació más o menos por suerte; una amiga, Marina Chinchilla, era entonces Subdirectora General de Promoción de Bellas Artes en el Ministerio, y le gustó mi idea de la exposición. Nada que ver con ninguna postura previa del Ministerio en favor de este o cualquier otro arte”.

Para Enrique Andrés la pintura, esta pintura que a él le interesaba, suponía una contestación. Pintar, de nuevo, es para el autor una actitud<sup>36</sup>:

“*Canción de las figuras* surgió de la presunción de que existía una especie de constelación de pintores suficientemente amplia y de gran calidad, que, ejercientes de un viejo oficio al que aportaban novedades conceptuales, suponían una contestación al panorama artístico general caracterizado por la construcción y el despliegue de la idea de Arte propia del llamado “arte contemporáneo”, una especie —según lo veo yo— de abstracción totalizante de la que habían desaparecido las características de las viejas artes (en minúscula) manuales, específicas y concretas”.

<sup>35</sup> Declaraciones extraídas de una carta que nos remitió Enrique Andrés Ruiz el 15 de enero de 2010. Todas las citas del presente subapartado pertenecen a dicha carta.

<sup>36</sup> Decimos *de nuevo* porque es una idea que ya han señalado tanto David Pérez como Juan Manuel Bonet en exposiciones y textos anteriormente citados.



Pedro Esteban. *Casa con torre*. 1997.



Pelayo Ortega. *Taberna al atardecer*. 1992.



Luis Vigil. *Coronación de Melchora*. 1998.

El perfil de los artistas que seleccionó en aquella ocasión para la exposición y su ubicación en la historia de la pintura reciente es dibujada con las siguientes palabras:

“Esto tenía y en realidad no tenía que ver demasiado con la llamada Nueva Figuración de los años 70. Lo que tenía que ver es lo que ambas actitudes debían a las maneras de considerar lo artístico del arte Pop. Es por eso por lo que en *Canción* hubo sobre todo dos tipos de artistas: 1. Aquellos cuyas maneras de hacer se confesaban deudoras del Pop (y en el fondo de la idea totalizante y contemporánea de Arte, aunque disimulada tras la figuración de los asuntos y la destreza tradicional del oficio de pintar); y 2. Aquellos que decididamente pertenecían a otras galaxias los que eran por así decirlo pintores sin más y no ejercían la pintura como estrategia lingüística, que pintaban, pues, tradicionalmente y, como se dice en el toreo, por derecho”.

Junto a ello, el autor también nos expone cómo su interés por la pintura ha evolucionado en esta última década, hecho que permite comprender no sólo su alejamiento de ciertos pintores con los que mantuvo una gran complicidad, sino también la radicalización de su postura ante la vanguardia:

“Estos últimos son los que a mí me han acabado por interesar más, una vez que mi crítica a esa idea absoluta del Arte mayúsculo, se ha ido haciendo más frontal. De ahí que donde yo haya dicho más exactamente lo que pienso, diez años después, es en



José Luis Mazarío. *El Luar*. 1998.



María Gómez. *Vaticinador*. 1996.



Paco de la Torre. *Currículum*. 1998.

el texto del catálogo de otra exposición «figurativa» (este término, que tan poco me gusta, sólo para entendernos), titulada *La pintura española en los tiempos del arte* celebrada en el Baluarte de Pamplona y organizada por el Gobierno navarro hace un par de años. El único pintor que repitió fue Miguel Galano, y ese es todo un síntoma”.

#### 3.7.4. APORTACIONES TEÓRICAS

En esta exposición la apuesta por un aparato crítico es visiblemente un objetivo explícito. Tres poetas y dos escritores, además de críticos de arte, reflexionan sobre el estado de la pintura y de la figuración, y sobre la obra de los artistas presentados. Un cambio de actitud evidente con respecto a lo planteado en el catálogo de la exposición *Muelle de Levante*<sup>37</sup>.

Los autores que intervienen en el catálogo son conocedores y próximos a los artistas convocados, puesto que mantienen con ellos y con sus obras una actitud de compromiso con su obra. Debido a ello, en sus textos:

- Repasan la historia de estos artistas, sus antecedentes y referentes.

<sup>37</sup> “Tal vez no se haya combatido suficientemente la falacia teórica. Y aunque comprendo lo aburrido de refutar un discurso tedioso hasta la desesperación, también se hubiera de haber dado la batalla en el terreno de la teoría. Tan sólo es eso lo que pretendo sugerir en estas notas”. Santos Amestoy, Dámaso, “De imagen a pintura”, en el catálogo de la exposición *Canción...*, *op. cit.*, p. 26.



Miguel Galano. *Montera*. 1998.



Pedro Morales Elipe. *Torre*. 1997.

- Reflexionan sobre la posibilidad de pintar en la actualidad, es decir, sobre qué sentido tiene pintar.
- Plantean la necesidad de dotar a esta corriente de un aparato crítico lejos de teorías, redefiniendo el concepto de arte figurativo y marcando las diferencias con la pintura de corte neoconceptual.
- Proponen la defensa del oficio de pintor, de la pintura-pintura, y del placer de pintar.
- Reivindican el espíritu neometafísico, entendido como retorno al misterio y al silencio.
- Analizan las relaciones existentes entre pintura y literatura.

**Andrés Ruiz, Enrique. “Una posición y una exposición”.**

Enrique Andrés realiza una lectura personal de la historia de la pintura en España después del *enterramiento* operada en ésta durante las décadas de los años 1960 y 1970, y de la consiguiente eclosión pictórica vivida durante la década de 1980 a manos de un *puñado de buenos* artistas que percibieron la pintura “no sólo como oficio”, sino como “pensamiento de la tradición y el oficio”. Ahora bien, cuando parecía que se consolidaba este panorama pictórico, el mismo se desmoronará



José María Herrero. *Escultura en la orilla*. 1998.



Teresa Moro. *Cama nido*. 1997

a mitad de la década con la vuelta de la teoría y práctica excluyente de la tardovanguardia. Una recuperación de los *tristes 60*, encarnados en instalaciones y otras manifestaciones de corte neoconceptual, apoyadas por las instituciones “para adornarse de progresismo estético”, que serán legitimadas intelectualmente por “mentes fraguadas en la especulación filosófica”. La conclusión que extrae de este hecho el comisario es que arte y pintura van a convertirse en cosas distintas.

A pesar de ello el panorama pictórico repunta en la década de 1990 en “los modos abstractos”, a los que se da vía libre por su vinculación con la corriente expresionista abstracta norteamericana. Mientras ello sucede, los pintores figurativos —denuncia el comisario— atraviesan un “camino de penitencia”. Camino que es transitado por los “pintores de pensamiento plástico”, es decir aquellos que no utilizan la pintura como medio meramente expresivo y/o instrumento subordinado a una estrategia transitoria de mensajes.

Tras un recuerdo de la herencia de los pioneros de la figuración de los años 1980 (Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Juan Antonio Aguirre y *ciertos* Manolo Quejido y Miguel Ángel Campano) se contraponen la figura de Miquel Barceló, que “vendría a personificar la retoma del expresionismo con el que poco quieren los pintores de entresiglos”.



José Manuel Calzada. *Sueño del jardín futuro*. 1997-98.

Los pintores que el comisario convoca en esta exposición, son incluidos en ese *hilo de la pintura* iniciado por Dis Berlin y Antonio Rojas en la exposición que los situó en escena, *El retorno del hijo pródigo*. Unos artistas que sienten la “necesidad de revisar el canon contemporáneo” vinculado a una *modernidad de manual* y que reclaman la *tutela* de pintores que se han quedado fuera de *foco* (de los metafísicos italianos a los españoles Maruja Mayo, Oramás o Lugris).

Tras reconocer, asimismo, el interés de estos pintores por representar el misterio de lo real y mostrar su desapego a cualquier especulación teórica, Enrique Andrés explica el planteamiento de la selección realizada. Una selección en la que no se incluyen ni *los realismos más puros* (Cidoncha o De la Concha), ni *los ecos del Pop* (Manuel Sáez o Joël Mestre), pero en la que sí que se recogen una gran diversidad de autores, atendiendo más a las individualidades que a las *familias*.

Para concluir su discurso, el comisario presenta sus aportaciones personales al elenco de la exposición: Galano, Herrero, Vigil, Morales Elipe o Mazarío. El texto finaliza recordando a todos los pintores, más de cincuenta y uno, que podían haber estado y no están, y ello a pesar de que los mismos muestran el hecho de la pintura y su fidelidad a la misma.





Belén Franco. *Los amantes de primavera*. 1998. Gonzalo Sicre. *Diagonal*. 1998

### **Santos Amestoy, Dámaso, “De imagen a pintura”.**

En su texto el autor trata el tema del triunfo del arte sobre la pintura a lo largo del siglo XX. Un triunfo escenificado en las obras de Duchamp y Kosuth, y que se halla bendecido por la idea de *sucesión de progreso*, sucesión que posibilita que aquello que no responde a este progreso quede excluido o proscrito.

Kosuth en su obra *Art after philosophy* (1969) al definir el arte “como idea como idea”, niega la pintura (y la escultura), alzándose sobre sí mismo, más allá de la filosofía. Santos Amestoy acusa a Kosuth y al Arte Conceptual de proscribir la realización de la obra y de rechazar la pintura como acto mecánico que recoge la tradición de un oficio.

Tras describir la situación en la que se practica la pintura en estos años, se lamenta el autor de no haber dado ésta ningún tipo *batalla* en el campo de la teoría, aunque la misma “no tenga nada de teoría artística”. Ello hace que defienda exposiciones como las presentadas por Enrique Andrés Ruiz o como la que él mismo realizó en *Líricos fin de siglo*. Muestras que visualizan la cantidad y calidad de pintura en España, aunque la misma no sea apreciada por “el aparato de la crítica tardo-vanguardista de las instituciones”, ni por el mercado.



Angelica Kaak. *Piedras*. 1998.



Jesús Alonso. *Estancias*. 1998.

El autor vuelve al principio del fin, que sitúa en los inicios de la década de 1970. Un fin al que llega, por un lado, debido al callejón sin salida propiciado por la pintura abstracta y el Conceptual. Y, por otro, por el agotamiento de la representación de la imagen que se deriva del Pop, lo que supone la crisis de la pintura figurativa.

Santos Amestoy defiende la posibilidad de otra historia en la que no se pueda reducir un cuadro a un signo, ni en la que desaparezca la pintura, afirmando que en cada cuadro “hay que buscar la pintura”.

**Bonet, Juan Manuel, “Memoria de una figuración”.**

Comienza su texto Juan Manuel Bonet con una observación: la última década del siglo XX abre un campo figurativo *otro*, cuyos pioneros formaron parte de la muestra *El retorno del hijo pródigo*. Más tarde destacará la pujanza figurativa en la Comunidad Valenciana manifestada en *Muelle de Levante*.

Junto a ello, destaca *il ritorno al mestiere* propuesto por los pintores metafísicos italianos, y la voluntad de “contemplar la tradición como fuente de enseñanza para la modernidad”, en tanto que valores fundamentales de esta corriente pictórica.



Ángel Mateo Charris. *Buscadores de blanco*. 1995



Marcelo Fuentes. *Naturaleza urbana 1*. 1999.

Bonet establece las conexiones entre los predecesores madrileños y los componentes de *Canción de las figuras* en escenarios como el de la Galería Buades. Unas conexiones que, por otra parte, no deben olvidar cierta vinculación con la tradición española naturalista, representada por Antonio López.

Juan Manuel Bonet incide en la relación de estos autores con la poesía, una relación criticada por los neovanguardistas de corte social, y que él defiende cuando afirma que “lo literario es bueno para el arte”. Asimismo, denuncia el ostracismo al que fueron sometidos artistas como Hopper, Morandi o Luis Fernández, alegando que el problema de la figuración constituía un falso problema, puesto que en su momento no hubo problema (al igual que hoy tampoco lo hay). No obstante, pasado el tiempo y redimidos estos autores en exposiciones emblemáticas, concluye Bonet, sigue sin haber un espacio para los pintores, y afirma que el mapa del arte del siglo XX no estará completo hasta que no tengan “el sitio que se merecen”.

#### **Rodríguez Marcos, Javier, “Pintar todavía”.**

Se cuestiona Javier Rodríguez en su texto el porqué existe la necesidad de justificar la actitud de un artista “que pinta” a estas alturas del siglo, especialmente si es figurativo y, mas aún, si pretende a la vez ser contemporáneo.

El problema viene motivado por el hecho de asociar la pintura al progreso lineal de la historia, de ahí que la solución pase por liberar al pintor de la idea de tiempo e historia (del arte).

¿Pintar todavía, cuando la pintura está muerta? El autor afirma que la pintura no está muerta, ni en términos absolutos (particulares), ni relativos (temporales). Si la pintura sobrevivió a la fotografía se debió a que tenía la capacidad de decir algo que no podía ser dicho desde lo tecnológico. El principio de progreso en arte difiere, por ello, del progreso científico, donde “las verdades superadas pasan al museo”.

Partiendo de ello, se pregunta el autor sobre lo que la pintura puede expresar todavía. Su respuesta no ofrece dudas: la misma ofrece “ilusiones, representaciones, distorsiones, culpa o angustia” o —dándole la vuelta a Ad Reinhardt— “la simple realidad”.

Para Rodríguez Marcos la obra de estos pintores supone una figuración realizada con “voluntad narrativa”, una actitud desinhibida ante el tabú de la literatura. Frente a la acusación de que se pueda reducir por este camino la pintura a iconografía o ilustración, responde que quizá sea en el Arte Conceptual donde se haya instalado lo narrativo. Tal vez en un tiempo saturado de imágenes “quizá lo único que le queda a la pintura sea seguir siendo pintura”. La pintura contemporánea se configura por ello, como una alternativa dirigida a “mostrar sólo lo que puede ser visto contemplando la pintura directamente”. El espacio físico de la pintura, concluye, se transforma en “el lugar en el que se nos dicen cosas que sólo pueden ser dichas en ese y desde ese lugar, aquello que no se puede contar ni literaria ni fotográficamente”.

#### **Eguizábal, Raúl, “Catálogo de ilusiones”.**

Raúl Eguizábal describe en su texto *el deseo del goce* como motivo por el que se acerca a las obras de ciertos pintores, creando un catálogo de *cuadros*

*de nuestros pensamientos*. Al igual que sucede con las canciones que se recuerdan, esta pintura seductora “no se despinta fácilmente”, al contrario de lo que pasa con la pintura abstracta. Debido a ello, una pintura que nos seduce por su misterio, su silencio y su magia y que provoca un grato placer en dejarse llevar por ella, es comparable a la poesía.

Estos pintores están inmersos, según el autor, en una búsqueda de soluciones *no gastadas* en sus antepasados, ya que sólo de este modo pueden encarnar sus propios universos. Eguizábal se aventura a señalar que el reto ante el que se encuentra la pintura no es tanto el del cambio de reglas o cánones, sino el de *jugar y ganar*.

### 3.7.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO

**Solana, Guillermo, “Figuración entre dos siglos”, *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 21.11.1999.**

Guillermo Solana señala el tono vindicativo de la exposición, al apuntar que la misma supone una defensa de “la vigencia actual de la pintura con toda su diversidad”. En su texto hace un repaso de los argumentos expuestos en el catálogo por los autores, analizando sus referentes y las acotaciones de la selección, “una zona más amplia de lo figurativo” que en anteriores ocasiones, refiriéndose a *Muelle de Levante* y *El retorno del hijo pródigo*. Esta circunstancia provoca que el conjunto ofrezca una considerable variedad de estilos, en sintonía con los propósitos del comisario, y con su idea de apostar por autores más que por *familias*.

En definitiva, el análisis de Solana se muestra muy cómplice con la propuesta, al afirmar que la misma configura una antología realmente espléndida, que no se ha visto desacreditada por voces críticas en contra. Pese a la veracidad del aserto, no consideramos que ello se deba a la desaparición de esas voces, sino más bien a que el evento quedó, una vez más, ignorado.



Portada del catálogo *De la Valencia metafísica*.



Portada del catálogo *Figuraciones del Norte*.



Portada del catálogo *Figuraciones de Madrid*.

### **3.8. FIGURACIONES (CICLO DE EXPOSICIONES)**

#### **3.8.1. FICHA TÉCNICA**

*Título: Figuraciones de la Valencia metafísica.*

*Lugar: Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, Madrid.*

*Fechas: Mayo-junio 1999.*

*Comisario(s) y/o coordinación: Juan Manuel Bonet.*

*Texto: Juan Manuel Bonet: “De la Valencia metafísica”.*

*Artistas: Enric Balanzá, Calo Carratalá, Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Pedro Esteban, Marcelo Fuentes, Joël Mestre, Manuel Sáez y Santi Tena.*

*Título: Figuraciones del Norte.*

*Lugar: Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, Madrid.*

*Fechas: Diciembre 1999-enero 2000.*

*Comisario(s) y/o coordinación: Javier Barón.*

*Texto(s): Javier Barón: “Figuraciones del Norte”.*

*Artistas: José Ramón Amondarain, Luis Candaudap, José Gallego, Eduardo López, Santiago Mayo, Manu Muniategiandikoetxea, Sergio Sanz y Luis Vigil.*



Portada del catálogo  
*Figuraciones de Barcelona.*



Portada del catálogo  
*Figuraciones de Sevilla.*



Portada del catálogo  
*Figuraciones desde Galicia.*

*Título: Figuraciones de Madrid. De un lugar sin límites.*

*Lugar:* Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, Madrid.

*Fechas:* Mayo-junio 2000.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Guillermo Solana.

*Texto(s):* Guillermo Solana: “De un lugar sin límites”.

*Artistas:* Abraham Lacalle, Pedro Morales Elipe, Teresa Moro, Susana Reberdito, Alberto Reguera, Javier Riera y Antonio Rojas.

*Título: Figuraciones de Barcelona. Partículas sociales.*

*Lugar:* Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, Madrid.

*Fechas:* Diciembre 2000-enero 2001.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Teresa Blanch.

*Texto(s):* Teresa Blanch: “Nuevas geometrías de lo social”.

*Artistas:* Gemma Clofent, Patricia Dauder, Mireya Masó, Cori Mercadé, Joan Morey, Antoni Ortega y Javier Peñafiel.

*Título:* *Figuraciones de Sevilla / Horizonte 2000.*

*Lugar:* Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, Madrid.

*Fecha:* Mayo-junio 2001.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Juan Lacomba.

*Texto(s):* Juan Lacomba: “Horizonte 2000”.

*Artistas:* María Cañas / Juan Fco. Romero, Alfonso Cintado, Fer Clemente, Ramón David Morales, Juan del Junco, Rubén Guerrero, Aitor Lara, Miki Leal, Jesús Palomino, José Miguel Pereñíguez, Cristóbal Quintero, Antonio David Resurrección, MP & MP Rosado Garcés.

*Título:* *Figuraciones desde Galicia.*

*Lugar:* Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, Madrid.

*Fecha:* Diciembre de 2001.

*Comisario(s) y/o coordinación:* Miguel Fernández-Cid.

*Texto:* Miguel Fernández-Cid: “El lugar desde el que miran”.

*Artistas:* Mónica Alonso, Alberto Barreiro, Vicente Blanco, Salvador Cidrás, Patricia Dopico, Carlos Nieto, Andrés Pinal y Manuel Vázquez.



Portada del catálogo *Figuraciones*.

*Título:* *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera.*

*Lugar:* Obra Social Caja Madrid, Madrid.

*Fechas:* Enero-febrero 2003.

*Comisario(s) y/o coordinación:* José Marín-Medina.

*Texto:* José Marín-Medina: “Desde el final de un ciclo”.

*Artistas:* José Ramón Amondarain, Vicente Blasco, María Cañas,



Salvador Cidrás, Juan Cuéllar, Rubén Guerrero, Joël Mestre, Manu Muniategiandikoetxea, Antoni Ortega, Javier Peñafiel, José Miguel Pereñíguez, Pedro Morales Elipe, Alberto Reguera, Antonio Rojas, MP & MP Rosado y F. Romero.

*Itinerancia:* Obra Social Caja Barcelona, Barcelona. Sala de Exposiciones Centro Cultural Fonseca, Universidad de Salamanca, Salamanca. Sala Santa Inés, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla. Museo de Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra.

### 3.8.2. SELECCIÓN DE OBRA PRESENTADA

Ver pp. 352-361.



Estuche y colección de publicaciones de *Figuraciones*.

### 3.8.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN

*Figuraciones* fue una iniciativa de La Obra Social de Caja Madrid comisariada por José Marín-Medina y cuyo objetivo consistió en cartografiar el estado de la pintura figurativa dentro el panorama nacional de finales del siglo XX. El observatorio se desarrolló en varias fases, entre los años 1999 y 2003. En la primera de estas fases la propuesta se articuló en torno a seis escenarios territoriales (Madrid, Valencia, Barcelona, Sevilla...) que fueron abordados por otros tantos críticos implicados en dichas realidades. La segunda fase contó con una exposición comisariada por Marín-Medina en la que presentaba, a modo de ensayo, las conclusiones de esta investigación en la muestra *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*:

“Se trata de presentar una panorámica que atendiera a las diferentes prácticas de pintura figurativa que numerosos artistas españoles jóvenes han afrontado en estos



Cristóbal Quintero. *In ictu oculi*. 2000.



Teresa Moro. *Silloncito rosa*. 2000.

últimos años, planteándose la problemática intrincada y la viabilidad controvertida de la representación”.

La primera exposición del ciclo fue la dedicada a Valencia y más concretamente a la pintura Neometafísica levantina, que junto a Madrid forma, en palabras de Marín-Medina, el eje del actual resurgir español de la figura. La segunda *Figuraciones del Norte*, estuvo “dedicada a analizar la amplitud y ambigüedad del término figuración”<sup>38</sup>. Madrid fue el tercer escenario y recogió la diversidad y el nomadismo de las prácticas figurativas. La dedicada a Barcelona presentó propuestas sensibles a los contenidos sociales abordados desde cierta figuración. Sevilla constituyó el centro de la quinta muestra y fue la más numerosa y variada de todas las del ciclo, ofreciendo una visión del nuevo arte sevillano que, en gran medida en aquel momento, apostaba por la figuración. La revisión se cerró con Galicia y los artistas emergentes tras la generación de *Atlántica*.

Al ser tan amplia la selección, y como ya indicaba su coordinador José Marín-Medina, lo mostrado efectúa un amplio recorrido por los diversos planteamientos defendidos desde la figuración española entre siglos. Sin

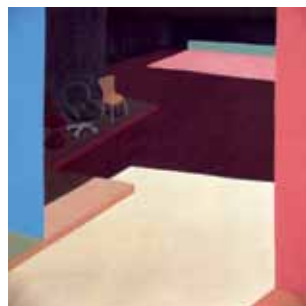
<sup>38</sup> Martínez Martínez, Carlos M<sup>º</sup>, “La experiencia de figuraciones”, en el catálogo de la exposición *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2002, p. 11.



José Miguel  
Pereñíguez. *Cuerpo  
(Hogar)*. 2001.



Antonio Rojas. *Tocando el vacío*. 1999.



Paco de la Torre. *Nada entre la nada*. 1998.

embargo, debemos advertir que no todos los artistas seleccionados van a responder a los parámetros desarrollados en nuestro trabajo. Ahora bien, dada la importancia y dimensión del proyecto hemos decidido incluirlo en nuestra selección de exposiciones emblemáticas. En relación con lo apuntado, hemos de señalar que la selección efectuada va a incluir a artistas que utilizan todo tipo de medios y técnicas, de ahí que nos detengamos tan sólo en los pintores que responden a las claves que hemos definido en el Capítulo 2, sin por ello desestimar el importante trabajo del resto de los convocados.

#### 3.8.4. APORTACIONES TEÓRICAS

José Marín-Medina, en su reflexión final del ciclo, abordaba las cuestiones, intereses y lenguajes confluentes entre los artistas seleccionados, así como una serie de coincidencias y disidencias que se destacaban como significativas en los seis escenarios planteados.

En su análisis señala que se pueden definir tres grandes *zonas de orientación* en relación con las prácticas figurativas.

La primera zona, y más concluida, se desarrolla en los nuevos medios, sin olvidar la pintura y la escultura. Marín-Medina la denomina *arte civil*. Junto



Pedro Elípe. *Sin título*. 2000.



Calo Carratalá. *El faro en el cabo de San Antonio*. 1998.

a ella, distingue otra zona que denomina como la de los *magicismos*, donde incluye las propuestas que proponen una recuperación del espíritu metafísico, de las claves de la figuración de entreguerras y/o de la influencia surrealista. Por último, la tercera zona la define como un espacio híbrido en el que se desarrollan prácticas pictóricas entre lo figural y lo abstracto, prácticas que vincula a un espacio que denomina *espacio de frontera*.

Estas zonas no serán definidas como compartimentos cerrados y/o clasificaciones estancas, sino que incidirán en la contaminación de estímulos conceptuales y en las interconexiones entre lenguajes.

Marín-Medina invitó a 17 artistas, una selección representativa del conjunto total de participantes de las múltiples muestras del ciclo, a presentar un proyecto específico en la exposición de cierre. Afirmaba en su texto que no se podía hablar de generación, pero sí que a los artistas reunidos en *Figuraciones* les unía “una manera de mirar bastante especial”, que se perfilaba con nitidez dentro del contexto que les había tocado vivir.

En su presentación el comisario, después de realizar una aproximación teórica al conjunto, pasaba a profundizar en cada una de las *zonas* de la figuración ya mencionadas.



Fer Clemente. *Los Skid Row*. 2001.



Sergio Sanz. *El homicida*. 1999.

*Arte civil*: Algunos de los artistas que trabajan dentro de la figuración desarrollan una obra que pretende recuperar la dimensión social y política del arte. Marín-Medina considera sus obras como trabajos implicados en temas o criterios antropológicos y/o sociales, temas en los que se priorizan las actitudes políticas y éticas. Los artistas seleccionados en este grupo serán: María Cañas, Vicente Blasco, Juan F. Romero, Javier Peñafiel, Juan Cuéllar, Joël Mestre, Salvador Cidrás y Antoni Ortega.

*Magicismos*: En este área el comisario sitúa a los artistas que trabajan en una orientación postmoderna de resistencia dirigida a promover la reconstrucción del modernismo para desarrollarlo a través de los realismos de entreguerras. Al respecto, cita los trabajos de Jean Clair y su exposición *Identidad y alteridad*<sup>39</sup>, en la que propone una “lectura del arte del siglo XX en clave de realismos”. En España, reconoce Marín-Medina la línea de trabajo desarrollada en iniciativas como *El retorno del hijo pródigo* o *Muelle de Levante* —señalando a Dis Berlin y Juan Manuel Bonet como promotores de las mismas— así como el eje Madrid-Valencia, en tanto que escenario principal. Los artistas seleccionados serán: MP & MP Rosado, José Miguel Pereñíguez, Rubén Guerrero y Antonio Rojas.

<sup>39</sup> Exposición *Identidad y alteridad. Una breve historia del cuerpo humano a lo largo del último siglo*, Bienal de Venecia, 1995.



Santi Tena. *El día de los tramposos*. 1996.



Miki Leal. *Entre rejas*. 2001.

*Estados de frontera*: La tercera zona, determinada por un cierto eclecticismo de resonancias postmodernas, se expande por un territorio que reclama “una vuelta a la realidad”. Al respecto Marín-Medina cita el caso del artista alemán Gerard Richter, que en su producción pictórica alterna series de cuadros abstractos con series figurativas de inspiración fotográfica. Los artistas seleccionados en este apartado serán: José Ramón Amondarain, Pedro Morales Elipe, Manu Muniategiandikoetxea y Alberto Reguera.

Este extenso catálogo general quedará completado con textos dedicados a la presentación individual de cada uno de los artistas participantes. A su vez, los catálogos de las exposiciones del ciclo se agruparán en una caja contenedora conjunta. Cada uno de los comisarios presentará en su respectivo catálogo sus planteamientos conceptuales y el sentido de su selección.

A continuación repasamos someramente el sentido de las presentaciones de los diversos comisarios.

**Figuraciones de Valencia: Bonet, Juan Manuel. “De la Valencia metafísica”.**

Juan Manuel Bonet plantea un discurso que parte de una contextualización de la escena valenciana, incidiendo especialmente en el desarrollo del arte Pop. El Pop despolitizado y la *voluntad neometafísica*, constituyen los parámetros



Marcelo Fuentes. *Sin título*. 1998.



José Ramón Amondarín. *Sin título*. 1999.



Santiago Mayo. *Caño roto*. 1999.

que engloban su propuesta. Bonet recordará en su texto la primera revisión de esta pujante línea de trabajo operada en la muestra *Muelle de Levante*.

**Figuraciones del Norte: Barón, Javier, “Figuraciones del Norte”.**

Javier Barón presenta a una generación alejada de los valores del arte de los años 1980, una generación que desde la individualidad defiende una gran variedad de actitudes ante lo figural: desde el barroquismo al Minimal, pasando por la objetividad surrealizante o el revisionismo vanguardista.

**Figuraciones de Madrid: Solana, Guillermo, “De un lugar sin límites”.**

El profesor Solana seleccionó a los representantes de la realidad más compleja del ciclo, pues como afirmaba en su texto, Madrid es un *lugar sin límites*, en el que los artistas *suelen hacer parada*. La clave común de los artistas seleccionados puede resumirse en la idea de una *figuración sin figuras*, en la que el espacio es el protagonista. Su propuesta se mueve entre el expresionismo matérico evolucionado de los años 1980 y los neometafísicos de entresiglos.

**Figuraciones de Barcelona: Blanch, Teresa, “Nuevas geometrías de lo social”.**

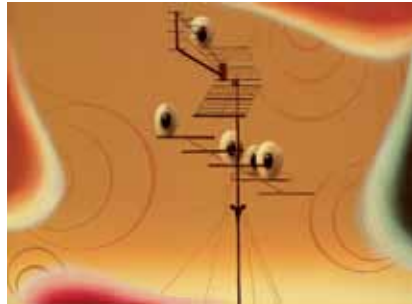
La propuesta que presentó desde Barcelona la profesora Teresa Blanch dio un giro al ciclo al prestar atención a obras de fuerte contenido social.



Luis Vigil. *Sus maneras le delatan*. 1999.



Manuel Sáez. *Ninfa II*. 1998.



Joël Mestre. *Eurovisión*. 1998.

### **Figuraciones de Sevilla: Lacomba, Juan, “Figuraciones Sevilla / Horizonte 2000”.**

Lacomba ofrece la propuesta más novedosa, multitudinaria, joven y llena de promesas que hoy, diez años después, representa una de las realidades más interesantes del actual panorama pictórico nacional. Una demostración de cómo la figuración pictórica marca una línea de trabajo que continúa despertando el interés de las nuevas generaciones y que vuelve a situar a Sevilla como referente de la pintura española.

### **Figuraciones desde Galicia: Fernández-Cid, Miguel, “El lugar desde el que miran”.**

Partiendo de Maruja Mallo o Urbano Lugrís y de los representantes del grupo *Atlántica*, Fernández-Cid nos pone en antecedentes de un relato del arte gallego en el siglo XX. Una propuesta en la que el vídeo, la fotografía y la escultura nos hablan de los intereses de la generación más joven de artistas de la zona.

#### **3.8.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO**

De todas las exposiciones celebradas, queremos centrarnos en las críticas recibidas por la primera entrega del ciclo, no sólo por ser la primera, sino también por la trascendencia de su comisario. Señalaremos que fue la





Juan Cuéllar. *Conciencia natural*. 1996.



Pedro Esteban. *Autovía*. 1998.



Rubén Guerrero. *Pulpo de tres patas*. 2001.

propuesta más programática y de más largo recorrido. Guillermo Solana se posicionaba a favor desde las páginas de *El Cultural* del diario *El Mundo*, y Miguel Cereceda se mostraba más receloso desde el suplemento cultural del diario *ABC*. Del resto de exposiciones del ciclo, dadas las escasas críticas de entidad realizadas, no incluiremos ninguna, salvo la firmada por Mariano Navarro, que presta atención a la muestra gallega.

**Solana, Guillermo, “Metafísica Valencia”, *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 09.12.1999.**

Solana no duda en manifestar su apoyo al interesante ciclo *Figuraciones*, y a la Neometafísica valenciana:

“Entre las nuevas posibilidades de la pintura en España, una de las más interesantes es la llamada *neo-metafísica*: sensibilidad, no *escuela*, alimentada por las arquitecturas crepusculares e inquietantes de los italianos De Chirico y Carrà, Sironi y Morandi, o por las del norteamericano Edward Hopper”.

En su crítica hace una breve historia de la nueva pintura que se desarrolla en Valencia, alegando que esta sensibilidad ha ido mucho más allá de una moda pasajera, al señalar que sobre la corriente Metafísica se ha formado también un tópico malicioso: el de una *pintura de casitas* limitada a los matices de la



Ramón David Morales.  
*Ramón David*. 2000.



Abraham Lacalle. *Juego de Navidad*. 2000.



Manu Muniategiandikoetxea.  
*Recuerdo*. 1999.

melancolía. Y prueba de esta pluralidad es la selección realizada, que revela toda la amplitud de mirada de su comisario, Juan Manuel Bonet, ya que dos de los artistas más interesantes allí representados, Joël Mestre y Paco de la Torre, tienden en los últimos tiempos a desbordar la frontera de lo figurativo.

Tras un análisis de la obra y artistas convocados concluye con un diagnóstico: “Esta exposición confirma, en el territorio común de la nueva metafísica, una muy estimulante variedad de lenguajes personales”.

**Cereceda, Miguel, “El escándalo de la figuración”, *ABC Cultural*, 15.05.1999.**

Lo que para el promotor del ciclo, Marín-Medina, supone un reto, para Miguel Cereceda es un desatino promovido por Caja Madrid al servirse del “criterio elemental de dividir todo el arte contemporáneo en dos grandes bloques: abstracción y figuración”. Al respecto, recuerda la anterior iniciativa de la institución madrileña, *Imágenes de la abstracción (1969-1989)*, celebrada en 1999, afirmando que esta división constituye un grave error que debe ser corregido, dado que tal confrontación remite a un debate totalmente desfasado.

A pesar de ello, no ve Cereceda ningún motivo para desacreditar esta exposición ni el ciclo que inauguraba. No obstante, reconoce en las



Enric Balanzá. *Anotaciones*. 1995.



Javier Riera. *Sin título*. 1999.

palabras de Juan Manuel Bonet un alarmismo inadecuado, ya que en un arte contemporáneo lleno de escándalos en el que todo tipo de provocación parece encontrar asiento, no es fácil aceptar que el retorno a la figuración suponga inquietud alguna.

**Navarro, Mariano, “La nueva figuración atlántica”, *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 12.12.2001.**

Esta exposición es la que cierra el ciclo y Mariano Navarro recoge en su texto el sentido del desarrollo del mismo. En su reflexión, el crítico retoma el análisis del comisario sobre el actual panorama de la figuración en Galicia, estableciendo una comparación con la generación predecesora agrupada en torno a *Atlántica*. Partiendo de ello, señala cómo el entendimiento de la figuración se distancia del territorio tradicional del Realismo. Con ello la práctica figurativa se interroga sobre los escenarios de conflicto, con la pretensión de dar forma y poner imagen a sus pensamientos.

Asimismo, incide en el hecho de que resulta significativa la ausencia del cuadro como soporte único propio de la figuración, ya que el mismo se ve desbordado en esta ocasión por el medio fotográfico y el vídeo, registros especialmente frecuentados en el arte último.



Portada del catálogo *Los esquizos de Madrid*.

### **3.9. LOS ESQUIZOS DE MADRID. FIGURACIÓN MADRILEÑA DE LOS 70**

#### **3.9.1. FICHA TÉCNICA**

*Título:* *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70.*

*Lugar:* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

*Fechas:* Junio-septiembre 2009.

*Comisario(s) y/o coordinación:* María Escribano, Iván López Munuera y Juan Pablo Wert Ortega.

*Texto(s):* María Escribano: “Pinturas que nunca se hubieran hecho”, Iván López Munuera: “¿Qué hace a los setenta tan diferentes, tan atractivos?”, Juan Pablo Wert Ortega: “Desengaño de la pintura”, Julián Díaz Sánchez: “Dibujar sin traducir la memoria. La pintura y la crítica”, Fernando Castro Flórez: “Estamos cansados del árbol. [Intermezzo intempestivo para una pintura fuera de lugar]”, María Escribano e Iván López Munuera: “Pop, galerías y canapés. Entrevista a Juan Antonio Aguirre”, Ignacio Gómez de Liaño: “Entre la experimentación y la formalidad”, José Verticat: “El arte contra el arte. La fotografía y el conceptualismo figurativista de Rafael Pérez-Múnguez”, Greil Marcus: “El aire de 1970”, Fernando Huici March: “Atrápame esos fantasmas”, Ángel González García: “La famosa abstracción y sus precoces enemigos”, Juan Manuel Bonet: “Un cierto Madrid: mapa en forma de diccionario”.

*Artistas:* Jaime Aledo, Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Forns Bada, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué, Herminio Molero, Rafael Pérez-Múnguez, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido.

*Itinerancia:* Fundación Suñol, Barcelona. Octubre 2009-enero 2010. CAAC, Sevilla. Enero-abril 2010.

### 3.9.2. SELECCIÓN DE LA OBRA PRESENTADA

Ver pp. 364-367.

### 3.9.3. GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN

La muestra está dedicada a la memoria del desaparecido Francisco Rivas, en tanto que

“iniciador de este proyecto y uno de los más apasionados defensores, a través de sus escritos y de su gran talento como crítico, de esta generación de artistas”<sup>40</sup>.

La comisaria María Escribano afronta en su texto de presentación un breve resumen de la génesis de la exposición. El profesor Pablo Wert y ella fueron los asesores del proyecto de Rivas para el MNCARS, hasta que en mayo de 2008, debido a su estado de salud, éste decidió abandonar los preparativos y dejar la exposición en sus manos. Francisco Rivas murió el 1 de junio de 2008, un año antes de la inauguración.

El proyecto, que se concibió bajo la dirección de Ana Martínez de Aguilar, contó con la confianza del nuevo director Manuel Borja-Villel. Se suma, entonces, a Escribano y Wert un tercer comisario, Iván López Munuera.

En el año 2007 Rivas realizó una primera aproximación al proyecto en lo que llamó *Ensayo general*, muestra celebrada en la Neilson Gallery de Grazelema el 15 de septiembre de 2007. Con motivo de este experimento redactó un texto, que era toda una declaración de intenciones, del que destacamos el siguiente párrafo:

“Todos estos pintores cuentan hoy entre los más cotizados del país. Sus obras figuran en los mejores museos y colecciones privadas y son objeto de constantes revisiones antológicas y de estudios monográficos. Faltaba, sin embargo, una

---

<sup>40</sup> Dedicatoria del catálogo de la exposición *Los esbozos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Madrid, MNCARS-Ministerio de Cultura, 2009.



Herminio Molero. *Autorretrato al teléfono*. 1975.



Guillermo Pérez Villalta.  
*Autorretrato por la mañana*. 1973.

exposición que diera cuenta de los avatares del grupo, de su formación, de sus influencias, de su papel y de su trayectoria desde sus inicios hasta la actualidad. Esa es la misión que, hará cosa de un año, me encomendó el Museo Reina Sofía de Madrid. Esta exposición, que se llamará *Los Fantasmas de Madrid – 1969/2009* y en la que llevo meses trabajando, se inaugurará a finales de enero del 2009”<sup>41</sup>.

En su breve ensayo nuestro crítico efectúa un repaso de la historia de este *grupo* de artistas y de los críticos y escritores que los apoyaron, tal como hizo él mismo en la década de los años 1970: Ignacio Gómez de Liaño, Francisco Calvo Serraller, Ángel González, Fernando Huici, Juan Manuel Bonet...

Rivas plantea su punto de vista sobre la actitud protagonizada por estos artistas. Recuerda cómo crearon el término *neomoderno* para definir su sentido ecléctico, hecho que no debe confundirse con ningún tipo de propuesta reaccionaria. Este eclecticismo les permitió plantear nuevas lecturas, tanto de la tradición como de las vanguardias históricas, y dialogar no sólo con los maestros clásicos, sino también con los modernos. Ello facilitó que pudieran recurrir a fuentes de la mitología o de la cultura popular y que fueran capaces

---

41 Rivas, Francisco, “Presentación exposición Ensayo General”, Grazalema, Neilson Gallery, 2008, <[http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=com\\_content&task=view&id=395&Itemid=250](http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=com_content&task=view&id=395&Itemid=250)>. [Consultado 20.12.2011].



Carlos Franco. *El asalto de celos*. 1976. Luis Gordillo. *Bañista plein soleil*. 1971.

de compaginar la ironía con la trascendencia y lo humorístico con lo sagrado. En definitiva, Rivas evoca la capacidad que desarrollaron estos autores para poder combinar en una misma *coctelera pictórica*, por ejemplo, “guiños a la abstracción y al *rocanroll*, a las villas de Palladio y a la arquitectura de Torremolinos, a Marcel Duchamp y a Salvador Dalí, a David Hockney y a Frank Stella”. De la actitud de este grupo de pintores, Rivas defiende especialmente su capacidad para articular un discurso artístico original, que se adelantó a la Transvanguardia y que se desgajó de las corrientes del arte Pop.

El porqué del emplazamiento de esta muestra en Grazalema, Rivas lo argumenta alegando el papel que dentro del grupo jugaron los pintores andaluces, y especialmente los gaditanos Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo:

“Y dado que llevo más de un año viviendo en Grazalema, pueblo del que es originaria parte de mi familia, le propuse a la Neilson Gallery realizar este pequeño *ensayo general* en el que participan los ocho pintores que lo harán a su vez en la exposición madrileña”.

Los planteamientos de este homenaje no se limitaban al formato expositivo, pues se planteó revivir el espíritu del I Encuentro de Arte de Cádiz, llevando a cabo un ciclo de conferencias que profundizaran en el estudio del actual momento



Rafael Pérez-Minguez. *El saltador de caminos*. 1973.



Chema Cobo. *El coleccionista II*. 1978.



Carlos Alcolea. *Woman in pool*. 1971.

histórico. A pesar de esta intención, no se encontró el respaldo económico que posibilitara la totalidad del proyecto, ya que las instituciones a las que se solicitó su ayuda no consideraron la propuesta lo *suficientemente interesante*.

#### 3.9.4. APORTACIONES TEÓRICAS

El catálogo de esta exposición podemos calificarlo como el estudio más profundo que se ha elaborado sobre este periodo histórico de la pintura postconceptual española. Además de los textos de los comisarios y de una amplia catalogación de obras y material histórico, la publicación recoge un nutrido cuerpo teórico elaborado por autores relacionados con estos artistas desde sus inicios. Más que el catálogo de una muestra pictórica, podemos calificarlo como un libro-ensayo propio de *exposiciones de tesis*. En primer lugar abordaremos los tres textos de los comisarios.

María Escribano expone la génesis de la muestra y explica cómo *hereda* el proyecto *Los fantasmas de Madrid* de Francisco Rivas. A continuación, elabora una contextualización de la década de 1970, momento en el que surge la Nueva Figuración Madrileña y en el que se destaca el papel de Javier Utray. “Ni fuera ni dentro, sino justo en el límite”, en ese punto es donde sitúa la





Jaime Aledo. *Susana en el baño I*. 1977.



Carlos Forn Bada. *Chueca*. 1982.



Manolo Quejido. *Subevida*. 1977.



Sigfrido Martín Begué. *La vista*. 1985.

autora a esta generación culta y moderna, seguidores del camino abierto por Gordillo, admiradores de Hockney, Katz, Duchamp o el Arte Conceptual. Una generación con aspiraciones cosmopolitas que retrató el espíritu de una época entre los vapores de los *gintonic*s y la psicodelia de los ácidos.

Ivan López Munuera plantea un nuevo enfoque del tema incidiendo en su lado más provocador: el compromiso personal que se trasluce en la actitud pictórica de estos autores. Comienza exponiendo las raíces arquitectónicas que Guillermo Pérez Villalta compartió con el profesor de arquitectura Javier Utray y el papel que jugaron Robert Venturi y Aldo Rossi en su concepción de la postmodernidad. También hace una aproximación a los actores de esta historia: pintores, galeristas y críticos, como Villalta en su retrato coral. Destaca López Munuera la función provocadora que supuso su apuesta por la pintura en un momento en el que triunfaban los nuevos comportamientos de los artistas conceptuales, una pintura de carácter cosmopolita y contemporáneo, que se alejaba del cliché de la pintura negra española estereotipada por El Paso o Dau al Set, y reivindicada por pintores como Tàpies.

López Munuera descubre en sus cuadros de nuestros artistas un espacio alternativo, construido a partir de una lectura personal de todas las épocas, todos los autores y todos los lugares, un espacio *sólo pintado*. Las obras

surgen, por ello, como construcción de una identidad. Una actitud diferente a la de la Transvanguardia italiana y Nuevos Salvajes alemanes, movimientos con los que se vinculó, de manera desafortunada, a nuestros artistas.

Finalmente, el profesor Pablo Wert indica que el objetivo de su texto es “ofrecer un nuevo panorama del contexto en el que surgió la Nueva Figuración Madrileña, que posibilite una lectura más ajustada y precisa sobre su significado y contribuya a rectificar ciertos tópicos críticos-historigráficos que deforman hasta la fecha su imagen”. Ello se debe, según el autor, a que la imagen que se tiene de este periodo compromete la fortuna crítica y la proyección exterior de estos artistas. Desde esta perspectiva, el término Nueva Figuración Madrileña implica una asociación entre el carácter figurativo y su radicación geográfica, al tiempo que evoca un sentido pictórico; claves todas ellas que influyen negativamente en su inclusión en el discurso de la vanguardia.

Por otro lado, Wert se pregunta si realmente a estos pintores se les puede aplicar una coherencia grupal más allá del hecho derivado de compartir una “actitud frente a y en la experiencia de la pintura”. Una conclusión a la que llega tras analizar algunas claves relevantes como la falta de articulación colectiva y la consiguiente amalgama de ingredientes psicológicos, socioculturales e históricos que les rodearon.

Otras claves sobre las que profundiza Wert son la formación amateur de los integrantes (lo que les indujo a aprender de la imagen desarrollada por una sociedad en plena expansión mediática), su actitud frente a la *cuaresma conceptual*, el rechazo de la sobriedad colorística del Informalismo y la complicidad que mantuvieron con un *joven frente crítico* que les proporcionó un necesario apoyo logístico. A ello había que añadir su enlace con la tradición surrealista, la influencia de la música Pop en sus poéticas, a través de la psicodelia, su gusto *camp* y el uso del ingrediente humorístico-irónico en sus formas y contenidos.

Teniendo en cuenta lo señalado, Wert concluye afirmando que cada uno de estos artistas elabora su *propio* lenguaje formal y cuestiona la idea de que existiera un estilo común, aunque coincide en señalar que sí compartieron una actitud en su práctica pictórica, “que no se queda en la plenitud del cuadro, sino que regresaba a su función tradicional de dejar ver un mundo a través de ella”.

Tras los textos de los comisarios, encontramos diversas aportaciones. Entre las mismas, Julián Díaz nos ofrece una visión de la relación de estos pintores con la crítica de arte en España en esos momentos. Por su parte José Vericat se ocupa del fotógrafo Rafael Pérez-Mínguez y Greil Marcus del contexto musical de la década de 1970.

Se completa la primera parte del catálogo con textos en clave autobiográfica de protagonistas de esta historia, como son los de Juan Antonio Aguirre, Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Huici.

Si la ausencia de Francisco Rivas se explica por su muerte, los otros dos valedores del grupo participan a través de un *diccionario* (Bonet) y mediante la reedición de un texto ampliado y revisado (Ángel González). Cierra el catálogo una cronología 1970-1985, y una interesante antología de textos.

### **3.9.5. INCIDENCIA DE LA MUESTRA EN EL ÁMBITO CRÍTICO**

**Calvo Serraller, Francisco, “Las ilusiones perdidas”, *El País*, suplemento *Babelia*, 04.07.2009.**

Se cuestiona en su texto el profesor Calvo Serraller sobre el *oscurecimiento* que el paso del tiempo ha arrojado sobre la llamada Nueva Figuración Madrileña de 1970, apuntando como una de las causas probables la fabricación retroactiva de la historia. Y es que los comisarios de la muestra se han tenido que esforzar en *reconstruir* una historia particularmente compleja, tanto por la prematura muerte de algunos de sus protagonistas principales, como

por su empolvada *costra legendaria*. ¿Qué fue? o ¿cómo era?, pueden ser interrogantes cuestionables, pero Calvo Serraller asegura que no por ello se debe dudar de su existencia, ya que cuenta con una base mucho más real que la mediática *movida*.

El porqué fraguó la etiqueta de los neofigurativos madrileños, es una cuestión más compleja, pero la clave se encuentra en la común reivindicación de la pintura en un momento de *penitencia* conceptual. A ello cabe unir la libertad pluriestilística y el rechazo manifiesto al modelo oficial que defendió, desde su posicionamiento artístico, el núcleo duro compuesto por Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea y Carlos Franco.

Calvo Serraller reconoce méritos a la exposición como, por ejemplo, el hecho de abordar el tema desde una óptica objetiva en la que se incluyen unos referentes claves para la comprensión de esta pintura (Duchamp, De Chirico, Dalí, Hamilton, Hockney, Stella, Alcaín y, sobre todo, Gordillo). También destaca el papel representado por otros *activadores*, más o menos confluyentes, coincidentes o laterales. En este último grupo entran figuras heteróclitas como Juan Antonio Aguirre, Javier Utray o Ignacio Gómez de Liaño. También incluye en este conjunto, aunque desde un punto de vista artístico, a Herminio Molero, Manolo Quejido o Chema Cobo.

Tras señalar estos aciertos, Calvo Serraller expone sus objeciones al planteamiento de la exposición, especialmente en lo concerniente al *epílogo histórico*. De hecho, no comparte la forma con la que han planteado el *canto del cisne* de los neofigurativos madrileños de los setenta en los ochenta y, en concreto, las operaciones promocionales potenciadas desde las muestras 1980 o *Madrid D. F.* y su tratamiento en el catálogo. Calvo tampoco ve clara la inclusión de los que denomina *herederos* de los neofigurativos históricos, entre los que se ha convocado sólo a tres: Jaime Aledo, Carlos Forns y Sigfrido Martín Begué. La presencia del primero le parece adecuada, aunque

insuficiente, pero no las de los otros dos, porque, siendo muy *estimables artistas*, “ni lo que hacían en los ochenta ni después tuvo que ver con los precedentes consignados o, en todo caso, de una manera tan laxa que, de aceptarla, habría que haber incluido a tutti quanta”.

Este comentario merece una especial atención por nuestra parte, ya que en el presente trabajo de investigación establecemos una continuidad argumental e histórica que, iniciándose en la década de 1970, se prolonga hasta la actualidad. No obstante, entendemos que los planteamientos rectores de la muestra definen claramente un momento histórico, que si bien posee un preciso comienzo, su final resulta mucho más confuso, quizá porque dicho final no sea tal, sino poco más que una estrategia de acotación que nosotros estimamos fallida.

Para finalizar su texto, Calvo Serraller realiza un examen crítico de la exposición, que califica de necesaria y aleccionadora, una exposición que expresa un momento de melancolía referida a las *ilusiones perdidas*.

**Navarro, Mariano, “Cuerdos e imprescindibles”, *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 19.06.2009.**

Navarro celebra en su texto el hecho de que finalmente se haya reparado una injusticia que el MNCARS cometía con la figuración madrileña, un momento que, a su juicio, ha dado algunos de los mejores pintores de nuestra historia. Señala el autor que el mayor acierto de la muestra radica en *la pintura misma* y califica de correcta la selección efectuada, ya que, aunque sea copiosa, no es sobrecargada. No obstante, cuestiona la pertinencia de la inclusión de Martín Begué y la exigua presencia de la obra de Jaime Aledo, Carlos Forns y Javier Utray, señalando la decisiva influencia que este último ejerció, no sólo en alguno de los pintores seleccionados sino “en el aire y la temperatura de la generación misma”. Sobre el catálogo opina que reúne un interesante aparato teórico aunque incompleto, sin especificar la razón de esta falta.

**Alonso Molina, Óscar, “¡Disparad sobre nosotros!”, ABCD, suplemento de ABC, 28.06.2009.**

Alonso Molina parte de una constatación: la exposición no es tanto una interpretación de lo ocurrido como un testimonio firme de que *algo pasó* y de que *ellos estuvieron allí*. En su texto, además, desvela datos relevantes sobre la construcción y desarrollo de la muestra:

“Por ello, cuando Francisco Rivas, impulsor inicial de la muestra, quien desgraciadamente no ha podido ver el resultado, me propuso en varias ocasiones colaborar con él o continuar su proyecto en caso necesario, siempre le dije que no, pues, a diferencia suya, me parecía prioritario en este caso trabajar sin imaginación, algo incompatible con su genial perspectiva de las cosas”.

De esta declaración podemos deducir que la visión de Francisco Rivas sobre el desarrollo de los acontecimientos estaría alterada por su implicación histórica, hecho que contrasta con esa mayor objetividad defendida por Alonso Molina. Objetividad que le lleva a contextualizar este fenómeno dentro del arte español como un breve episodio: deslavazado en cuanto a definición interna, contradictorio, enmarañado e innecesariamente polémico e incómodo. Objetividad, insistimos, que le permitirá señalar también que nos enfrentamos a un fenómeno protagonizado por personalidades tan poderosas que casi desde el principio “resultaron ser para ellos mismos su peor enemigo”.

Junto a ello, resalta también la animadversión existente hacia estos artistas, es decir la *notable hostilidad externa*, más o menos discreta, proveniente tanto de la derecha, que los calificaba de *insoportables*, como de la izquierda, que los veía como *reaccionarios*; algo que en el fondo no era más que una demostración de incompreensión hacia la singularidad de los fondos y las formas de su independencia. Y es que la independencia, la renuncia a las modas y la defensa de la originalidad, apunta el autor, no son virtudes que se premien en el mundo del arte.

En función de lo señalado, Alonso Molina se muestra sorprendido de que esta exposición haya sido el primer *espaldarazo* institucional de envergadura concedido a este fenómeno en cuarenta años, hecho del que salen *muy reforzados*. Asimismo, hace hincapié sobre la cuestión de que se realizase la muestra en el MNCARS bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, “pues el colectivo se ha encontrado siempre artificialmente instalado en un espectro estético e ideológico que en alguna otra etapa del museo quizá pareciera mejor representado”, haciendo referencia a la dirección de Juan Manuel Bonet, entre otros.

El texto concluye resaltando la valentía de los comisarios al tener que asumir los *peajes* derivados del hecho de hacerse cargo de un proyecto hasta cierto punto predeterminado por el propio Rivas. Con ello se está aludiendo a la inclusión de Sigfrido Martín Begué y Luis Pérez-Mínguez en el núcleo del grupo, así como a la reducción epigonal de la presencia de Jaime Aledo y Carlos Forns Bada.

**Albarrán, Juan, “Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70”, Madrid, *Brumaria*, Documento 237, <<http://www.brumaria.net/erzio/contenido.php?id=212>>. [Consultado 22.05.2011].**

El autor comienza su interesante texto con una reflexión que va más allá de la propia exposición: la imposibilidad de la historia del arte para abordar el estudio del hecho artístico contemporáneo, de ahí su imposibilidad para enfrentarse a fenómenos como el que nos ocupa y que los mismos deban ser abordados desde las instituciones museísticas. A través de ello reconoce el peligro que se corre al hacer historia “basándonos en lo que se nos ha dado y no tanto en lo que ha existido”.

La sorpresa del profesor Albarrán se produce al comprobar el victimismo que desprende el catálogo y las críticas aparecidas a propósito de la exposición, que muestran una insistencia en “la escasa atención que este grupo de pintores habría recibido por parte de crítica, galerías e instituciones”. Sin embargo, afirma que

los *fantasmagóricos esquizos* “existieron y han gozado de un grado de visibilidad y apoyo crítico que muy pocos artistas han alcanzado en el panorama nacional de las últimas cuatro décadas”. Para Albarrán este victimismo carece de base, ya que la presencia expositiva, valoración crítica y reconocimiento histórico de estos pintores ha sido *más que respetable*, tal como muestran los apoyos críticos de autores como Bonet, Rivas y González o el propio protagonismo asumido por estos artistas en la programación de galerías como Amadís, Buades o Daniel, hechos que, sin duda, han contribuido a su *consagración historiográfica*.

Debido a ello, le parece un contrasentido por parte de los responsables de la muestra, el intento de convertirlos en *contrahegemónicos* y, más aún, elevarlos al rango de *contraculturales*, ya que:

“Sacar de contexto para contextualizar parece en este caso una hábil estrategia de confusión que borra de un plumazo todos los choques y beligerancias discursivas que tuvieron lugar en el controvertido magma cultural de la época”.

También cuestiona el autor los métodos utilizados para dar homogeneidad al conjunto, potenciando las polémicas en torno a la pertinencia de la práctica pictórica, “quizás la única seña identitaria del grupo”.

No se puede entender *la fortuna crítica* de los *esquizos*, continúa el profesor Albarrán, sin atender a los enfrentamientos críticos entre Llorens y Bozal por una parte, y Bonet, Rivas y González, por la otra. Un enfrentamiento, en suma, entre “partidarios y detractores de una práctica artística socialmente comprometida; defensores y fustigadores del pop más político y del conceptualismo militante”, que finalizará con la victoria de los defensores de la pintura y con su rechazo al compromiso político. Ello le lleva a cuestionarse sobre el hecho de por qué razón ahora se pretende hacer ver que la actitud de aquellos pintores encerraba una nada despreciable potencialidad política. Albarrán plantea que quizá sea esta *repolitización*, de lo que en tantas ocasiones ha sido tachado de apolítico y reaccionario, la condición necesaria



para poder convivir sin demasiadas estridencias con la nueva ordenación de las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Albarrán pone al descubierto ciertas maniobras que en su opinión forman parte de una extraña lógica de la reconciliación, a la que desde luego él no desea sumarse.

Otro de los tópicos al que se enfrenta Albarrán es el *intento de heroificar* el trabajo pictórico de los *esquizos*, al posicionarse a contracorriente de las prácticas conceptuales de principios de la década de 1970. El autor plantea que los hechos sucedieron justamente al contrario, ya que fue el Arte Conceptual el perdedor de este enfrentamiento, recordando “la asfixia institucional que sufrieron los nuevos comportamientos y las prácticas de cariz conceptual desde la segunda mitad de los setenta y hasta casi la actualidad”. Al respecto, llega a señalar que le parece de mal gusto e impropio seguir hablando de una “dictadura conceptual cuya existencia es más que discutible”.

El profesor Albarrán aporta una reflexión sobre el fracaso internacional de la versión española del auge pictórico de los años 1980, señalando que habría que buscar la causa de esa debilidad “en el afán por oponerse y contestar las propuestas conceptuales —cayendo, así, en el mismo dogmatismo que éstas arrastraban— en lugar de asumirlas e incorporarlas a la reflexión sobre el hecho pictórico”.

Para terminar, el autor se lamenta de la pérdida de una nueva oportunidad de escribir la historia y de abrir un debate crítico debido a los intereses de *los vencedores*, “empeñados en escribir su propia historia”. Una cuestión que parece irresoluble debido a que existen “demasiados intereses cruzados a propósito de unos pintores cuya problemática valoración parece tener más que ver con cuestiones políticas que con el simple placer de pintar que tan vehementemente defendieron”.

# 4

## **CATALOGACIÓN DE ARTISTAS Y GALERISTAS**

*Quizá la pintura se pueda considerar ya  
un paraíso perdido.*

**Luis Gordillo**





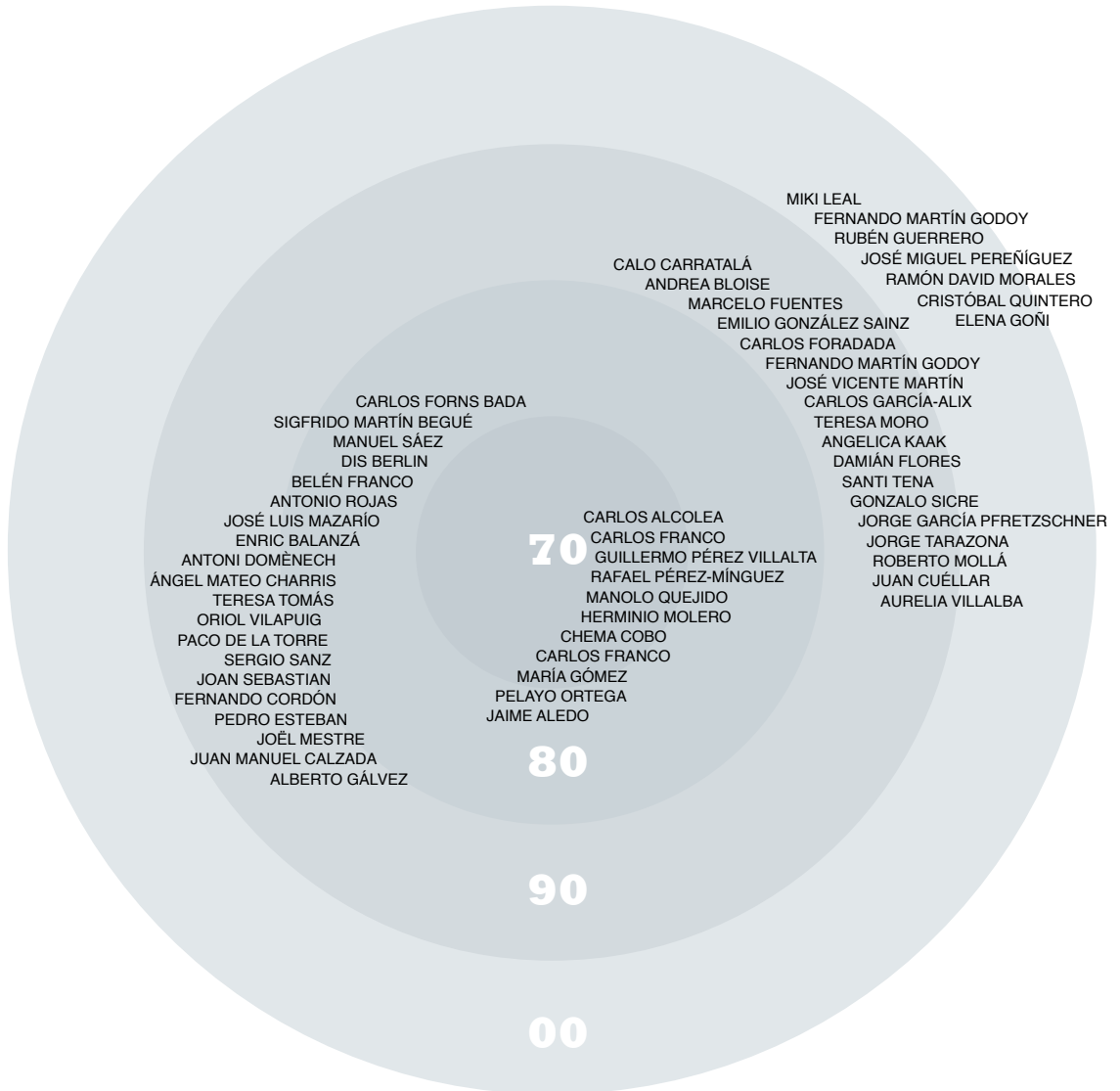
El presente capítulo recoge la catalogación de los artistas objeto de nuestro estudio, así como una relación de las galerías que han presentado habitualmente sus trabajos a lo largo de estos años.

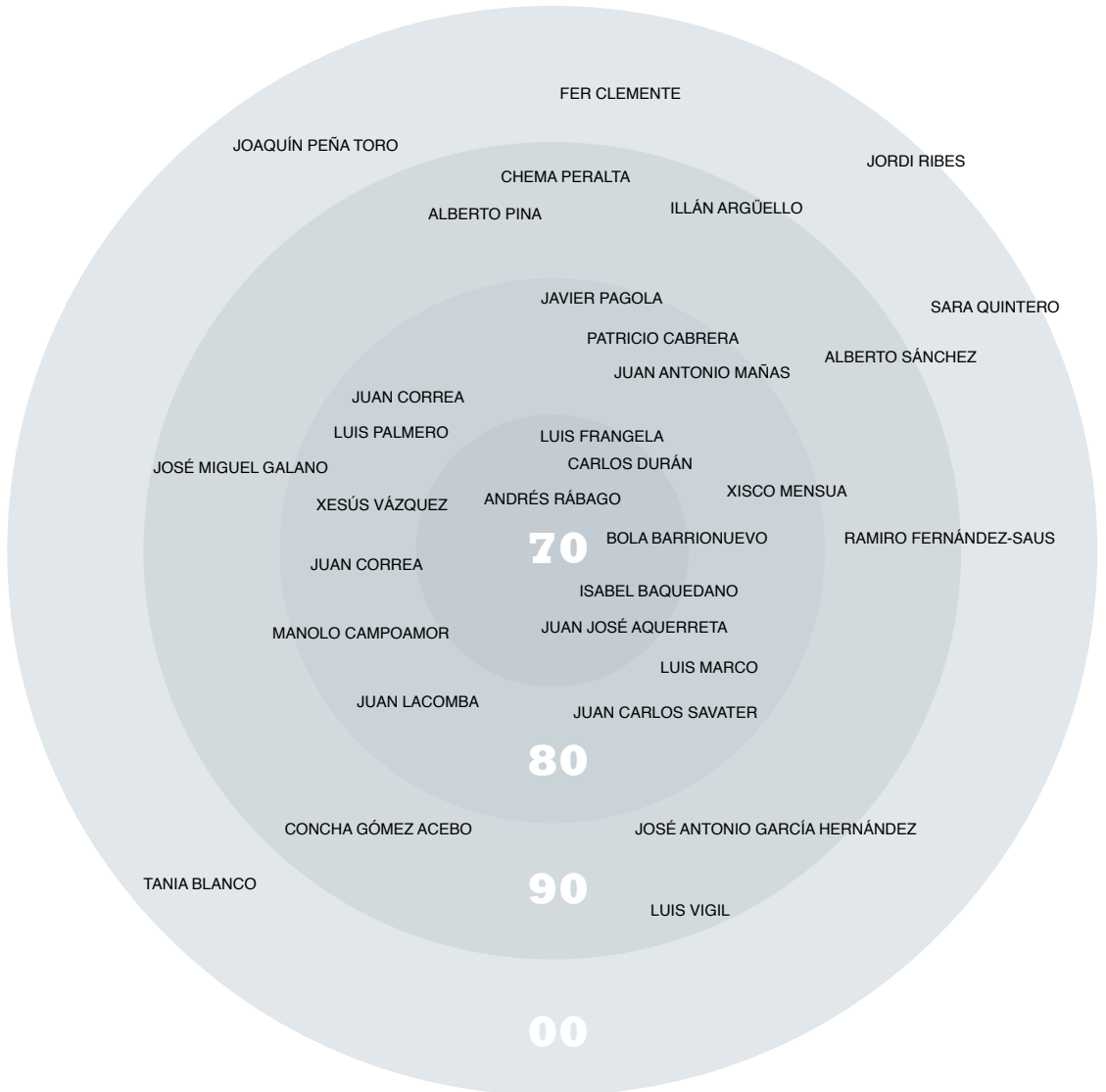
Abrimos esta catalogación con un gráfico en el que se presentan los artistas vinculados a la Figuración Postconceptual. A la izquierda aparecen los autores que están incluidos en nuestro estudio, y a la derecha los que por razones metodológicas han quedado fuera de esta selección. Los dos círculos que componen esta infografía están divididos en secciones concéntricas que representan las cuatro décadas que abarca la cronología de este fenómeno. El nombre de cada artista aparece situado sobre el año en el que realizó su primera exposición individual.

El catálogo que hemos elaborado está compuesto por una selección de 53 autores, disponiendo cada uno de ellos de una ficha individual en la que se incluyen los siguientes datos: nombre artístico, ciudad y año de nacimiento, primera exposición individual, las galerías vinculadas al fenómeno con las que ha trabajado y las exposiciones programáticas y/o las muestras colectivas más representativas en las que ha participado. De este modo, disponemos de una información básica para su identificación y contextualización. También se incluye una obra representativa por cada década de actividad artística.

Para concluir hemos efectuado, aunque de manera somera, el registro de una selección de los 23 espacios y galerías que de un modo más significativa han mostrado las propuestas de estos autores y han trabajado en su posicionamiento en el mercado artístico. La información que aparece en cada una de las fichas recoge el nombre del espacio y la ciudad en la que desarrolla su actividad. Debido a los giros que se producen en las políticas artísticas de los espacios expositivos hemos optado por especificar el periodo en el que han estado vinculados de una manera determinante a este fenómeno, señalando asimismo el director del proyecto. También incluimos una nómina de los artistas vinculados a la Figuración Postconceptual con los que han trabajado.

#### 4.1. ARTISTAS





## CARLOS ALCOLEA

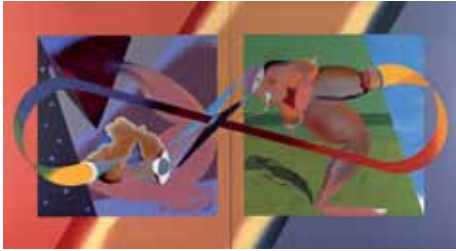
A Coruña, 1949 - Madrid, 1992

---

### Selección de obras

---

#### 70s



*Matisse de día - Matisse de noche. 1977.*

#### 80s



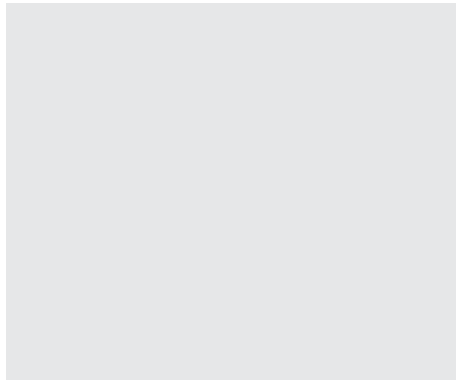
*La fiebre del heno. 1986.*

#### 90s



*Rafa. 1991.*

#### 00s



---

**1ª exposición individual** *Carlos Alcolea*, Galería Amadís, Madrid (1971).

---

**Galerías vinculadas** Amadís, Buades, Columela, La Cúpula.

---

**Exposiciones programáticas** *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Otras figuraciones* (1982), *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *Animales salvajes, animales domésticos* (1974), *Siete pintores en torno a la representación* (1974), *1789-1989, de Messidor a Thermidor* (1989), *Colección de mundos* (2004).



## JAIME ALEDO

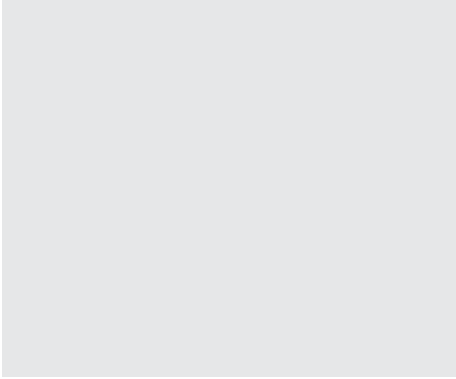
Cartagena, 1949

---

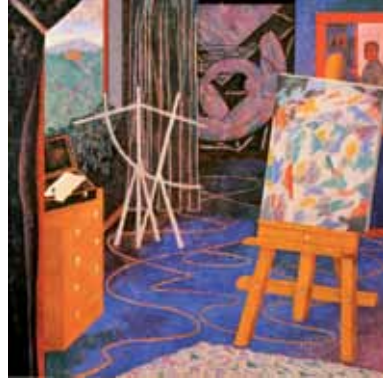
### Selección de obras

---

70s



80s



*El estudio, ¿qué hacer?* 1983.

---

90s



*El maestro amaestrado.* 1996.

---

00s



*Pensamiento y lenguaje 1.* 2006.

---

**1ª exposición individual** Jaime Aledo, Galería Tambor, Madrid (1975).

---

**Galerías vinculadas** Columela, El Caballo de Troya, Estampa, Valle Quintana.

---

**Exposiciones programáticas** *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *El lápiz señala al asesino* (1979), *1789-1989, de Messidor a Thermidor* (1989), *Pieza a pieza* (2003), *El circo* (2004).

## ENRIC BALANZÁ

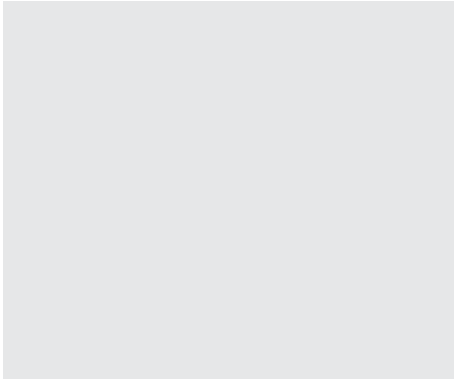
Valencia, 1957

---

### Selección de obras

---

#### 70s



#### 80s



*Sin título.* 1984.

---

#### 90s



*Estudio de anatomía.* 1994.

#### 00s



*Sin título.* 2008.

---

**1ª exposición individual** *Enric Balanzá*, Galería Amagatotis, Barcelona (1986).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, Estampa, Muelle 27, Siboney, Tercer Espacio.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Visiones sin centro* (1998-1999), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *Pieza a pieza* (2003), *Muelles* (2004), *Mandalas* (2004), *Colección de mundos* (2004).

## ANDREA BLOISE

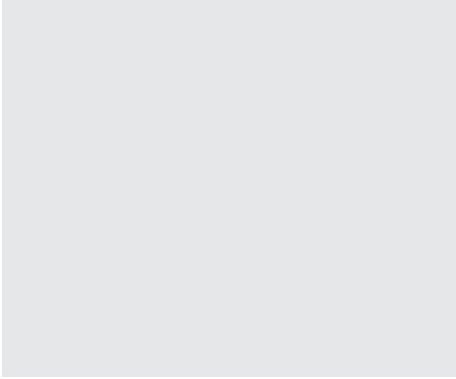
Buenos Aires (Argentina), 1965

---

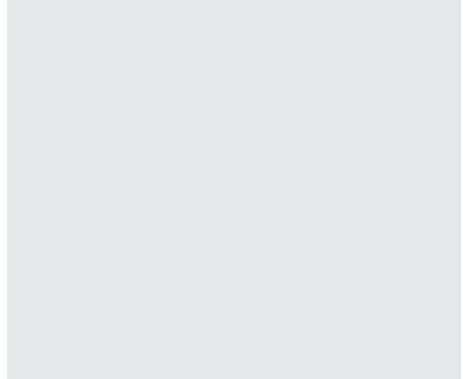
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Personajes cósmicos II.* 1995.

00s



*Muelle hacia planeta.* 2009.

---

**1ª exposición individual** *El extraño sueño de los hermanos Rorschach*, Sala de Exposiciones de la Universitat de València (1995). (Bloise & Berlin).

---

**Galerías vinculadas** Arco Romano, Club Diario Levante, Columela, Estampa, Muelle 27, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Muelle de Levante* (1994) **Selección exposiciones relacionadas** *Pieza a pieza* (2003), *Muelles* (2004), *Mandalas* (2004), *Colección de mundos* (2004), *El circo* (2004), *Paisajes imaginarios* (2008).

## JUAN MANUEL CALZADA

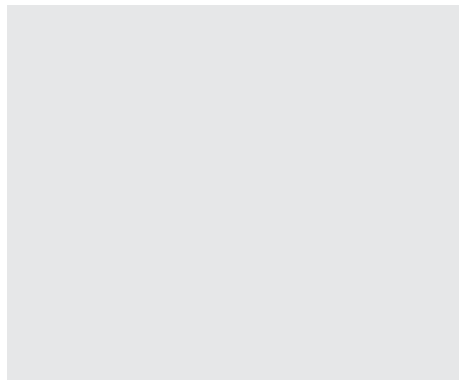
Sarriá, 1960

---

### Selección de obras

---

70s



80s



*Construcciones*. 1989.

---

90s



*El astronauta místico*. 1995.

00s



*Bodegón futuro*. 2001.

---

**1ª exposición individual** *Juan Manuel Calzada*, Galería Columela, Madrid (1989).

---

**Galerías vinculadas** Arco Romano, Buades, Columela.

---

**Exposiciones programáticas** *El Retorno del hijo pródigo* (1991), *El Retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *Juego de Bodegones* (2001), *Pieza a pieza* (2003).

## CALO CARRATALÁ

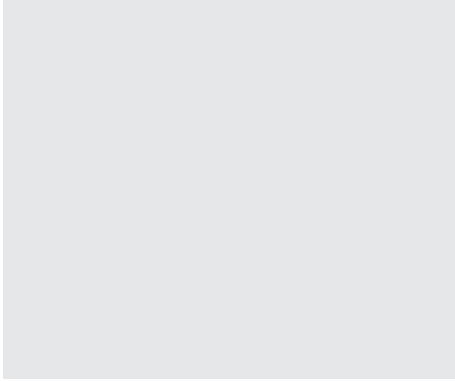
Torrent, 1959

---

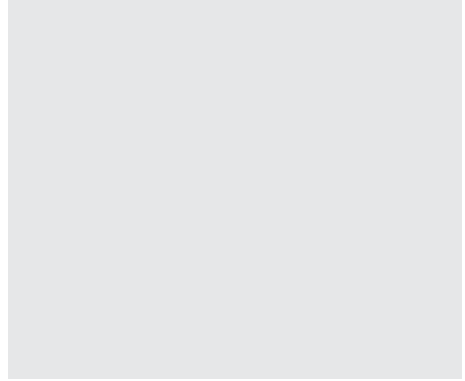
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Perales de Tajuna*. 1998.

00s



*River*. 2003.

---

**1ª exposición individual** *Calo Carratalá*, Galería Ray Gun, Valencia (1990).

---

**Galerías vinculadas** Arco Romano, Club Diario Levante.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *La pintura española en los tiempos del arte. 20 pintores españoles para el siglo XXI* (2008).

## CHEMA COBO

Tarifa, 1952

---

### Selección de obras

---

#### 70s



*Tres personajes asuntos de celos.* 1979.

#### 80s



*The reflected absence of the guardians of sleep.* 1989.

---

#### 90s



*Twedledee Twedledom.* 1990.

#### 00s



*Fraulein (Nueva identidad).* 2004.

---

**1ª exposición individual** *Chema Cobo*, Galería Buades, Madrid (1975).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Antonio Machón, Buades, Magda Bellotti, Rafael Ortiz, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Otras figuraciones* (1982), *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *Animales salvajes, animales domésticos* (1973), *Chema Cobo, Gordillo, G. Pérez Villalta* (1988), *New spanish figuration* (1982), *1789-1989, de Messidor a Thermidor* (1989), *Diez años en la trinchera del norte* (1995), *El equipo de casa* (1998), *Animales y otros familiares* (2002), *Colección de mundos* (2004).

## FERNANDO CORDÓN

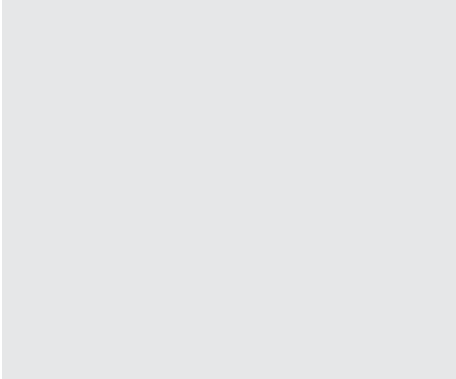
Logroño, 1963

---

### Selección de obras

---

70s



80s



*Quando creo que recuerdo.* 1987.

---

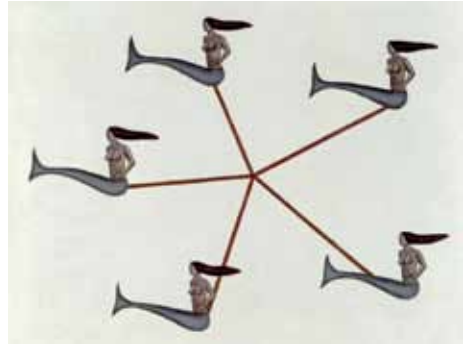
90s



*Diálogo vigilado.* 1991.

---

00s



*Carne o pescado.* 2004.

---

**1ª exposición individual** *Mano a mano*, Círculo de Bellas Artes, Valencia (1987).

---

**Galerías vinculadas** Muelle 27, Sala Club Diario Levante.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Visiones sin centro* (1998-1999) **Selección exposiciones relacionadas** *El gobierno de los pies* (1989), *Entre ajo y zafiro* (1991), *Seis mercaderes en sábado* (1994), *Pintores esquematistas* (1994).

## JUAN CUÉLLAR

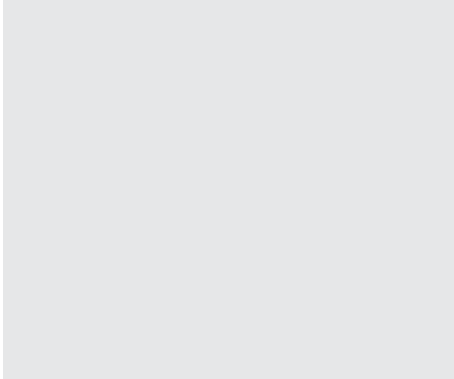
Valencia, 1967

---

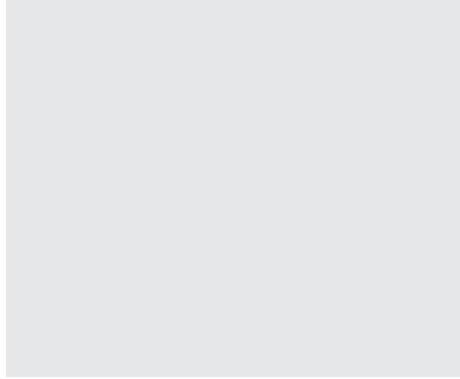
### Selección de obras

---

70s



80s



---

90s



00s



*La prueba.* 1995.

*El milagro.* 2007.

---

**1ª exposición individual** *Juan Cuéllar*, Galería Detursa, Madrid (1995).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, La Naval, My Name's Lolita Art, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999), *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera* (2003) **Selección exposiciones relacionadas** *Pintores esquematistas* (1994), *La Lolita de Nabokov* (2003), *Pieza a pieza* (2003), *Nueva figuración in Spain* (2003), *Juego de arquitecturas* (2008), *Paisajes imaginarios* (2008), *Encapsulados en La Naval* (2008).



## PACO DE LA TORRE

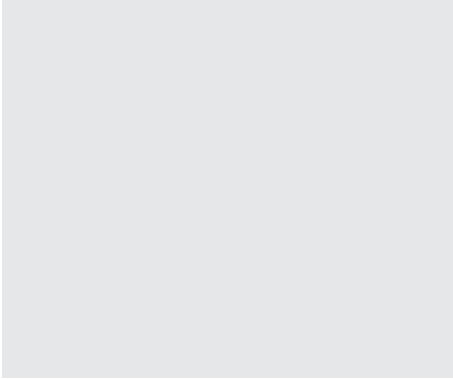
Almería, 1965

---

### Selección de obras

---

#### 70s



#### 80s



*La rodilla de Clara.* 1987.

---

#### 90s



*Nuevo Estilo.* 1995.

---

#### 00s



*Casa desmontable de playa.* 2009.

---

**1ª exposición individual** *Mano a mano*, Círculo de Bellas Artes, Valencia (1987).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Club Diario Levante, El Caballo de Troya, Guillermo de Osma, La Naval, My Name's Lolita Art, Sala de eStar, Seiquer, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Canción de las figuras* (1999), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999), *Visiones sin centro* (1998-1999) **Selección exposiciones relacionadas** *El gobierno de los pies* (1989), *Entre ajo y zafiro* (1991), *Juego de bodegones* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Nueva figuración in Spain* (2003), *Mundos extraños* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Juego de arquitecturas* (2008), *Paisajes imaginarios* (2008).

## DIS BERLIN

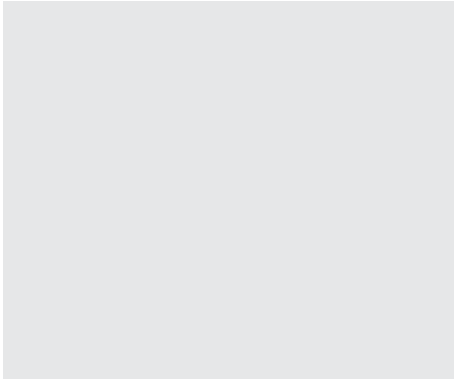
Soria, 1959

---

### Selección de obras

---

#### 70s



#### 80s



*Viajero inmóvil I.* 1986.

---

#### 90s



*Cantos épica.* 1991.

#### 00s



*Circuito de inspiración.* 2008.

---

**1ª exposición individual** *A Song for Europe*, Librería-Galería Antonio Machado, Madrid (1982).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Arco Romano, Buades, Club Diario Levante, Columela, El Caballo de Troya, Guillermo de Osma, My Name's Lolita Art, Siboney, Temple.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo* (1991), *El retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Muelle de Levante* (1994), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *Sueños geométricos* (1993), *El cuarto de estar* (1993), *Juego de bodegones* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Mandalas* (2004), *Colección de mundos* (2004), *El circo* (2004), *Muelles* (2004), *Juego de arquitecturas* (2008), *Paisajes imaginarios* (2008).

## ANTONI DOMÈNECH

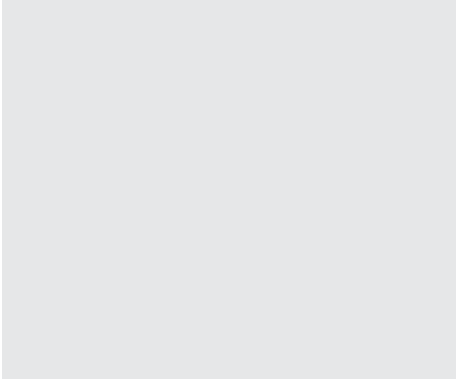
Castelló de la Ribera, 1957

---

### Selección de obras

---

70s



80s



*Sin título.* 1987.

---

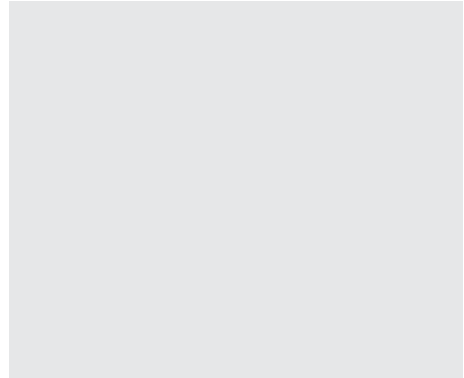
90s



*Francia.* 1997.

---

00s



**1ª exposición individual** *Cuaderno de peones*, A. C. de Tinto y Oro, Valencia (1986).

---

**Galerías vinculadas** Buades, Club Diario Levante, Temple.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994) **Selección exposiciones relacionadas** *Històries naturals* (2002).

## PEDRO ESTEBAN

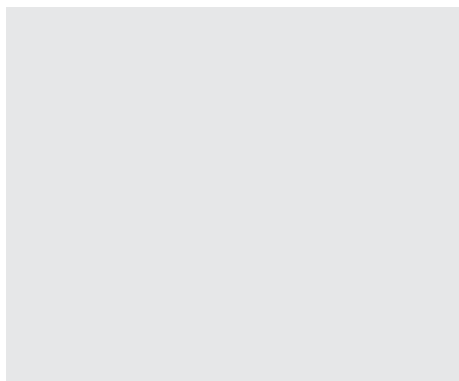
San Miguel de las Dueñas, 1962

---

### Selección de obras

---

70s



80s



*Paisaje.* 1989.

---

90s



*Casa.* 1996.

00s



*Pastora.* 2007.

---

**1ª exposición individual** *Pedro Esteban*, Galería G. Comte, Valencia (1988).

---

**Galerías vinculadas** My Name's Lolita Art.

---

**Exposiciones programáticas** *Canción de las figuras* (1999), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *Pieza a pieza* (2003).

## DAMIÁN FLORES

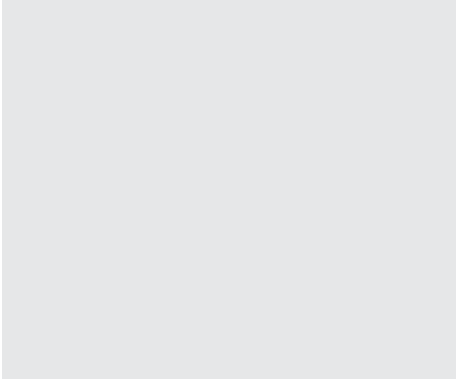
Cáceres, 1963

---

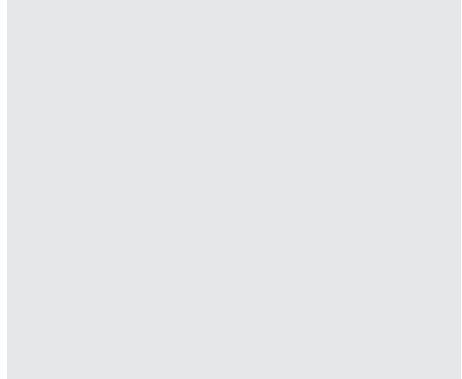
### Selección de obras

---

70s



80s



---

90s



*Hopper.* 1994.

00s



*Capitol.* 2005.

---

**1ª exposición individual** *El viaje de la Pintura*, Galería El Caballo de Troya, Madrid (1992).

---

**Galerías vinculadas** My Name's Lolita Art, Estampa, Siboney, El Caballo de Troya, Arco Romano, Utopia Parkway, Sen, Muelle 27, Guillermo de Osma.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *La cueva de Alí Babá* (1992), *El cuarto de estar* (1993), *Ingenio y enigma* (1994), *Juego de bodegones* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Muelles* (2004), *Colección de mundos* (2004), *El circo* (2004), *Figuras y figuraciones* (2004), *Juego de arquitecturas* (2008).

## CARLOS FORADADA

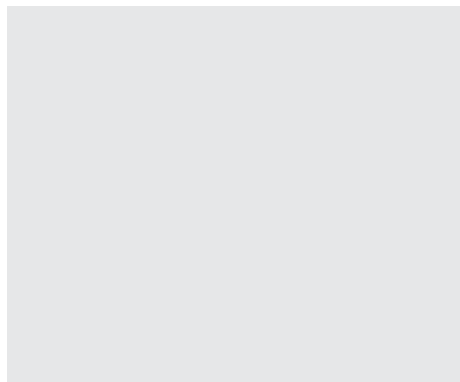
Pueyo de Santa Cruz, 1960

---

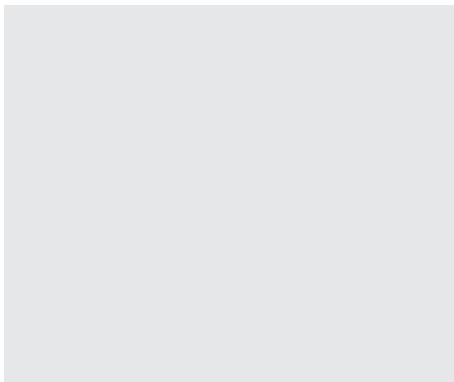
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Sin título*. 1995.

00s



*Diógenes a la búsqueda de un hombre honesto*. 2000.

---

**1ª exposición individual** *Carlos Foradada*, Galería Rita García, Valencia (1994).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, My Name's Lolita Art.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994) **Selección exposiciones relacionadas** —

## CARLOS FORNS BADA

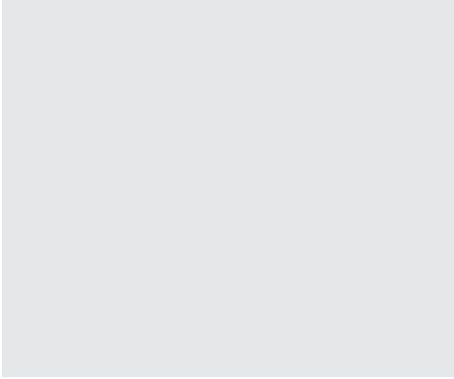
Madrid, 1956

---

### Selección de obras

---

70s



80s



*Paisaje con mártires.* 1981.

---

90s



*Busto verde.* 1995.

---

00s



*Paisaje rojo.* 2006.

---

**1ª exposición individual** *Carlos Forns Bada*, Galería Edurne, Madrid (1976).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Estampa.

---

**Exposiciones programáticas** *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *Pieza a pieza* (2003), *El circo* (2004).

## **BELÉN FRANCO**

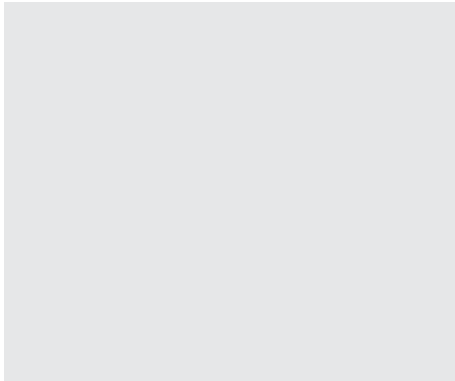
Madrid, 1956

---

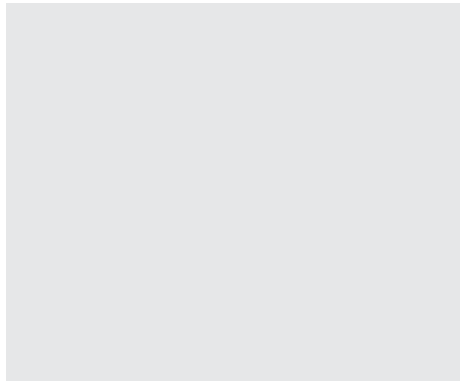
### **Selección de obras**

---

**70s**



**80s**



**90s**



*París.* 1999.

**00s**



*Líquenes.* 2005.

---

**1ª exposición individual** *Belén Franco*, Galería Columela, Madrid (1990).

---

**Galerías vinculadas** Buades, Columela, El Caballo de Troya, Estampa, Guillermo de Osma, Muelle 27, Seiquer, Tercer Espacio, Utopia Parkway.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *Juego de bodegones* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Muelles* (2004), *Mandalas* (2004), *El circo* (2004), *Paisajes imaginarios* (2008), *Juego de arquitecturas* (2008).



## CARLOS FRANCO

Madrid, 1951

---

### Selección de obras

---

#### 70s



*La conversación.* 1976.

#### 80s



*Judith saliendo del campamento de Holofernes.* 1984.

#### 90s



*La segunda cena o La cena de los Tantálidas.* 1998.

#### 00s



*El talismán.* 2005.

---

**1ª exposición individual** *Carlos Franco*, Sala Doncel, Pamplona (1971).

---

**Galerías vinculadas** Amadís, Antonio Machón, Buades, El Caballo de Troya, Marlborough, Seiquer, Sen.

---

**Exposiciones programáticas** *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Otras figuraciones* (1982), *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *Animales salvajes, animales domésticos* (1973), *Siete pintores en torno a la representación* (1974), *El lápiz señala al asesino* (1979), *1789-1989, de Messidor a Thermidor* (1989), *Animales y otros familiares* (2002), *Transfiguración* (2007).

## MARCELO FUENTES

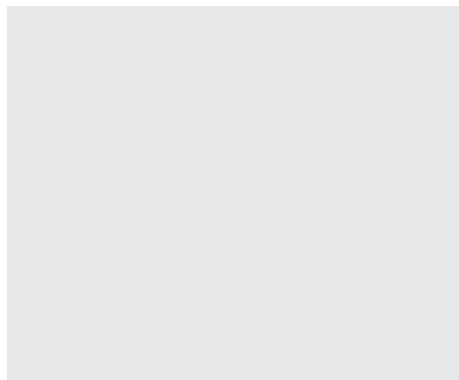
Valencia, 1955

---

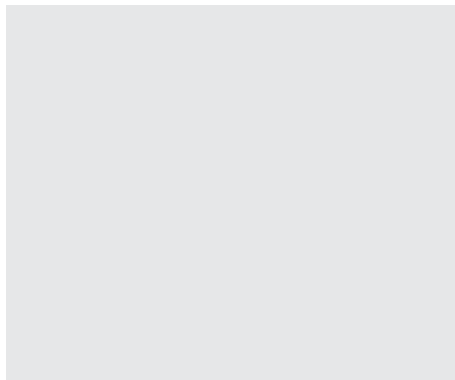
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Paisaje industrial 1. 1995.*

00s



*Hacia Harlem. 2004.*

---

**1ª exposición individual** *Malvarrosa en el Malvarrosa*, Café Malvarrosa, Valencia (1991).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, El Caballo de Troya, Estampa, Guillermo de Osma, Temple.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999), *Visiones sin centro* (1998-1999), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *La cueva de Alí Babá* (1994), *Pieza a pieza* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Figuras y figuraciones* (2004).

## ALBERTO GÁLVEZ

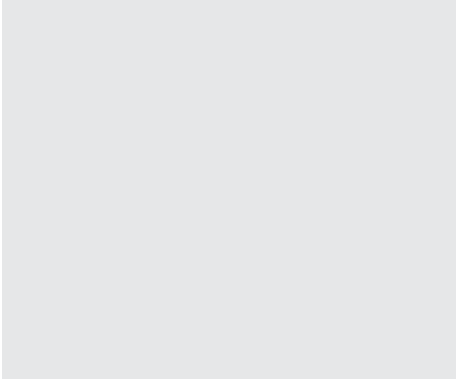
Orihuela, 1963

---

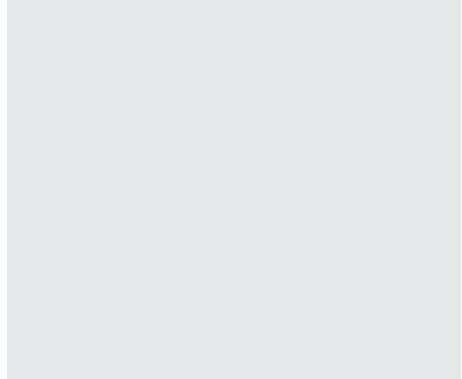
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*La hija de Butades. Pintura nocturna. 1999.*

00s



*Componiendo el paisaje. 2003.*

---

**1ª exposición individual** *Re-citando*, Círculo de Bellas Artes de Valencia, Valencia (1989).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, Muelle 27, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *Pieza a pieza* (2003), *Muelles* (2004), *Figuras y figuraciones* (2004).

## JORGE GARCÍA PFRETZSCHNER

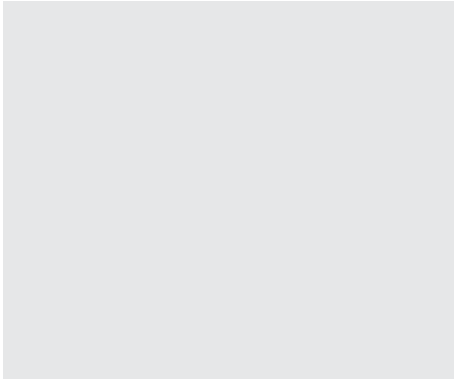
Madrid, 1964

---

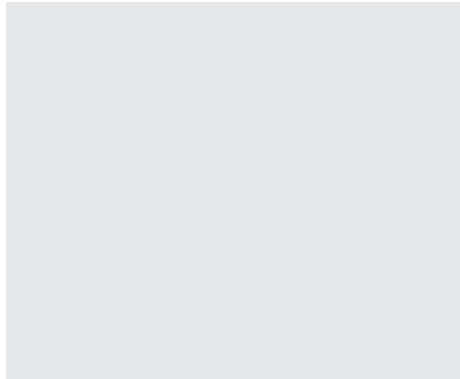
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Sin título.* 1997.

00s



*Tengo esperanzas.* 2005.

---

**1ª exposición individual** *Jorge García Pfretzschner*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla (1994).

---

**Galerías vinculadas** Estampa, Rafael Ortiz, Seiquer.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *Pieza a pieza* (2003), *Colección de mundos* (2004).

## CARLOS GARCÍA-ALIX

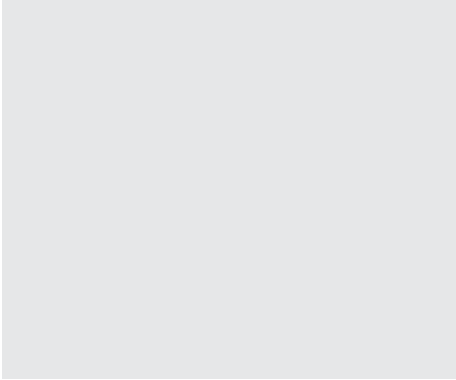
León, 1957

---

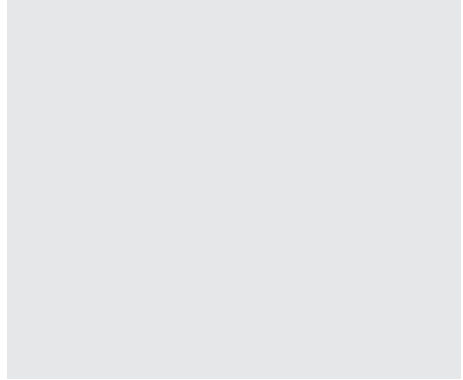
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Cinema Europa*. 1999.

00s



*Hotel Siam*. 2003.

---

**1ª exposición individual** *Carlos García-Alix*, Galería Debla, Bubión (1993).

---

**Galerías vinculadas** Guillermo de Osma, My Name's Lolita Art, Sen, Siboney, Utopia Parkway.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *Juego de bodegones* (2001), *Animales y otros familiares* (2002), *Pieza a pieza* (2003), *El circo* (2004), *Juego de arquitecturas* (2008), *La pintura española en los tiempos del arte. 20 pintores españoles para el siglo XXI* (2008).

## MARÍA GÓMEZ

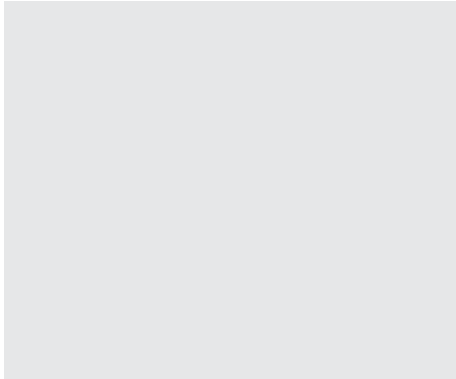
Salamanca, 1953

---

### Selección de obras

---

#### 70s



#### 80s



*Náufrago*. 1984.

---

#### 90s



*Libros para la noche*. 1997.

#### 00s



*Bon jour-bon jour*. 2005.

---

**1ª exposición individual** *María Gómez*, Galería Tebas, Madrid (1977).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Antonio Machón, Buades, El Caballo de Troya, Estampa, Magda Bellotti, My Name's Lolita Art, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo* (1991), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *La cueva de Alí Babá* (1992), *El cuarto de estar* (1993), *El cuarto de ser* (1997), *La gran travesía 1985-2001* (2001), *Desnudos* (2002), *Pieza a pieza* (2003), *El circo* (2004), *Figuras y figuraciones* (2004), *Transfiguración* (2007).

## EMILIO GONZÁLEZ SAINZ

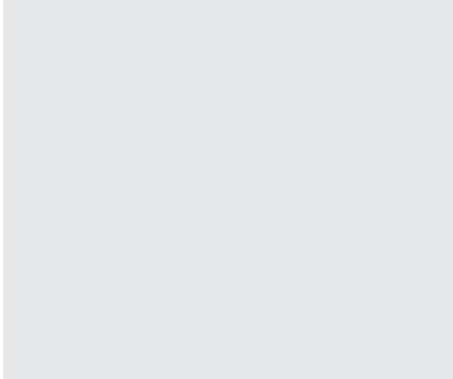
Torrelavega, 1961

---

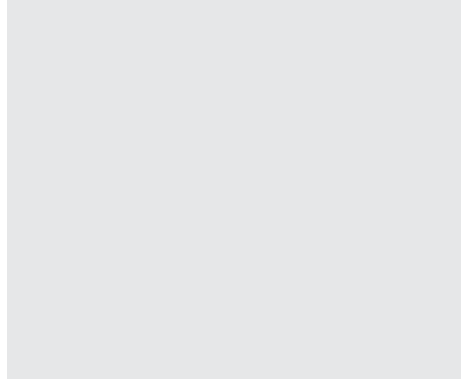
### Selección de obras

---

**70s**



**80s**



---

**90s**



*Camino en el campo con árbol y perro.* 1996.

**00s**



*El glaciar.* 2007.

---

**1ª exposición individual** *Emilio González Sainz*, Casa de Cultura, Torrelavega (1991).

---

**Galerías vinculadas** Estampa, Magda Bellotti, Sen, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *El cuarto de ser* (1997), *El equipo de casa* (1998), *La gran travesía 1985-2001* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Paisajes imaginarios* (2008).

## ELENA GOÑI

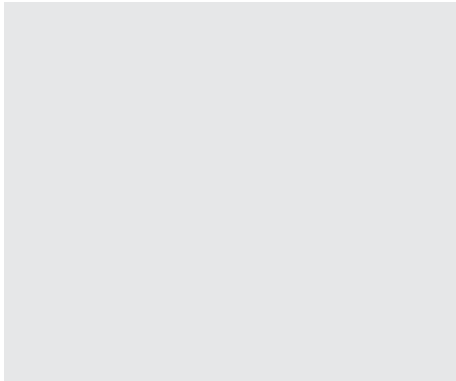
Madrid, 1971

---

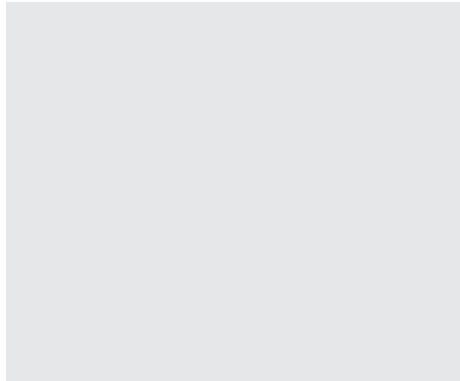
### Selección de obras

---

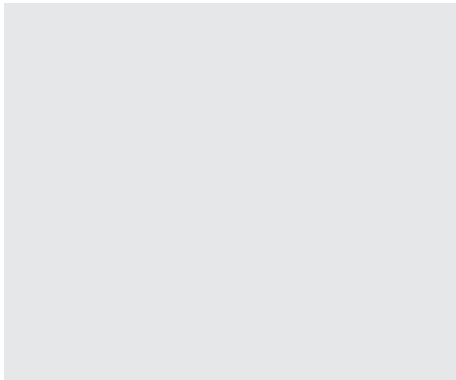
70s



80s



90s



00s



*Autorretrato rojo.* 2010.

---

**1ª exposición individual** *Elena Goñi*, Sala del Polvorín, Ciudadela, Pamplona (2002).

---

**Galerías vinculadas** Utopia Parkway.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *La pintura española en los tiempos del arte. 20 pintores españoles para el siglo XXI* (2008).



## RUBÉN GUERRERO

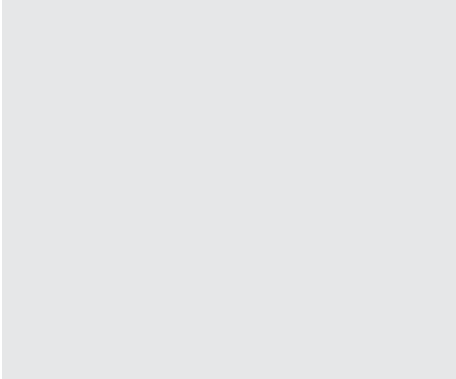
Sevilla, 1976

---

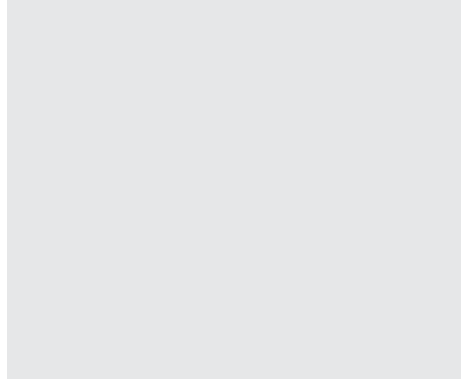
### Selección de obras

---

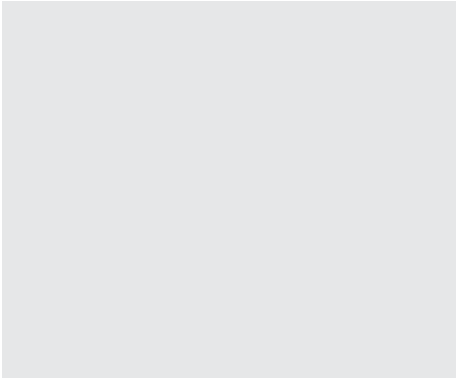
70s



80s



90s



00s



*Sin título. 2010.*

---

**1ª exposición individual** *Pinturas*, Icaria Gallery, Alcalá de Guadaíra (2001).

---

**Galerías vinculadas** Rafael Ortiz, Sala de eStar.

---

**Exposiciones programáticas** *Figuraciones de Sevilla Horizonte 2000* (2001), *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera* (2003) **Selección exposiciones relacionadas** *La parte chungá* (2002), *Los chicos del maíz* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Los Claveles* (2008).

## ANGELICA KAAK

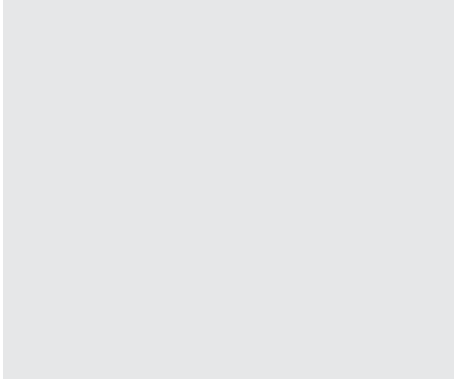
Kraggenburg (Holanda), 1963

---

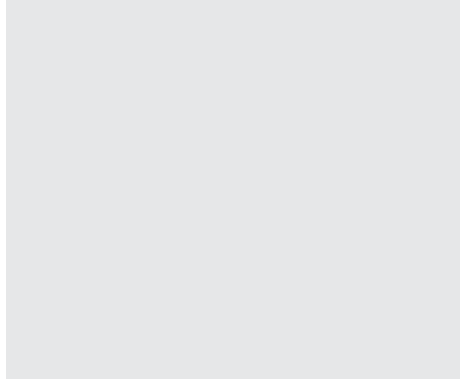
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*La vida.* 1993.

00s



*Sin título.* 2002.

---

**1ª exposición individual** *Angelica Kaak*, Galería Columela, Madrid (1992).

---

**Galerías vinculadas** Arco Romano, Columela, El Caballo de Troya, Estampa, Muelle 27, My Name's Lolita Art, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *La cueva de Alí Babá* (1993), *Cuarto de ser* (1997), *Juego de bodegones* (2001), *Desnudos* (2002), *Pieza a pieza* (2003), *Muelles* (2004), *Mandalas* (2004), *Colección de mundos* (2004), *El circo* (2004), *El paraíso perdido* (2006), *Paisajes imaginarios* (2008).

## MIKI LEAL

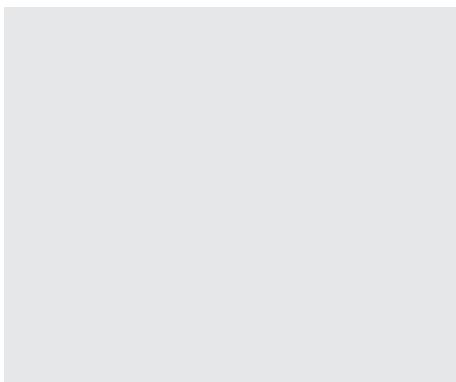
Sevilla, 1974

---

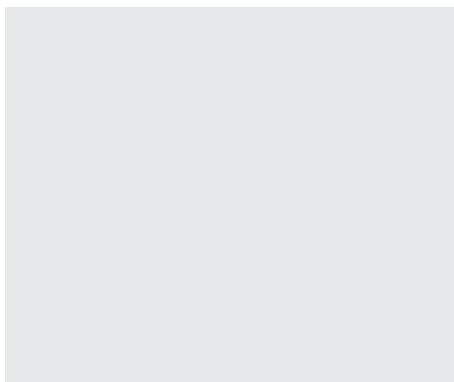
### Selección de obras

---

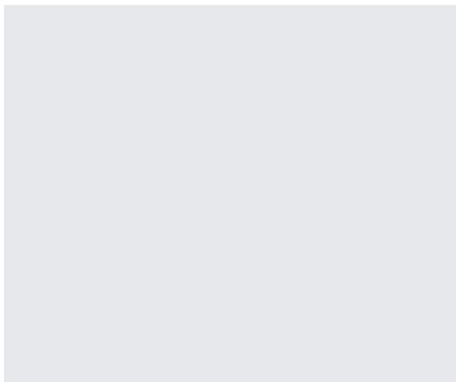
70s



80s



90s



00s



*El triunfo.* 2005.

---

**1ª exposición individual** *Proyecto para un oasis*, Galería Isabel Ignacio, Sevilla (2000).

---

**Galerías vinculadas** Magda Bellotti, Rafael Ortiz, Sala de eStar.

---

**Exposiciones programáticas** *Figuraciones de Sevilla Horizonte 2000* (2001) **Selección exposiciones relacionadas** *La parte chungu* (2002), *Los chicos del maíz* (2003), *Los Claveles* (2008), *La hora sin sombra* (2008).

## JOSÉ VICENTE MARTÍN

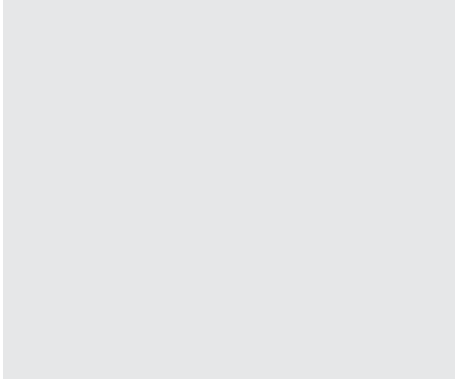
Melilla, 1968

---

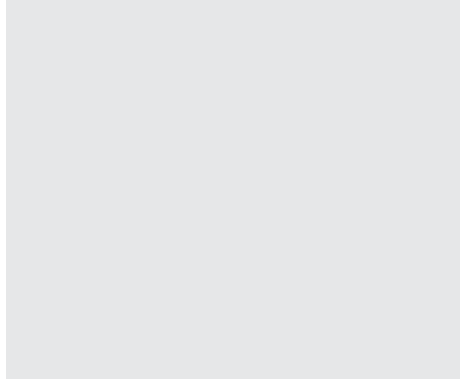
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Baly*, 1993.

00s



*Mundo de J. V. Marjov*, 2003.

---

**1ª exposición individual** *Bien vale la huida*, Club Diario Levante, Valencia (1993).

---

**Galerías vinculadas** Buades, Club Diario Levante, Muelle 27.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994) **Selección exposiciones relacionadas** *Pintores esquematistas* (1994).

## SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ

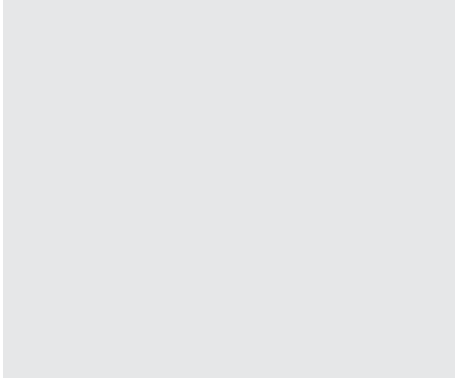
Madrid, 1959 - Madrid, 2011

---

### Selección de obras

---

70s



80s



*Bodegón al huevo.* 1986.

---

90s



*Las meninas malic.* 1995.

00s



*La isla de las pinturas.* 2002.

---

**1ª exposición individual** *Sigfrido Martín Begué*, Galería Ynguanzo, Madrid (1980).

---

**Galerías vinculadas** Seiquer, Sen.

---

**Exposiciones programáticas** *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *1789-1989, de Messidor a Thermidor* (1989).

## FERNANDO MARTÍN GODOY

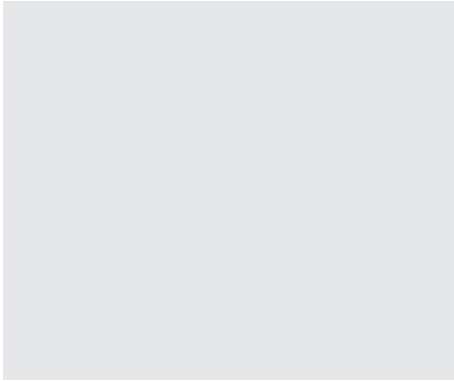
Sevilla, 1977

---

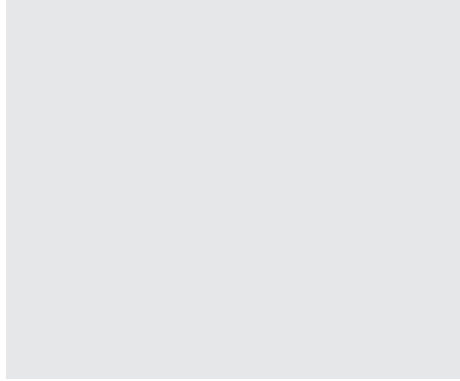
### Selección de obras

---

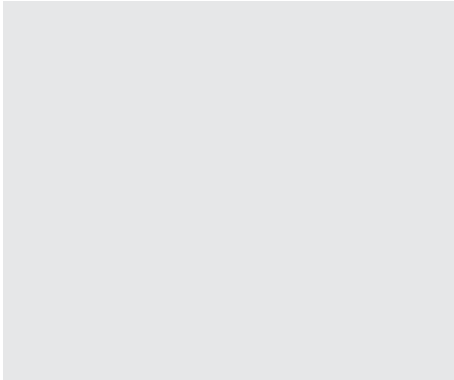
70s



80s



90s



00s



*Coche. 2006.*

---

**1ª exposición individual** *Fernando Martín Godoy*, Sala Torrenueva de Ibercaja, Zaragoza (2000).

---

**Galerías vinculadas** Guillermo de Osma, Utopia Parkway, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *Juego de arquitecturas* (2008).

## ÁNGEL MATEO CHARRIS

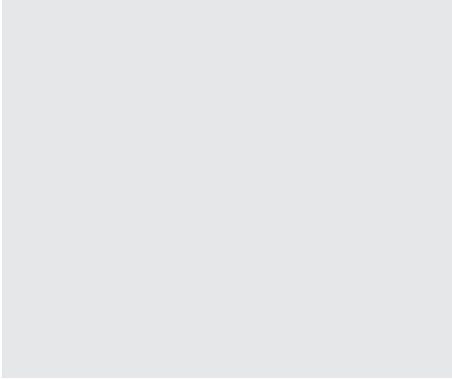
Catagena, 1962

---

### Selección de obras

---

#### 70s



#### 80s



Circa. 1989.

---

#### 90s



*Gran murmullo en Port Lligat.* 1994.

#### 00s



*Revolución.* 2001.

---

**1ª exposición individual** *Ángel Mateo Charris*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Cartagena (1986).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Columela, Club Diario Levante, El Caballo de Troya, Guillermo de Osma, La Naval, My Name's Lolita Art, Sen, Siboney, Tercer Espacio.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Muelle de Levante* (1994), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *El cuarto de estar* (1993), *La cueva de Alí Babá* (1994), *Pintura metarrealista* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Colección de mundos* (2004), *El paraíso perdido* (2006), *Cuatro pintores españoles* (2007), *Juego de arquitecturas* (2008), *Encapsulados en La Naval* (2008), *Paisajes imaginarios* (2008).

## JOSÉ LUIS MAZARÍO

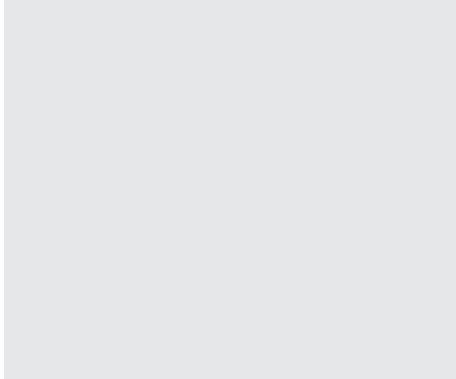
Castel de Cabra, 1963

---

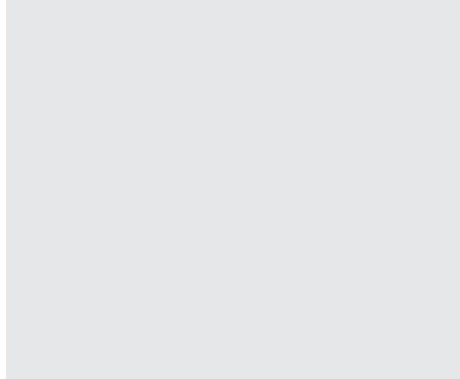
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*La siesta.* 1998.

00s



*La casa de campo.* 2002.

---

**1ª exposición individual** *En torno a la figura humana*, Centro Cultural Dr. Madrazo, Santander (1985).

---

**Galerías vinculadas** Estampa, Guillermo de Osma, My Name's Lolita Art, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *El cuarto de estar* (1993), *Ingenio y enigma* (1994), *Diez años en la trinchera del norte* (1995), *El cuarto de ser* (1997), *El equipo de casa* (1998), *Juego de bodegones* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Figuras y figuraciones* (2004), *El circo* (2004), *Paisajes imaginarios* (2008).



## JOËL MESTRE

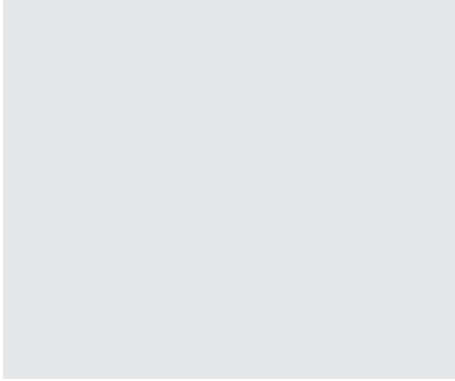
Castellón de la Plana, 1966

---

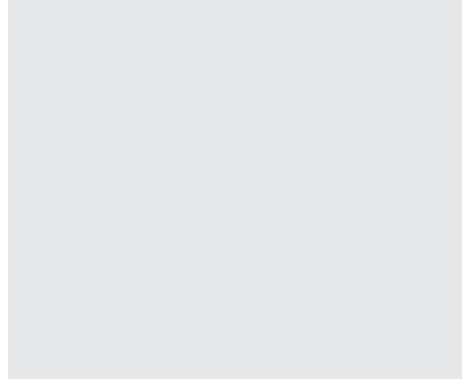
### Selección de obras

---

70s



80s



---

90s



*Palabras para un jinete.* 1998.

00s



*El piloto ciego.* 2005.

---

**1ª exposición individual** *En forma*, Galería Tretze, Castellón de la Plana (1988).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, Guillermo de Osma, La Naval, My Name's Lolita Art, Sala de eStar.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999), *Figuraciones: Arte Civil + Magicismos + Espacios de frontera* (2003) **Selección exposiciones relacionadas** *Juego de bodegones* (2001), *Pieza a pieza* (2003), *Mundos extraños* (2003), *Nueva figuración en España* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Cuatro pintores españoles* (2007), *Juego de arquitecturas* (2008), *Encapsulados en La Naval* (2008).

## HERMINIO MOLERO

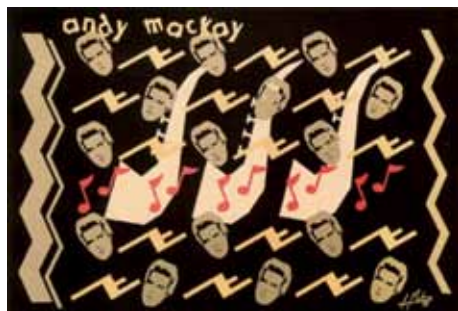
Puebla de Almoradiel, 1948

---

### Selección de obras

---

70s



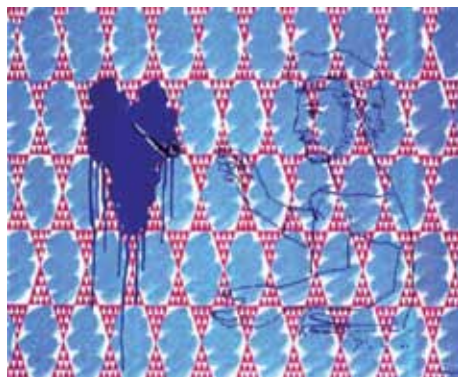
Andy Mackay. 1975.

80s



Trini Alonso. 1981.

90s



Sin título. 1999.

00s



La tentación de la carne. 2003.

---

**1ª exposición individual** *Una poesía para ver, una pintura para leer*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona (1970).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Buades, Muelle 27, Sen, Seiquer.

---

**Exposiciones programáticas** *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *Siete pintores en torno a la representación* (1974).

## ROBERTO MOLLÁ

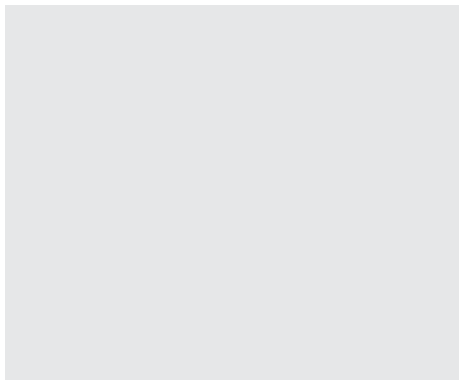
Valencia, 1966

---

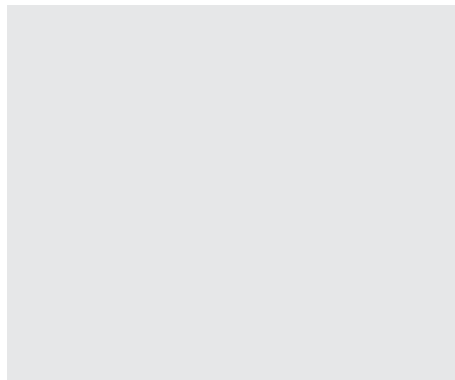
### Selección de obras

---

70s

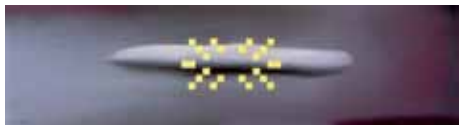


80s



---

90s



---

00s



*Game over 2*. 1997.

*Cobaya*. 2002.

---

**1ª exposición individual** *Star tales and other short stories*, Art Box Gallery, Roppongi, Tokio (1996).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, La Naval, Muelle 27, Sala de eStar, Tercer Espacio.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *Animales y otros familiares* (2002), *Pieza a pieza* (2003), *Mundos extraños* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Muelles* (2004), *Mandalas* (2004), *Encapsulados en La Naval* (2008), *Emoticones* (2009).

## RAMÓN DAVID MORALES

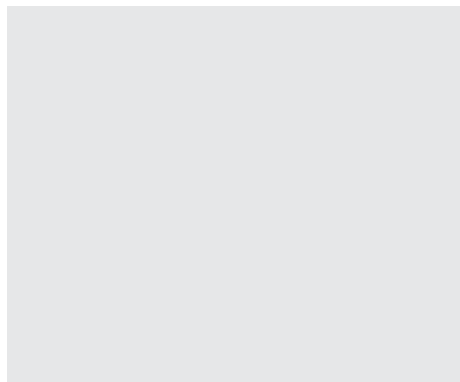
Sevilla, 1977

---

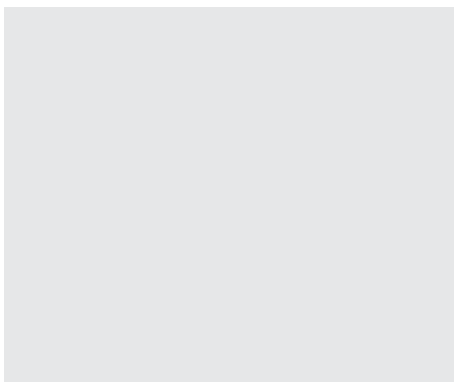
### Selección de obras

---

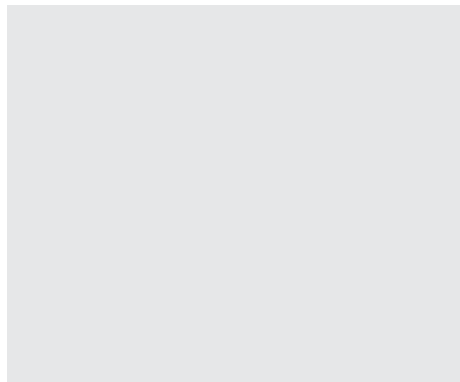
70s



80s



90s



00s



*Parque de skate o paisaje modelado en gris cemento. 2007.*

---

**1ª exposición individual** *Ramón David Morales*, Sala de eStar, Sevilla (2002).

---

**Galerías vinculadas** Estampa, Sala de eStar, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *Figuraciones de Sevilla Horizonte 2000* (2001) **Selección exposiciones relacionadas** *La parte chungu* (2002), *Los chicos del maíz* (2003), *Los Claveles* (2008), *Paisajes interiores* (2009).

## TERESA MORO

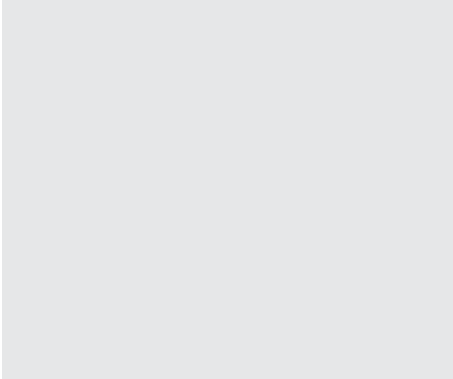
Madrid, 1970

---

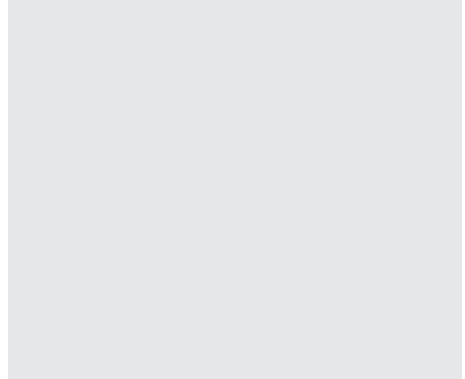
### Selección de obras

---

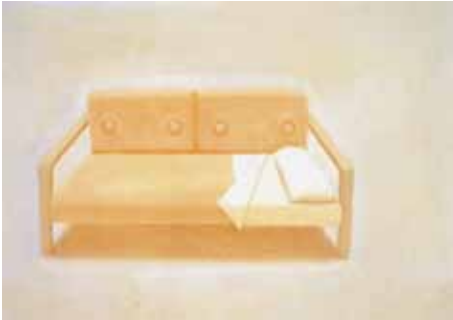
70s



80s



90s



*Sin título.* 1999.

00s



*Gotera.* 2009.

---

**1ª exposición individual** *Arte bajo en colesterol*, Sala No se lo digas a nadie, Madrid (1992).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, La Naval, My Name's Lolita Art, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *Canción de las figuras* (1999), *Figuraciones de Madrid. De un lugar sin límites*, *Figuraciones* (2000) **Selección exposiciones relacionadas** *Pieza a pieza* (2003), *Colección de mundos* (2004).

## PELAYO ORTEGA

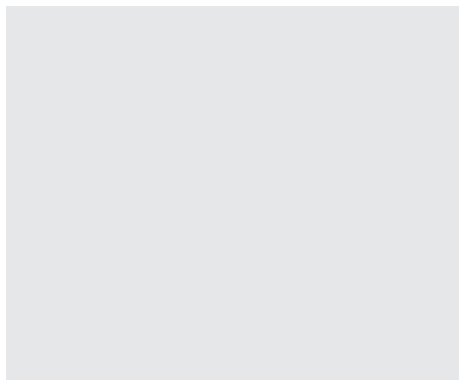
Mieres, 1956

---

### Selección de obras

---

#### 70s



#### 80s



*Café*. 1988.

---

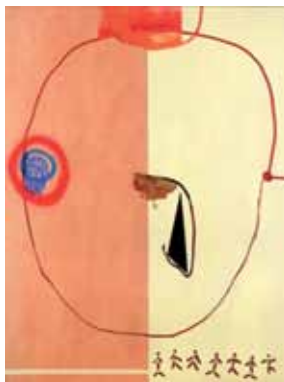
#### 90s



*Sastrería vacía*. 1990.

---

#### 00s



*El santo*. 2003.

---

**1ª exposición individual** *Pelayo Ortega*, Galería Atalaya, Gijón (1977).

---

**Galerías vinculadas** Amadís, Arco Romano, Buades, El Caballo de Troya, Marlborough, My Name's Lolita Art, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo* (1991), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *El cuarto de estar* (1993), *El cuarto de ser* (1997), *Pieza a pieza* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Franco, Ortega y Sanz en Mónaco* (2008).

## JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ

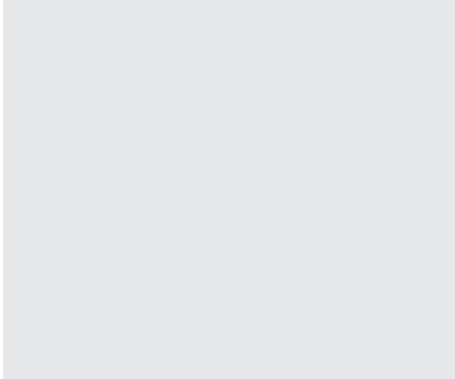
Sevilla, 1977

---

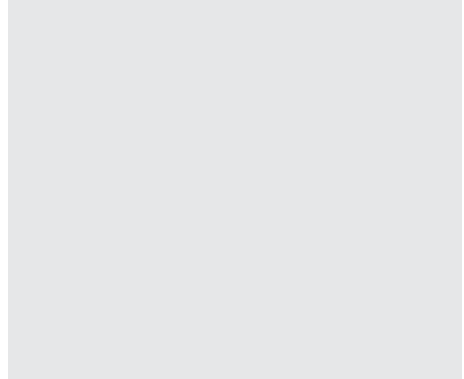
### Selección de obras

---

**70s**

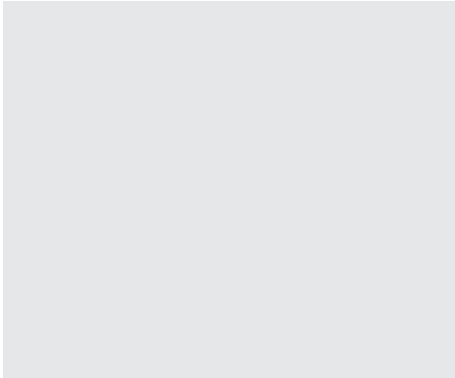


**80s**



---

**90s**



**00s**



*El príncipe constante. 2007.*

---

**1ª exposición individual** *Comparemos mitologías*, Showroom de The Richard Channin Foundation, Sevilla (2002).

---

**Galerías vinculadas** Rafael Ortiz, Sala de eStar, Siboney.

---

**Exposiciones proclamáticas** *Figuraciones de Sevilla Horizonte 2000* (2001), *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera* (2003) **Selección exposiciones relacionadas** *La parte chungu* (2002), *Los chicos del maíz* (2003), *La hora sin sombra* (2008), *Colección de mundos* (2004), *Los Claveles* (2008), *Paisajes interiores* (2009).

## GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Tarifa, 1948

### Selección de obras

#### 70s



*Artistas en una terraza.* 1976.

#### 80s



*La juventud de los héroes.* 1987.

#### 90s



*Los baños.* 1994.

#### 00s



*El encuentro de Salomón y la reina de Saba.* 2007.

**1ª exposición individual** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Amadís, Madrid (1972).

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Amadís, Antonio Machón, Buades, Columela, Estampa, My Name's Lolita Art, Magda Bellotti, Rafael Ortiz, Seiquer, Sen, Siboney.

**Exposiciones proclamáticas** *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Otras figuraciones* (1982), *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *Animales salvajes, animales domésticos* (1973), *New spanish figuration* (1982), *Siete pintores en torno a la representación* (1974), *Chema Cobo, Gordillo, G. Pérez Villalta* (1988), *Colección de mundos* (2004), *Juego de arquitecturas* (2008), *Paisajes imaginarios* (2008).



## RAFAEL PÉREZ-MÍNGUEZ

Madrid, 1949 - Segovia 1999

---

### Selección de obras

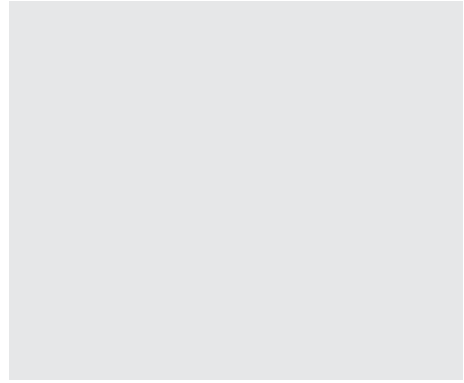
---

70s



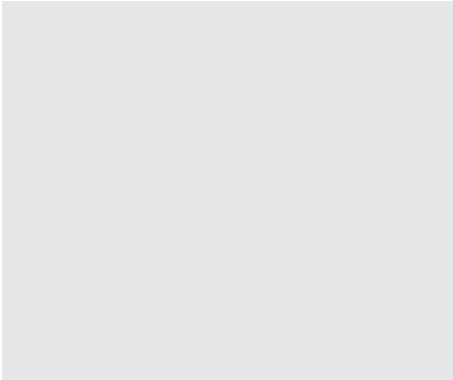
*La duda ofende.* 1972.

80s



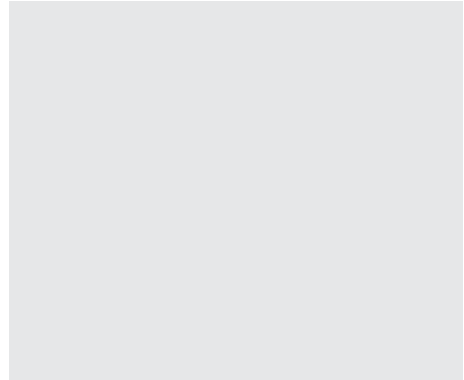
---

90s



---

00s



---

**1ª exposición individual** *Rafael Pérez-Minguez*, Galería Amadís, Madrid (1972).

---

**Galerías vinculadas** Amadís, Buades, Vandrés.

---

**Exposiciones programáticas** *Los esquizos de Madrid* (2009) **Selección exposiciones relacionadas** *Animales salvajes, animales domésticos* (1974), *Siete pintores en torno a la representación* (1974).

## MANOLO QUEJIDO

Sevilla, 1946

---

### Selección de obras

---

#### 70s



*Sin palabras.* 1977.

#### 80s



*Diamante.* 1982.

---

#### 90s



*El beso.* 1980.

#### 00s



*Los pintores II.* 2006.

---

**1ª exposición individual** *Manolo Quejido*, Galería Arteluz, Madrid (1971).

---

**Galerías vinculadas** Buades, Estampa, Magda Bellotti, Rafael Ortiz, Temple.

---

**Exposiciones programáticas** *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Otras figuraciones* (1982), *Los esquizos de Madrid* (2010) **Selección exposiciones relacionadas** *Propuesta de temporada* (1973), *Siete pintores en torno a la representación* (1974).

## CRISTÓBAL QUINTERO

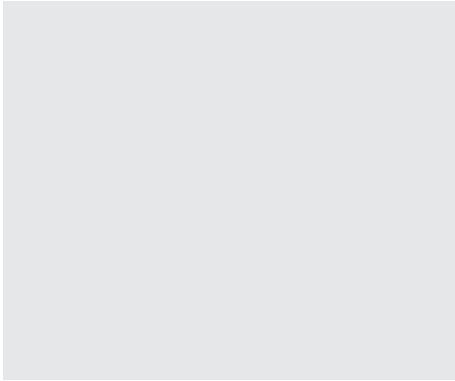
Sevilla, 1977

---

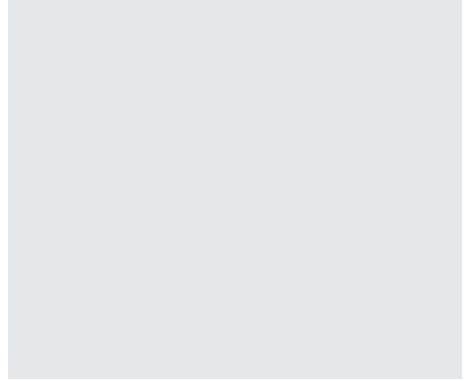
### Selección de obras

---

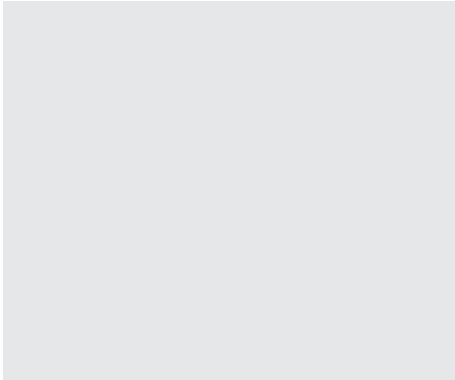
70s



80s



90s



00s



*El pintor, el proyector y la modelo VI. 2009.*

---

**1ª exposición individual** *No Títte*, Sala de eStar, Sevilla (2004).

---

**Galerías vinculadas** Magda Bellotti, Sala de eStar.

---

**Exposiciones programáticas** *Figuraciones de Sevilla Horizonte 2000* (2001) **Selección exposiciones relacionadas** *La parte chungu* (2002), *Los chicos del maíz* (2003), *Los Claveles* (2008), *La hora sin sombra* (2008), *Paisajes interiores* (2009).

## ANTONIO ROJAS

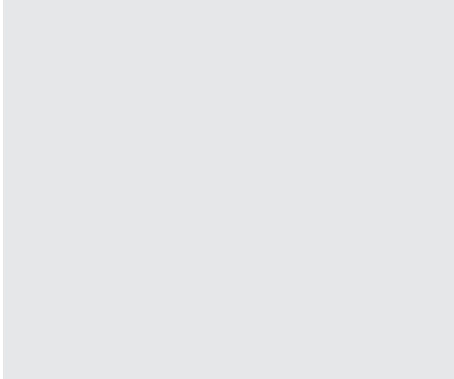
Tarifa, 1962

---

### Selección de obras

---

70s



80s



*Sin título.* 1987.

---

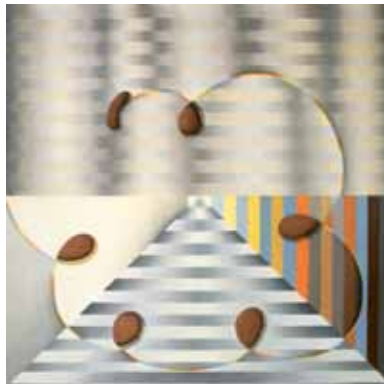
90s



*Noche y día.* 1994.

---

00s



*Las palabras.* 2007.

---

**1ª exposición individual** Antonio Rojas, Galería Magda Bellotti, Algeciras (1983).

---

**Galerías vinculadas** Alfredo Viñas, Antonio Machón, Arco Romano, Buades, Club Diario Levante, Columela, El Caballo de Troya, Magda Bellotti, Montenegro, My Name's Lolita Art, Rafael Ortiz, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo* (1991), *El retorno del hijo pródigo 2* (1992), *Muelle de Levante* (1994), *Canción de las figuras* (1999), *Figuraciones de Madrid. De un lugar sin límites* (2000), *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera* (2003) **Selección exposiciones relacionadas** *Sueños geométricos* (1993), *La cueva de Alí Babá* (1994), *Pintura metarrealista* (2000), *Pieza a pieza* (2003), *El circo* (2004).

## MANUEL SÁEZ

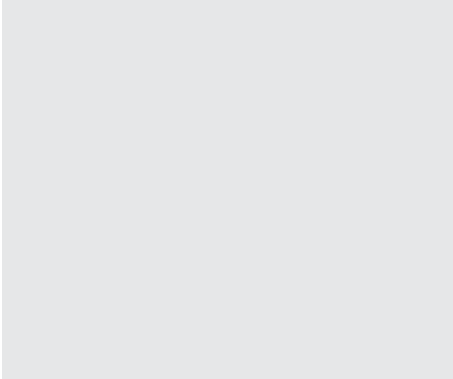
Castellón de la Plana, 1961

---

### Selección de obras

---

#### 70s



#### 80s



McEnroe. 1986.

---

#### 90s



Perfecto 1. 1993.

#### 00s



Ellas tenían razón. 2007.

---

**1ª exposición individual** Manuel Sáez, Galería Cánem, Castellón (1981).

---

**Galerías vinculadas** Buades, Club Diario Levante, Columela, Estampa, Siboney, Temple.

---

**Exposiciones programáticas** *El retorno del hijo pródigo* (1991), *Muelle de Levante* (1994), *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *Històries naturals* (2002).

## SERGIO SANZ

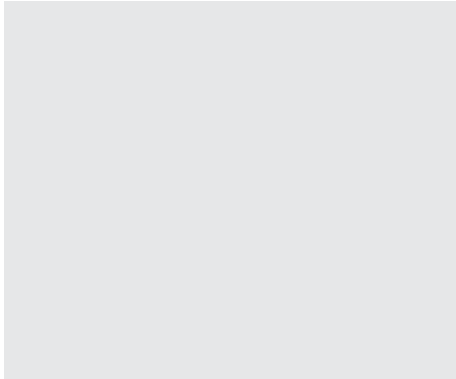
Santander, 1964

---

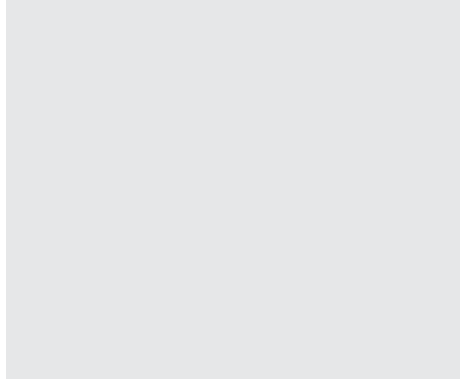
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Candy man*. 1996.

00s



*Stratosphere*. 2006.

---

**1ª exposición individual** *Sergio Sanz*, Gamarra y Garrigues, Madrid (1987).

---

**Galerías vinculadas** Estampa, Marlborough, My Name's Lolita Art, Seiquer, Sen, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *Figuraciones del Norte* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *El cuarto de estar* (1993), *Ingenio y enigma* (1994), *El equipo de casa* (1998), *Juego de bodegones* (2001), *La Lolita de Nabokov* (2003), *Pieza a pieza* (2003), *Carlos Franco, Pelayo Ortega, Sergio Sanz* (2008), *La pintura española en los tiempos del arte. 20 pintores españoles para el siglo XXI* (2008), *Juego de arquitecturas* (2008).

## JOAN SEBASTIAN

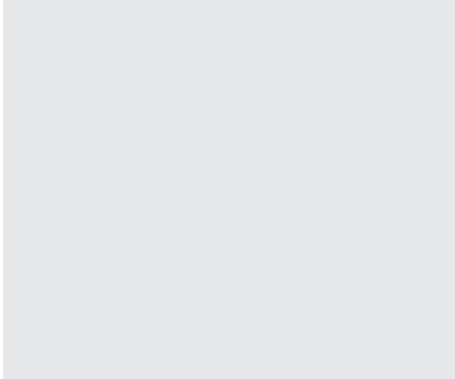
Rocafort, 1962

---

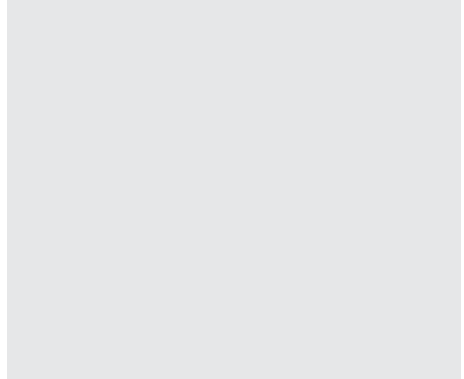
### Selección de obras

---

**70s**



**80s**



**90s**



*Salacot y plátanos. 1992.*

**00s**



*Ventilador. 2009.*

---

**1ª exposición individual** *Pintures*, Casa de la Cultura, Rocafort (1987).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, My Name's Lolita Art.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994) **Selección exposiciones relacionadas** *La Lolita de Nabokov* (2003).

## GONZALO SICRE

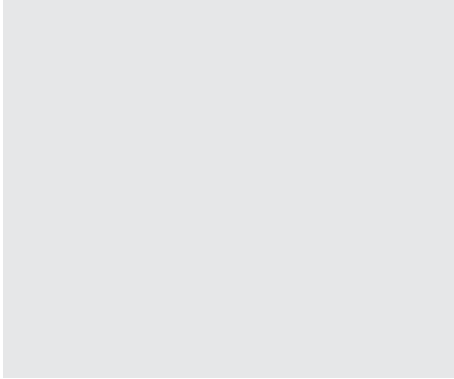
Cádiz, 1967

---

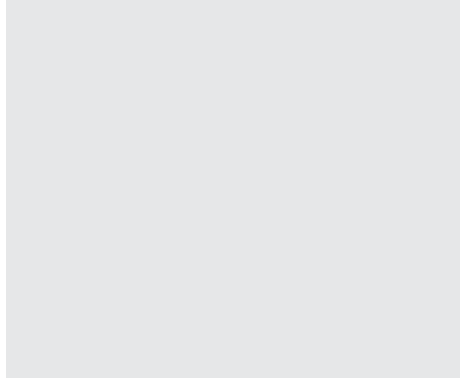
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*La ventana roja.* 1999.

00s



*La cena IV.* 2006.

---

**1ª exposición individual** *Monumental y pintoresco*, Galería Callejón de la Parra, Cartagena (1991).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, El Caballo de Troya, La Naval, My Name's Lolita Art.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Canción de las figuras* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *Bodegones* (1994), *Cape Cod-Cabo de Palos* (1997), *Pintura metarrealista* (2001), *Desnudos* (2002), *Pieza a pieza* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Cuatro pintores españoles* (2007), *Encapsulados en La Naval* (2008).



## JORGE TARAZONA

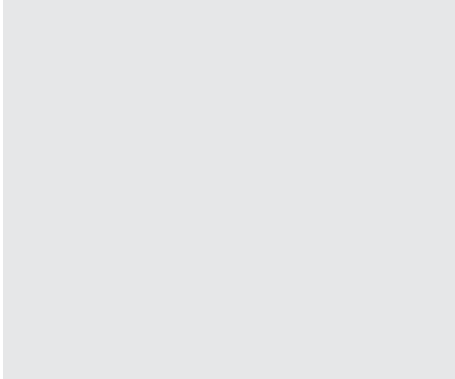
Madrid, 1974

---

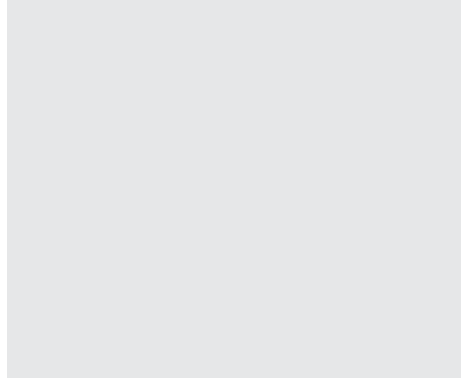
### Selección de obras

---

**70s**



**80s**



**90s**



*El trampolín. 1999.*

**00s**



*Mil piernas sobre un lecho de nieve. 2004.*

---

**1ª exposición individual** *Jorge Tarazona*, Galerías del Este, Valencia (1994).

---

**Galerías vinculadas** My Name's Lolita Art, Sala de eStar, La Naval.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *Mundos extraños* (2003), *Colección de mundos* (2004), *Encapsulados en La Naval* (2008), *Emoticones* (2009).

## SANTI TENA

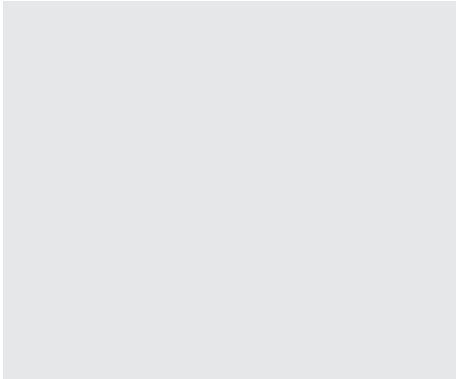
Valencia, 1970

---

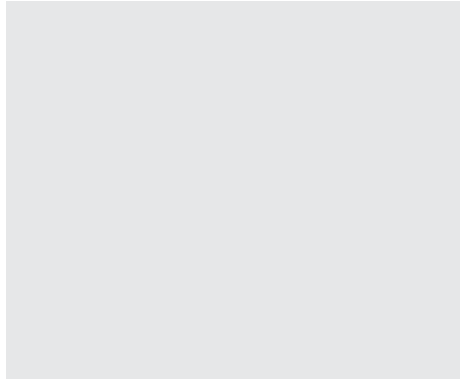
### Selección de obras

---

**70s**



**80s**



**90s**



*Mi primera obsesión. 1999.*

**00s**



*Me gustan los uniformes. 2002.*

---

**1ª exposición individual** *Silencios barrocos*, Galería Periférica, Sueca (1991).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, La Naval, My Name's Lolita Art.

---

**Exposiciones programáticas** *Figuraciones. De la Valencia metafísica* (1999) **Selección exposiciones relacionadas** *La Lolita de Nabokov* (2003), *Cuatro pintores españoles* (2007).

## TERESA TOMÁS

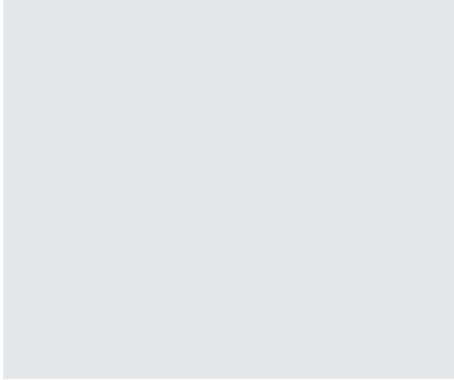
Valencia, 1964

---

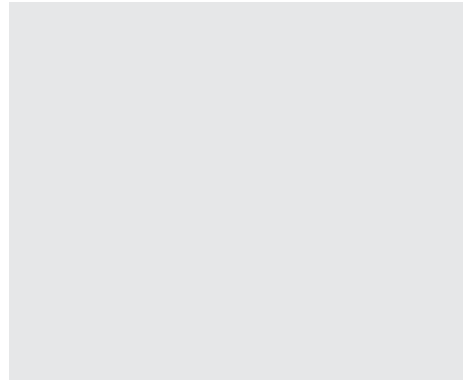
### Selección de obras

---

70s



80s



90s



*Piñon en la ciudad de las flores.* 1999.

00s



*En la fuente.* 2001.

---

**1ª exposición individual** *Tespejame que tespejo*, Galería Postpos, Valencia (1986).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, La Naval, My Name's Lolita Art, Sala de eStar.

---

**Exposiciones programáticas — Selección exposiciones relacionadas** *El gobierno de los pies* (1989), *Entre ajo y zafiro* (1991), *Seis mercaderes en sábado* (1994), *Bodegonas* (1994), *Pieza a pieza* (2003), *Mundos extraños* (2003), *Dalí forever* (2004), *Colección de mundos* (2004), *Encapsulados en La Naval* (2008), *Emoticones* (2009).

## ORIO L VILAPUIG

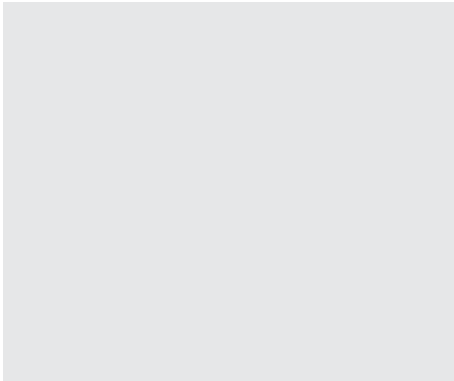
Sabadell, 1964

---

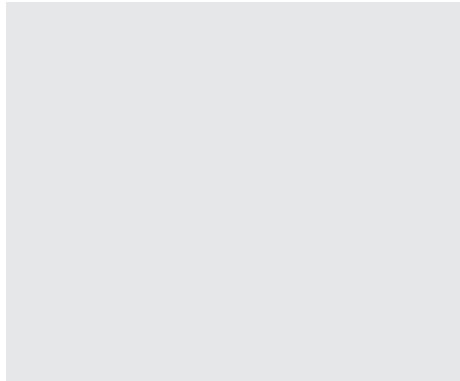
### Selección de obras

---

**70s**



**80s**



---

**90s**



*Les edats. IV.* 1994.

**00s**



*Autorretrato blanco.* 2001.

---

**1ª exposición individual** *Oriol Vilapuig*, Academia de Belles Arts, Sabadell (1986).

---

**Galerías vinculadas** Club Diario Levante, My Name's Lolita Art, Siboney.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994) **Selección exposiciones relacionadas** —

**AURELIA VILLALBA**

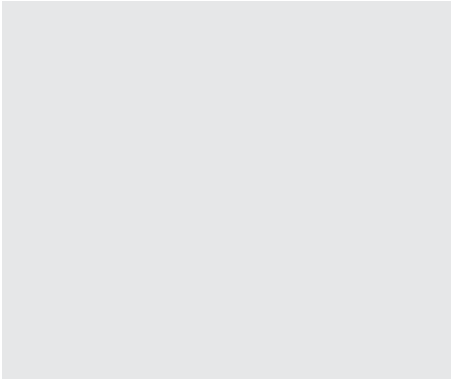
Minaya, 1962

---

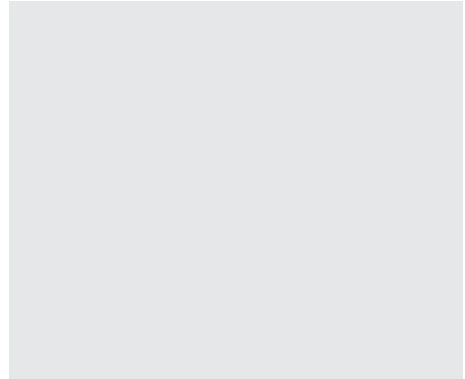
**Selección de obras**

---

**70s**



**80s**



---

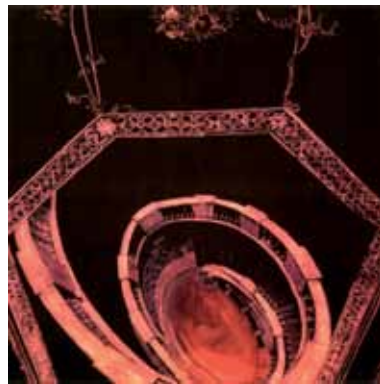
**90s**



*El incendio de Alejandría (Cleopatra 2). 1996.*

---

**00s**



*Brazil 2. 2009.*

---

**1ª exposición individual** *Países*, Galería Pospost, Valencia (1994).

---

**Galerías vinculadas** Buades, Club Diario Levante.

---

**Exposiciones programáticas** *Muelle de Levante* (1994), *Visiones sin centro* (1998-1999) **Selección exposiciones relacionadas** —

## 4.2. GALERÍAS

*Nombre:* **Galería Alfredo Viñas.**  
*Ciudad:* Málaga.  
*Director/a/es:* Alfredo Viñas.  
*Periodo:* Desde 1993 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Chema Cobo, Paco de la Torre, Dis Berlin, Carlos Forns Bada, Ángel Mateo Charris, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta.

*Nombre:* **Sala Amadís.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Juan Antonio Aguirre.  
*Periodo:* 1970-1975.  
*Artistas vinculados:* Carlos Alcolea, Carlos Franco, Pelayo Ortega, Guillermo Pérez Villalta.

*Nombre:* **Galería Antonio Machón.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Antonio Machón.  
*Periodo:* 2ª Etapa, 1983-2000.  
*Artistas vinculados:* Chema Cobo, Carlos Franco, María Gómez, Guillermo Pérez Villalta, Antonio Rojas.

*Nombre:* **Galería Arco Romano.**  
*Ciudad:* Medinaceli, Soria.  
*Director/a/es:* José Areense.  
*Periodo:* 1977-2007.  
*Artistas vinculados:* Andrea Bloise, Juan Manuel Calzada, Calo Carratalá, Dis Berlin, Damián Flores, Angelica Kaak, Pelayo Ortega.

*Nombre:* **Galería Buades.**  
*Ciudad:* Madrid.

*Director/a/es:* Mercedes Buades y Chiqui Abril.  
*Periodo:* 1973-2003.  
*Artistas vinculados:* Juan Manuel Calzada, Chema Cobo, Dis Berlin, Antoni Domènech, Carlos Franco, María Gómez, José Vicente Martín, Herminio Molero, Pelayo Ortega, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Sáez, Aurelia Villalba.

*Nombre:* **Galería El Caballo de Troya.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Dis Berlin y Mónica Roig.  
*Periodo:* 1993-1995.  
*Artistas vinculados:* Jaime Aledo, Paco de la Torre, Dis Berlin, Damián Flores, Belén Franco, Carlos Franco, María Gómez, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, Gonzalo Sicre.

*Nombre:* **Galería Columela (La cúpula).**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Valle Quintana.  
*Periodo:* Años 1990.  
*Artistas vinculados:* Carlos Alcolea, Jaime Aledo, Andrea Bloise, Juan Manuel Calzada, Dis Berlin, Damián Flores, Belén Franco, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Sáez.

*Nombre:* **Club Diario Levante.**  
*Ciudad:* Valencia.  
*Director/a/es:* Juan Lagardera.  
*Periodo:* 1991-2006.  
*Artistas vinculados:* Enric Balanzá, Andrea Bloise, Calo Carratalá, Fernando Cordón, Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Dis Berlin, Antoni Domènech, Carlos Foradada, Marcelo Fuentes, Alberto Gálvez, José Vicente Martín, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Roberto Mollá, Teresa Moro, Manuel Sáez, Joan Sebastian, Gonzalo Sicre, Santi Tena, Teresa Tomás, Oriol Vilapuig, Aurelia Villalba.

*Nombre:* **Sala de eStar.**  
*Ciudad:* Sevilla.  
*Director/a/es:* María José Gallardo, Ramón David Morales...  
*Periodo:* 2001-2007.  
*Artistas vinculados:* Paco de la Torre, Rubén Guerrero, Miki Leal, Joël Mestre, Roberto Mollá, Ramón David Morales, José Miguel Pereñíguez, Cristóbal Quintero, Jorge Tarazona, Teresa Tomás.

*Nombre:* **Galería Estampa.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Manuel Cuevas.  
*Periodo:* Desde 1978 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Jaime Aledo, Enric Balanzá, Andrea Bloise, Dis Berlin, Damián Flores, Carlos Fornas Bada, Belén Franco, Marcelo Fuentes, Jorge García Pfretzschner, María Gómez, Emilio González Sainz, Angelica Kaak, José Manuel Mazarío, Ramón David Morales, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Sáez, Sergio Sanz.

*Nombre:* **Galería Guillermo de Osma.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Guillermo de Osma.  
*Periodo:* Desde 1991 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Paco de la Torre, Dis Berlin, Damián Flores, Belén Franco, Marcelo Fuentes, Carlos García-Alix, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, José Manuel Mazarío, Joël Mestre, Guillermo Pérez Villalta, Sergio Sanz.

*Nombre:* **La Naval.**  
*Ciudad:* Cartagena.  
*Director/a/es:* Martín Lejárraga, Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre.  
*Periodo:* Desde 1995 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Roberto Mollá, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás.



*Nombre:* **Galería Magda Bellotti.**  
*Ciudad:* Algeciras-Madrid.  
*Director/ales:* Magda Bellotti.  
*Periodo:* Desde 1982 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Chema Cobo, María Gómez, Emilio González Sainz, Miki Leal, Guillermo Pérez Villalta, Cristóbal Quintero.

*Nombre:* **Galería Marlborough.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/ales:* Pierre Leva.  
*Periodo:* Desde 1992 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Rafael Cidoncha, Juan Correa, Carlos Franco, Luis Gordillo, Pelayo Ortega, Sergio Sanz, Juan José Aquerreta.

*Nombre:* **Galería My Name´s Lolita Art.**  
*Ciudad:* Valencia-Madrid.  
*Director/ales:* Ramón García Alcaraz.  
*Periodo:* Desde 1988 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Dis Berlin, Pedro Esteban, Damián Flores, Carlos Foradada, Carlos García-Alix, María Gómez, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, José Manuel Mazarío, Joël Mestre, Teresa Moro, Pelayo Ortega, Guillermo Pérez Villalta, Sergio Sanz, Joan Sebastian, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás, Oriol Vilapuig.

*Nombre:* **Galería Muelle 27.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/ales:* José Manuel Rojo.  
*Periodo:* 2003-2006.  
*Artistas vinculados:* Enric Balanzá, Andrea Bloise, Fernando Cordón, Dis Berlin, Damián Flores, Belén Franco, Alberto Gálvez, Angelica Kaak, José Vicente Martín, Herminio Molero, Roberto Mollá.

- Nombre:* **Galería Rafael Ortiz.**  
*Ciudad:* Sevilla.  
*Director/a/es:* Rafael Ortiz.  
*Periodo:* Desde 1984 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Chema Cobo, Jorge García Pfretzschner, Rubén Guerrero, José Miguel Pereñíguez, Guillermo Pérez Villalta.
- Nombre:* **Galería Seiquer.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Fefa Seiquer.  
*Periodo:* 1966-1998.  
*Artistas vinculados:* Paco de la Torre, Belén Franco, Chema Cobo, Carlos Franco, Jorge García Pfretzschner, Sigfrido Martín Begué, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Sergio Sanz.
- Nombre:* **Galería Sen.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Eugenia Niño.  
*Periodo:* Desde 1969 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Carlos Franco, Utopia Parkway, Emilio González Sainz, Sigfrido Martín Begué, Ángel Mateo Charris, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Sergio Sanz.
- Nombre:* **Galería Siboney.**  
*Ciudad:* Santander.  
*Director/a/es:* Juan Riancho.  
*Periodo:* Desde 1985 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Enric Balanzá, Andrea Bloise, Chema Cobo, Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Dis Berlin, Damián Flores, Belén Franco, Alberto Gálvez, Carlos García-Alix, María Gómez, Emilio González Sainz, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, José Manuel Mazarío, Ramón David Morales, Teresa Moro, Pelayo Ortega, José Miguel Pereñíguez, Guillermo Pérez Villalta, Sergio Sanz, Oriol Vilapuig.

- Nombre:* **Galería Temple.**  
*Ciudad:* Valencia.  
*Director/a/es:* Nicolás Sánchez Durá, Salvador Albiñana, Tomás March, Salomé Cadenas.  
*Periodo:* 1983-1992.  
*Artistas vinculados:* Dis Berlin, Antoni Domènech, Marcelo Fuentes, Manolo Quejido, Manuel Sáez.
- Nombre:* **Galería Tercer Espacio.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Rosi Rubio.  
*Periodo:* 2ª etapa, 2005-2011.  
*Artistas vinculados:* Enric Balanzá, Paco de la Torre, Dis Berlin, Damián Flores, Belén Franco, Ángel Mateo Charris, Roberto Mollá.
- Nombre:* **Galería Utopia Parkway.**  
*Ciudad:* Madrid.  
*Director/a/es:* Lola Crespo.  
*Periodo:* Desde 1995 hasta la actualidad.  
*Artistas vinculados:* Elena Goñi, Belén Franco, Carlos García-Alix, Damián Flores, Chechu Álava, Miguel Galano, Concha Gómez-Acebo, Fernando Martín Godoy, Chema Peralta, Alberto Pina, Sara Quintero.

# 5

## **CRONOLOGÍA DE LAS ACTIVIDADES EXPOSITIVAS**

*Ni fuera ni dentro, sino justo en el límite,  
allí donde se contemplan por igual la claridad  
de las bien trazadas líneas de la polis  
y la oscura anarquía de la selva,  
donde todos quisieron situarse.*

Rafael Pérez-Mínguez



## 70s



Guillermo Pérez Villalta. *Gente a la salida de un concierto de rock*. 1979.

En este capítulo presentamos un esbozo cronológico que ha sido estructurado temporalmente en las cuatro décadas de desarrollo del fenómeno. Los datos que aparecen han sido recopilados, clasificados y ordenados partiendo de los currícula de los artistas seleccionados. La actividad de los autores ha sido ordenada por años, prestando atención a su presencia en la feria ARCO (desde el momento de su creación en 1982), a la participación en exposiciones colectivas (promovidas por galerías o críticos afines y con una inclusión representativa de artistas vinculados al fenómeno) y, por último, atendiendo a las exposiciones individuales realizadas. En todos los casos aparece el título de la muestra, el espacio y la ciudad en la que se realiza.

### 5.1. AÑOS 1970

#### 1970

##### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

##### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Herminio Molero** *Una poesía para ver, una pintura para leer*, Caja de Ahorros de Navarra. (Con Manolo Quejido).

#### 1971

##### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Colectiva*. Sala Amadís, Madrid.



Carlos Alcolea. *Las gafas*. 1978.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Amadís, Madrid / *Carlos Alcolea*, Sala Doncel, Pamplona / *Carlos Alcolea*, Galería Daniel, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Sala Doncel, Pamplona.

**Herminio Molero** *Teardrops Collector*, Galena Original, Madrid.

**Rafael Pérez-Mínguez** *Rafael Pérez-Mínguez*, Galería Amadís, Madrid.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Céspedes, Córdoba.

#### 1972

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Daniel, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Amadís, Madrid.

**Herminio Molero** *La puerta de las estrellas*, Escuela de Música Clara, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Amadís, Madrid / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Trajano 35, Sevilla / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería La Mandrágora, Málaga.

#### 1973

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Animales salvajes, animales domésticos*, Galería Vandrés, Madrid / *La casa y el jardín*, Galería Amadís, Madrid / *Propuesta de temporada*, Galería Buades, Madrid.



Rafael Pérez-Mínguez. *El elefante*.  
1973.



Manolo Quejido. *Aguante*.  
1976.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Amadís, Madrid / *Carlos Franco*, Galería La Mandrágora, Málaga.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Daniel, Madrid / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

#### 1974

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Carlos Alcolea* y *Carlos Franco*, Galería Buades, Madrid / *La casa que me gustaría tener*, Galería Amadís, Madrid / *Siete pintores de la Galería Buades*, Casa Damas, Sevilla. / *Siete pintores en torno a la representación. Exhibición de Arte Cádiz I*, Museo Provincial, Cádiz.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Herminio Molero** *Espejo de espejos 1, 2, 4*, Galería Buades, Madrid.

**Rafael Pérez-Mínguez** *Rafael Pérez-Mínguez*, Galería Buades, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obra 1973-74*, Galería Buades, Madrid.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Buades, Madrid.

#### 1975

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Queens of London*, Galería Buades, Madrid.





Herminio Molero. *Touch me*. 1975.



Carlos Franco. *El nene*. 1973.

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Tambor, Madrid.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Galería Buades, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Buades, Madrid.

**Herminio Molero** *Mi nombre es Molero*, Galería Buades, Madrid / *Las aventuras de California Sweetheart*, Galería Buades, Madrid.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Centro de Arte M-11, Sevilla.

## 1976

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Colectiva*, Galería Ovidio, Madrid.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Dach, Bilbao.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Galería Vinçon, Barcelona.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obra 1974-76*, Galería Vandrés, Madrid.

## 1977

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería La Gabia, Girona.

**Chema Cobo** *Chema Cobo* y *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Buades, Madrid.  
(Con G. Pérez Villalta).

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Edurne, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Atalaya, Gijón.



Chema Cobo. *Desmoiselles Meteorita*. 1975.

**Guillermo Pérez Villalta** *Chema Cobo y Guillermo Pérez Villalta*, Galería Buades, Madrid. (Con Ch. Cobo).

**Manolo Quejido** *X-USA-ndo*, Galería Buades, Madrid.

## 1978

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Buades, Madrid.

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Eburne, Madrid.

**Sigfrido Martín Begué** *Sigfrido Martín Begué*, Galería Torres Begué, Madrid.

**Chema Cobo** *Una botella de Klein para Picabia*, Galería Eburne, Madrid. (Con Mariano Navarro).

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Tassili, Oviedo.

## 1979

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*El lápiz señala al asesino*, Galería Ovidio, Madrid / 1980, Galería Juana Mordó, Madrid. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Buades, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Librería El Pub, Madrid / *Carlos Franco*, Galería La Naya, Alicante.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obra 1976-1979*, Galería Vandrés, Madrid.

**Manolo Quejido** *P. F.*, Galería Buades, Madrid.

80s



Jaime Aledo. *Quieren*. 1986.



Carlos Alcolea. *Desnudo bajando una escalera III*. 1983.

## 5.2. AÑOS 1980

### 1980

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Madrid D. F.*, Museo Municipal, Madrid.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Seiquer, Madrid.

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Galería Laguada, Granada.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Seiquer, Madrid.

**Sigfrido Martín Begué** *Sigfrido Martín Begué*, Galería Ynguanzo, Madrid.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Imagen Múltiple, Sevilla / *Manolo Quejido*, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza / *Manolo Quejido*, Galería Laguada, Granada.

### 1981

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Otras figuraciones*, La Caixa, Madrid.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Ovidio, Madrid.

**Carlos Alcolea** *¿Ojo? ¡Ojo!*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

**Chema Cobo** *Pinturas. Dibujos. Acuarelas. 1977-81*, Galería Vandrés, Madrid.

**Carlos Franco** *Dibujos*, Club Internacional de Prensa, Madrid.

**Hermínio Molero** *La condición humana*, Galería Buades, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Sala Nicanor Piñole, Gijón / *Pelayo Ortega*, Casa de Cultura, Avilés.



Enric Balanzá. *Sin título*. 1987.



José Manuel Calzada. *Torre de Madrid*. 1988.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla / *Manolo Quejido*, Galería Estampa, Madrid / *Manolo Quejido*, Galería Central, Madrid.  
**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Cánem, Castellón.

## 1982

### ARCO

Galería Alençon **Guillermo Pérez Villalta** Galería Juana de Aizpuru **Carlos Alcolea**, **Juan Antonio Aguirre**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Dis Berlin** *A song for Europe*, Librería-Galería Antonio Machado, Madrid.  
**Belén Franco** *Belén Franco*, Club Internacional de Prensa, Madrid.

## 1983

### ARCO

Galería Estampa **Guillermo Pérez Villalta** Galería Sen **Guillermo Pérez Villalta** Galería Ynguanzo **Sigfrido Martín Begué**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Ovidio, Madrid.  
**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Ciento, Barcelona.  
**Dis Berlin** *Nuevas canciones para Europa*, Galería Buades, Madrid.  
**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago.



Herminio Molero. *El hombre de Garvey*. 1981.



Dis Berlin. *Tres Evas para Diego*. 1986-1987.

**María Gómez** *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid.

**Sigfrido Martín Begué** *Sigfrido Martín Begué*, Galería Rayuela, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Copas, Oros, Espadas y Bastos*, Galería Palace, Granada / *Guillermo Pérez Villalta*, Ateneo de Málaga, Málaga / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / 1979-1983, Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *Manolo Quejido*, Galería Palace, Granada / *Manolo Quejido*, Galería Montenegro, Madrid.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Magda Bellotti, Algeciras.

**Manuel Sáez** *Bombillas*, Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Castellón.

## 1984

### ARCO

Galería Torres Begué **Sigfrido Martín Begué** Galería Magda Bellotti **Antonio Rojas**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Madrid, Madrid, Madrid*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Buades, Madrid.

**Dis Berlin** *Dis Berlin*, Sala Caja Postal, San Lorenzo del Escorial / *Dis Berlin*, Galería Palace, Granada.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Stux Gallery, Boston / *Chema Cobo*, Linda Farris Gallery, Seattle / *Chema Cobo*, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago / *Chema Cobo*, Aula de Cultura, Diputación Provincial, Málaga.

**María Gómez** *María Gómez*, Galería Magda Bellotti, Algeciras.

**Sigfrido Martín Begué** *Sigfrido Martín Begué*, Galería AAM, Roma.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo / *Pelayo*



Carlos Forn Bada. *Estratega*. 1988.



Sigfrido Martín Begué. *Máquina de los sentidos*. 1987.



Pedro Esteban. *Sin título*. 1989.

*Ortega*, Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón / *Pelayo Ortega*, Galería Cornián, Gijón / *Pelayo Ortega*, Museo de Bellas Artes, Santander.

**Guillermo Pérez Villalta** *Cuatro jardines*, Galería Sen, Madrid. / *Caras*, Galería Estampa, Madrid.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Charpa, Gandía / *Manuel Sáez*, Galería Joan Oliver Maneu, Palma de Mallorca.

## 1985

### ARCO

Galería Buades **Dis Berlin** Galería Torres Begué **Sigfrido Martín Begué** Galería Temple **Manuel Sáez** Galería Magda Bellotti **Antonio Rojas** Galería Alençon **Carlos Franco** Galería Línea **Pelayo Ortega** Galería Ovidio **Jaime Aledo**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Cota Cero ( $\pm 0.00$ ) sobre el nivel del mar*, Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante. Itinerante / *Halley*, Círculo de Bellas Artes de Valencia, Valencia.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Ovidio, Madrid.

**Dis Berlin** *Dis Berlin*, Galería Temple, Valencia / *Dis Berlin*, Galería Buades, Madrid.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla / *Chema Cobo*, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife / *Chema Cobo*, Galería Antonio Machón, Madrid / *Chema Cobo*, Galería Il Ponte, Roma / *Chema Cobo*, Galería Artra, Milán / *Chema Cobo*, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

**María Gómez** *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid.



Antoni Domènech. *Le lièvre*. 1989.



Chema Cobo. *El desconocido de sí mismo*. 1984.

**José Luis Mazarío** *En torno a la figura humana*, Centro Dr. Madrazo, Santander.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Cornión, Gijón.

**Guillermo Pérez Villalta** 1973-1975, Sala Luzán, Zaragoza / *Esculturas*, Galería Estampa, Madrid / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Fúcares, Almagro.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Temple, Valencia.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Temple, Valencia.

## 1986

### ARCO

Galería Magda Bellotti **Guillermo Pérez Villalta**, **Antonio Rojas** Galería Gamarra y Garrigues **Carlos Franco** Galería Montenegro **María Gómez** Galería Cornión **Pelayo Ortega**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería La Cúpula, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería Amagatotis, Barcelona.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, M. L. Wirthe Galerie, Zurich. Kunstmuseum, Berna / *Chema Cobo*, Akira Ikeda Gallery, Nagoya / *Chema Cobo*, Galería Il Ponte, Roma.

**Antoni Domènech** *Cuaderno de peones*, A. C. de Tinto y Oro, Valencia.

**Sigfrido Martín Begué** *Sigfrido Martín Begué*, Galería Oliva Arauna, Madrid.

**Ángel Mateo Charris** *Ángel Mateo Charris*, Real S. E. de Amigos del País, Cartagena.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obra 1983-1986*, Galería Antonio Machón, Madrid /



Fernando Cordón. *Coche*. 1987. Carlos Franco. *La ninfa y el centauro*. 1985

*Sfios y Esfinges*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Ciudadela, Pamplona / *Manolo Quejido*, Galería La Cúpula, Madrid.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Magda Bellotti, Algeciras.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Fúcares, Almagro.

**Teresa Tomás** *Tespejame que tespejo*, Galería Postpos, Valencia.

**Oriol Vilapuig** *Oriol Vilapuig*, Academia de Belles Arts, Sabadell.

## 1987

### ARCO

Galería Fernando Vijande **Guillermo Pérez Villalta** Galería Magda Bellotti

**Guillermo Pérez Villalta**, **Antonio Rojas** Galería Temple **Manuel Sáez**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Chema Cobo*, *Gordillo*, *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Fernando Vijande, Madrid.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Estampa, Madrid.

**Dis Berlin** *Station to station*, Galería Columela, Madrid.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Galería Artra, Milán / *Chema Cobo*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *Chema Cobo*, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago / *Chema Cobo*, Galería Antonio Machón, Madrid / *Chema Cobo*, The Mezzanine Gallery, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

**Fernando Cordón** *Mano a mano*, Círculo de BB. AA., Valencia. (Con P. de la Torre).

**Paco de la Torre** *Mano a mano*, Círculo de BB. AA., Valencia. (Con F. Cordón).





Paco de la Torre. *Tejiendo redes*. 1989.



Guillermo Pérez Villalta. *El ámbito del pensamiento*. 1989.

**Antoni Domènech** *Antoni Domènech*, Galería Temple, Valencia.

**María Gómez** *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid.

**Sigfrido Martín Begué** *Aquarelli*, Galería Miralli, Viterbo / *I Cinque Sensi*, Galería Ausoni, Roma / *Aquarelli*, Galería Ausoni, Roma.

**Pelayo Ortega** *Crepuscular*, Galería Décaro, Madrid.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Décaro, Madrid.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Estampa, Madrid / Galería Temple, Valencia.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

**Joan Sebastian** *Pintures*, Casa de la Cultura. Rocafort.

**Teresa Tomás** *Jaque Tate*, Galería Postpos, Valencia.

**Oriol Vilapuig** *Oriol Vilapuig*, Estudi Quasar, Sabadell.

## 1988

### ARCO

Galería Fernando Vijande **Antonio Rojas**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Los Tres Caballeros*, Facultad de Bellas Artes de Valencia, Valencia.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Columela, Madrid.

**Dis Berlin** *Dis Berlin*, Galería Temple, Valencia.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Casa de la Cultura, Quart de Poblet / Tatuaje, Valencia.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Sette Gallery, Scottsdale / *Chema Cobo*, Galería Il Ponte, Roma / *Chema Cobo*, Charles Cowles Gallery, Nueva York.



María Gómez. *Lectora*. 1988.



Antonio Rojas. *Sin título*. 1988.



Pelayo Ortega. *The province*. 1989.

**Fernando Cordón** *Presentimientos*, Galería Postpos, Valencia. (Con P. de la Torre).

**Paco de la Torre** *Presentimientos*, Galería Postpos, Valencia. (Con F. Cordón).

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería G. Comte, Valencia.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

**María Gómez** *María Gómez*, Galería Temple, Valencia.

**José Luis Mazarío** *José Luis Mazarío*, Galería Siboney, Santander.

**Joël Mestre** *En forma*, Galería Tretze, Castellón de la Plana.

**Herminio Molero** *Pintor de nubes*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Cornión, Gijón.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obra 1986-1988*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid / 5x5,

Galería Estampa, Madrid / *Guillermo Pérez Villalta*, Colegio de Arquitectos, Sevilla.

**Manolo Quejido** *X-USA-ndo*, Palacio Almudí, Murcia. Sala Amós Salvador, Logroño

/ *Náyades*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *Manolo Quejido, 1974-1978*, Museo

Español de Arte Contemporáneo, Madrid / *Manolo Quejido*, Galería Buades, Madrid.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Montenegro, Madrid.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Teatro Santa Isabel, Madrid.

## 1989

### ARCO

Galería Siboney **José Luis Mazarío** Galería Temple **Manuel Sáez**, **Antoni**

**Domènech** Galería Postpos **Joan Sebastian** Galería Magda Bellotti **Antonio**

**Rojas**, **Manolo Quejido**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

1978-1989. *De Messidor a Termidor*, Galería Seiquer, Madrid.



Ángel Mateo Charris. *Et in Arcadia ego*. 1989.



Manuel Sáez. *Outside the White Cube*. 1987.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Estampa, Madrid.

**Dis Berlin** *Descripción gráfica de los ecos*, Sala Barbasán, Zaragoza / *Love dreams*, Galería Siboney, Santander.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Café Tatuaje, Valencia.

**Juan Manuel Calzada** *Juan Manuel Calzada*, Galería Columela, Madrid.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Charles Cowles Gallery, Nueva York / *Chema Cobo*, Museo de Bellas Artes, Bilbao / *Chema Cobo*, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago.

**Antoni Domènech** *Les briques*, Galería Temple, Valencia.

**María Gómez** *María Gómez*, Museo de Bellas Artes de Málaga, Málaga / *María Gómez*, Galería Fúcares, Madrid.

**José Luis Mazarío** *José Luis Mazarío*, Galería A Ua Crag, Aranda de Duero.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón / *Pelayo Ortega*, Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, Oviedo.

**Guillermo Pérez Villalta** *Arte ornamental*, Galería Luis Adelantado, Valencia / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Viçon, Barcelona.

**Manolo Quejido** *X-USA-ndo y Pensamientos*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla. Itinerante: Centro de Arte Pallarés, León. Kiosco Alfonso, A Coruña. Museo Jovellanos, Gijón. Caja Provincial de Álava, Vitoria. Museo de Albacete, Albacete.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Fernando Silió, Santander / *Antonio Rojas*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Manuel Sáez** *Imagini registrare*, Galería Temple, Valencia / *Serie*, Galería René Metrás, Barcelona.

**Joan Sebastian** *Obra reciente*, Galería Postpos, Valencia.

**Teresa Tomás** *Usar o tirar*, Galería Postpos, Valencia.

## 90s



Carlos Alcolea. *Brindis*. 1990.

### 5.3. AÑOS 1990

#### 1990

##### ARCO

Galería Buades **Manolo Quejido** Galería Gamarra y Garrigues **Carlos Alcolea**  
Galería Temple **Manuel Sáez** Galería Postpos **Joan Sebastian, Teresa Tomás**  
Galería Gamarra y Garrigues **Carlos Franco** Galería CorniÓN **Pelayo Ortega**

##### EXPOSICIONES COLECTIVAS

No se recoge ninguna exposición reseñable.

##### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Café Malvarrosa, Valencia.

**Dis Berlin** *Love dreams*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Paradise*, Galería Buades, Madrid / *Heaven*, Galería Columela, Madrid / *Cantos*, Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.

**Juan Manuel Calzada** *Juan Manuel Calzada*, Galería Trinta, Santiago de Compostela.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Ray Gun, Valencia / *Calo Carratalá*, Galería Periférica, Sueca.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago / *Chema Cobo*, Galería Pedro Pizarro, Málaga / *Chema Cobo*, AC&T, Tokio

**Paco de la Torre** *Un corte en el tiempo*, Academia de Brera, Milán / *Todas las mujeres del mundo*, Estudio Via Giambellino 69, Milán.

**Antoni Domènech** *Antoni Domènech*, Galería Fucares, Almagro / *Les briques*, Galería Buades, Madrid.



Manolo Quejido. *Náyade en óxido*. 1996.



Jaime Aledo. *Cinco fobias*. 1991.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Galería Columela, Madrid.

**María Gómez** *María Gómez*, Akhnaton Gallery, El Cairo / *María Gómez*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *María Gómez*, Galería Mar Estrada, Madrid / *María Gómez*, Galería Fernando Silió, Santander.

**Sigfrido Martín Begué** *Máquinas*, Galería Mar Estrada, Madrid.

**José Luis Mazarío** *José Luis Mazarío*, Galería Siboney, Santander.

**Ángel Mateo Charris** *Ángel Mateo Charris*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Salas de Exposiciones de la Obra Social y Cultural de Caja de Asturias, Gijón.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obra 1986-1989*, Palau Solleric, Palma de Mallorca / *El agua oculta o el navegante interior*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada / *La Odisea*, Galería Columela, Madrid / *Arte ornamental*, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Fernando Silió, Santander / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao / *Dibujos de arquitectura*, Palacete del Embarcadero, Santander / *Obra 1988-1990*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

**Manolo Quejido** *X-USA-ndo*, Centro Cultural de Caja Canarias, Las Palmas / *La danza*, Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza / *La danza*, Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao / *I love Mallorca*, Galería Juan Oliver Maneu, Palma de Mallorca / *Manolo Quejido*, Galería Buades, Madrid.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *Antonio Rojas*, Galería Antonio Machón, Madrid / *Antonio Rojas*, Galería Paral.lel 39, Valencia.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.



José Manuel Calzada. *El regreso II*. 1997.



Andrea Bloise. *Viaje a un mundo inexplorado*. 1994.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Fernando Silió, Santander.

**Joan Sebastian** *Joan Sebastian*, Karikato, Valencia / *Joan Sebastian*, Centre Cultural de Mislata, Valencia.

**Oriol Vilapuig** *Oriol Vilapuig*, Espai 83, Museu d' Art de Sabadell, Sabadell.

## 1991

### ARCO

Galería My Name's Lolita Art **Ángel Mateo Charris** Galería Siboney **José Luis Mazarío** Galería Gamarra y Garrigues **Carlos Alcolea** Galería Mar Estrada **Sigfrido Martín Begué** Galería Temple **Manuel Sáez**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Al Oeste*, Club Diario Levante, Valencia. Conselleria de Cultura, Alicante / *El retorno del hijo pródigo*, Galería Buades, Madrid / *El gobierno de los pies*, Galería Valgamedios, Madrid.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Columela, Madrid.

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

**Dis Berlin** *El cuadro infinito (primera entrega)*, Universitat de València, Valencia / *El viajero inmóvil*, Castillo de Valderrobles, Museo de Teruel / *La isla de los sueños*, Galería Siboney, Santander / *Ejercicios de dibujo artístico*, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Café del Mercat, Valencia.

**Juan Manuel Calzada** *Juan Manuel Calzada*, Galería Columela, Madrid / *Juan*



Juan Cuéllar. *Nueva familia*. 1999.



Enric Balanzá. *Sin título*. 1994.

*Manuel Calzada*, Galería Arco Romano, Medinaceli.

**Chema Cobo** *Nobody*, Galería Fúcares, Madrid / *Chema Cobo*, Galería Estampa, Madrid / *Chema Cobo*, Charles Cowles Gallery, New York / *Chema Cobo*, Galería Temple, Valencia.

**Marcelo Fuentes** *Malvarrosa en el Malvarrosa*, Café Malvarrosa, Valencia.

**María Gómez** *Espais*, Centre d'Art Contemporani, Girona (con Carme Sanglas) / *María Gómez*, Galería Varrón, Salamanca / *María Gómez*, Galería Artis, Salamanca.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Casa de Cultura, Torrelavega.

**Sigfrido Martín Begué** *Autómatas*, Galería La Nuova Estrada, Roma.

**Ángel Mateo Charris** *Charris se va a Columela*, Galería Columela, Madrid / *Charris goes to Lolita*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**José Luis Mazarío** *José Luis Mazarío*, Galería Delpasaje, Valladolid.

**Pelayo Ortega** *La provincia blanca*, Galería Buades, Madrid / *Pelayo Ortega*, Galería Cornión, Gijón.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Manuela Boscolo, Busto Arsizio / *Obra sobre papel 1976-1991*, Banco Zaragozano, Zaragoza.

**Manolo Quejido** *33*, Galería Buades, Madrid / *Manolo Quejido*, Galería Mácula, Alicante / *Thoughts and places*, Galería Blason, Londres / *El tabique*, Galería Bretón de los Herreros, Valencia.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *Antonio Rojas*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Fundació La Caixa, Valencia.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Museo de Arte e Historia, Durango.



Antoni Domènech. *Fleur sombre*. 1990.



Fernando Cordón. *El soplador de esferas*. 1991.

**Joan Sebastian** *Pinturas*, Galería Postpos, Valencia.

**Gonzalo Sicre** *Monumental y Pintoresco*, Galería Callejón de la Parra, Cartagena.

**Santi Tena** *Silencios barrocos*, Galería Periférica, Sueca.

**Oriol Vilapuig** *Oriol Vilapuig*, Cercle Cultural Fundació la Caixa, Granollers.

## 1992

### ARCO

Galería Estampa **José Luis Mazarío** Galería My Name's Lolita Art **Ángel Mateo**

**Charris** Galería Temple **Manuel Sáez**, **Antoni Domènech** Galería Postpos

**Joan Sebastian** Galería Magda Bellotti **Antonio Rojas** Galería Bretón **Carlos**

**Foradada** Galería Buades **Antoni Domènech** Galería Seiquer **Jaime Aledo**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*El retorno del hijo pródigo 2*, Galería Columela, Madrid / *La cueva de Alí Babá*,

Galería El Caballo de Troya, Madrid / *Entre ajo y zafiro*, Club Diario Levante,

Valencia / *Colectiva*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Collage de collages*, Galería

El Caballo de Troya, Madrid.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza.

**Dis Berlin** *El cuadro infinito (II)*, Inst. de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires.

**Juan Manuel Calzada** *Juan Manuel Calzada*, Galería Severo Pardo, Vigo.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Sala Antiguo Mercado, Requena / *Calo Carratalá*,

Castillo de Mora de Rubielos, Teruel / *Calo Carratalá*, Galería Nave Diez, Valencia.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Galería Siboney, Santander / *Chema Cobo*, Galería





Calo Carratalá. *Contraluz en Perales de Tajuña*. 1999.

Fernando Alcolea, Barcelona.

**Fernando Cordón** *Fernando Cordón*, Galería Cromo, Alicante.

**Antoni Domènech** *Atelier*, Galería Buades, Madrid.

**Damián Flores** *El viaje de la pintura*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Galería Rita García, Valencia / *Marcelo Fuentes*, Casa de la Cultura de Chiva, Valencia.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Galería Siboney, Santander.

**Angelica Kaak** *Angelica Kaak*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Angelica Kaak*, Galería Els Quatre Gats, Palma de Mallorca / *Angelica Kaak*, Galería Columela, Madrid.

**Ángel Mateo Charris** *El siglo de las sombras*, Club Diario Levante-IVAJ, Valencia / *La isla de las tortugas*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**José Luis Mazarío** *José Luis Mazarío*, Galería Siboney, Santander.

**Joël Mestre** *De la ubre, en la urbe*, Galería Tretze, Castellón de la Plana / *El chiste de un anciano*, Galería Bisart, Palma de Mallorca.

**Hermínio Molero** *Pinturas*, Galería Buades, Madrid.

**Teresa Moro** *Arte bajo en colesterol*, Sala No se lo digas a nadie, Madrid.

**Pelayo Ortega** *La provincia (1986-1991)*, Museo de Teruel, Teruel. Museo Jovellanos, Gijón / *Pelayo Ortega*, Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, Pamplona.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obra sobre papel 1976-1991*, Sala Amós Salvador, Logroño / *Guillermo Pérez Villalta*, Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, Oviedo / *Guillermo Pérez Villalta*, Sala de Armas, Pamplona / *Guillermo Pérez Villalta*,



Dis Berlin. *Cantos: Nirvana*. 1994.

Hospital de Santiago, Úbeda / *Guillermo Pérez Villalta*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao / *Guillermo Pérez Villalta*, Centro de Arte Palacio Almuñé, Murcia.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Pablo del Barco, Sevilla / *Manolo Quejido*, Galería Nuba, Madrid.

**Gonzalo Sicre** *Gonzalo Sicre*, Galería Babel, Murcia / *Gonzalo Sicre*, Hotel La Cumbre, Mazarrón.

## 1993

### ARCO

Galería My Name's Lolita Art **Ángel Mateo Charris** Galería Siboney Galería Soledad Lorenzo **Guillermo Pérez Villalta** Galería Tomás March **Manuel Sáez** Galería Magda Bellotti **Antonio Rojas** Galería Bretón **Carlos Foradada** Galería Gamarra y Garrigues **Carlos Franco** Galería Cornión **Pelayo Ortega**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

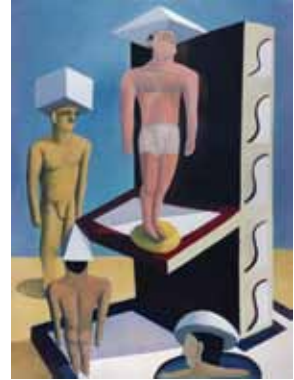
*El cuarto de estar*, Galería Siboney, Santander / *La cueva de Alí Babá II*, Galería El Caballo de Troya, Madrid / *Tiempo de Levante*, Espacio D, Bubión, Granada / *Berenguer, Charris, De la Torre*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Sueños geométricos*, Arteleku, San Sebastián.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Dis Berlin** *Music Land*, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca / *Wonderland (Un mundo para Claudia)*, Galería Columela, Madrid / *Wonderland*, Galería El Caballo de Troya, Madrid / *Pinturas secretas*, Galería Denise Levy, Barcelona / *Paisajes de Wonderland*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Eva*, Instituto Cervantes, Lisboa.



Chema Cobo. *Then as the end.* 1993.



Paco de la Torre. *Hombres hermanados como hormigas.* 1991.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Café del Mercat, Valencia.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Casa de Cultura Torrent, Valencia.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago / *On the stage*, off the state, Museo de Bellas Artes, Santander / *Parodia y Paraíso*, Sala de exposiciones de Correos, Torremolinos / *Chema Cobo*, Charles Cowles Gallery, New York / *Chema Cobo*, Galería Tomás March, Valencia.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Galería Columela, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid / *Carlos Franco*, Galería Gingko, Madrid / *Carlos Franco*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *Esculturas*, Jardín Botánico, Valencia / *Apuntes para una expocición*, Café Malvarrosa, Valencia.

**Carlos García-Alix** *Carlos García-Alix*, Galería Debla, Bubión, Granada.

**María Gómez** *Agujeros de luz*, Galería Lluç Fluxà, Palma de Mallorca.

**Emilio González Sainz** *Limbo*, Galería Índice, Torrelavega.

**José Vicente Martín** *Bien vale la huida*, Club Diario Levante, Valencia.

**Fernando Martín Godoy** *Eo*, Sala de exposiciones de Turismo de Ribadeo, Lugo.

**Ángel Mateo Charris** *República de Cartagena*, Muralla Bizantina, Cartagena / *Cha Cha Charris*, Galería Siboney, Santander.

**José Luis Mazarío** *Paisajes*, Sala Roboyera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.

**Joël Mestre** *Joël Mestre*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Hermínio Molero** *Poetas, toreros y cantaoras*, Galería Buades, Madrid / *Retrato de Manuel de Falla y sus amigos*, Instituto Cervantes, París.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Siboney, Santander / *Pelayo Ortega*, Galería



Carlos Franco. *Gran menina del harén*. 1996.



Damián Flores. *Viator*. 1999.

Cornión, Gijón / *Isla*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Salvador Riera, Barcelona / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

**Manolo Quejido** *Acrílicos sobre El País*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *33*, El almacén de la Nave, Madrid / *Jaque mate-33*, Galería Ginko, Madrid.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Siboney, Santander.

**Joan Sebastian** *Naturalezas muertas*, Galería Postpos, Valencia.

**Gonzalo Sicre** *Tierra de gigantes*, Casino de Cádiz, Cádiz / *Oh, happy days*, Galería Zero, Murcia.

**Santi Tena** *Lugares del arte*, Casa de la Cultura de Silla, Valencia.

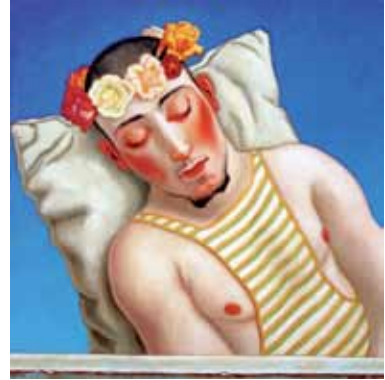
## 1994

### ARCO

Galería My Name's Lolita Art **Paco de la Torre**, **Ángel Mateo Charris**, **Joël Mestre** Galería Siboney **Damián Flores**, **José Luis Mazarío**, **Sergio Sanz**, **María Gómez** Galería Val i 30 **Juan Cuéllar**, **Calo Carratalá**, **Aurelia Villalba** Galería Moriarty **Sigfrido Martín Begué** Galería Tomás March **Manuel Sáez**, **Antoni Domènech** Galería Postpos **Joan Sebastian** Galería Rita García **Carlos Foradada** Galería Cornión **Pelayo Ortega** Galería Buades **Herminio Molero**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Muelle de Levante*, Club Diario Levante, Valencia / *Pintores esquematistas*,

Carlos Foradada. *Sin título*. 1991.Carlos Forn Bada. *Mediodía*. 1999.

Galería Detursa, Madrid / *ARCO 94*, Stand Club Diario Levante-IVAJ (Generalitat Valenciana), IFEMA, Madrid / *Seis Mercaderes en sábado*, La Llotgeta, Valencia. Fundación CAM, Alicante / *Ingenio y enigma*, Galería L'homme-qui-rit, Bruselas / *La huida a Egipto*, Galería Estampa, Madrid / *Bodegones*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Paisajes*, Galería Senda, Barcelona / *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Estampa, Madrid.

**Dis Berlin** *Eva*, Instituto Cervantes. Itinerante: Munich, Viena, Nápoles, Atenas / *El jardín de la inmortalidad*, Galería Fernando Latorre, Zaragoza / *El canto de las constelaciones*, Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona / *El extraño sueño de los hermanos Rorschach*, Universitat de València, Valencia. (Bloise & Berlin) / *El reino de las metamorfosis*, Galería Siboney, Santander / *El reino de las metamorfosis*, Galería Estampa y Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Club Diario Levante, Valencia / *Enric Balanzá*, Galería Luisa Torres, Valencia.

**Andrea Bloise** *El extraño sueño de los hermanos Rorschach*, Universitat de València, Valencia. (Bloise & Berlin).

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería PG' Art, Gandía.

**Chema Cobo** *Amnesia*, Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción.

**Fernando Cordón** *Fernando Cordón*, Galería Paral.lel 39, Valencia.

**Antoni Domènech** *Dibuix d'una planta*, Jadí Botànic, Valencia / *Antoni Domènech*, Espai 29, Castellón.



Marcelo Fuentes. NYC. 1997.



Alberto Gálvez. La noche española. 1992.

**Paco de la Torre** *El hombre vacío*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Defensa de la arena*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Damián Flores** *Paseos y ensueños*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Carlos Foradada** *Carlos Foradada*, Galería Rita García, Valencia / *Carlos Foradada*, Galería Fernando Alcolea, Barcelona.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Sala Robayera, Miengo, Santander / *Carlos Franco*, Galería Maite Aguirre, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *Una ciudad*, Universitat de València, Valencia.

**Carlos García-Alix** *Uno de los nuestros*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

**María Gómez** *Nueve constelaciones*, Galería Antonio Machón, Madrid / *Nueve constelaciones*, Galería Siboney, Santander / *Constelaciones*, Galería Mácula, Alicante.

**Angelica Kaak** *Ensueños*, Universitat de València, Valencia / *Angelica Kaak*, Galería El Caballo de Troya, Madrid / *Angelica Kaak*, La Chatita, Santa Cruz de la Palma.

**Fernando Martín Godoy** *Del agua y otros lugares*, Sala de exposiciones de la Oficina de Turismo de Ribadeo, Lugo.

**Ángel Mateo Charris** *Mácula Tours*, Galería Mácula, Alicante / *II Waverly Place*, Crisol, Valencia.

**José Luis Mazarío** *Diciembre*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Herminio Molero** *Herminio Molero*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza.

**Teresa Moro** *Viajes y mudanzas*, Centro Recursos Culturales de la Comunidad de Madrid, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Semblanza*



Jorge G.  
Pfretzschner.  
*Sin título.* 1994.



Pedro Esteban. *Sin título.* 1998.

*de Gijón. Exposición-Homenaje a Francisco Carantoña Dubert, Salas de Exposiciones del Centro Asturiano de Madrid, Madrid.*

**Jorge García Pfretzschner** *Jorge García Pfretzschner*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla / *Jorge García Pfretzschner*, Galería Seiquer, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Lugares e invenciones*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Latorre, Zaragoza.

**Manolo Quejido** *Anagoría de la iluminación*, Galería Ginko, Madrid / *Galería sobreponiéndose*, Galería May Moré, Madrid / *Manolo Quejido*, Galería Bretón, Valencia.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Saro León, Las Palmas de Gran Canaria.

**Gonzalo Sicre** *Gonzalo Sicre*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *El año del eclipse*, Muralla Bizantina, Cartagena.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Galerías del Este, Valencia.

**Aurelia Villalba** *Países*, Galería Postpos, Valencia.

**Oriol Vilapuig** *Conté d'hivern*, Universitat de Valencia, Valencia.

## 1995

### ARCO

Galería Antonio Machón **Antonio Rojas**, **María Gómez** Galería Estampa **Jaime Aledo**, **Damián Flores** Galería My Name's Lolita Art **Paco de la Torre**, **Ángel Mateo Charris**, **Joël Mestre**, **Gonzalo Sicre** Galería Val i 30 **Juan Cuéllar**, **Calo Carratalá**, **Aurelia Villalba** Galería Seiquer **Jorge García Pfretzschner** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Emilio Navarro **Teresa Moro** Galería Postpos **Pedro Esteban**, **Joan Sebastian**, **Aurelia Villalba**



María Gómez. *Ésta es mi luz*. 1999.



Sigfrido Martín Begué. *Caja de música soltera*. 1992.

Galería Tomás March **Manuel Sáez**

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Muelle de Levante*. Itinerante: Círculo de Bellas Artes de Madrid. Auditorio Municipal Maestro Padilla, Almería. Sala de la Conselleria de Cultura de Alicante. Sala de San Esteban, Murcia. Fundació Cultural Pelaires, Palma de Mallorca / *Objetos e imágenes de otros mundos*, Sala de Exposiciones de la Universitat de València, Valencia / *X años en la trinchera del norte*, Galería Siboney, Santander / *A la pintura. Colección Argentaria*. Itinerante: Palau de la Virreina, Barcelona. Convento de Santa Inés, Sevilla. Museo de Bellas Artes, Bilbao. Convento de la Pasión, Valladolid / *Cape Cod-Cabo de Palos*, Muralla Bizantina, Cartagena.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Crisol, Valencia / *Enric Balanzá*, Galería Estampa, Madrid / *Enric Balanzá*, Galería Rosa Hernández, Alicante.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Val i 30, Valencia.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Galería Kribia, Pamplona / *Chema Cobo*, Galería Fabien Fryns, Marbella / *Chema Cobo*, Galería Fausto Velázquez, Sevilla / *Chema Cobo*, Galería 20 m<sup>2</sup>, Bruselas / *History - His Story*, Galería Siboney, Santander.

**Fernando Cordón** *Fernando Cordón*, Galería Detursa, Madrid.

**Juan Cuéllar** *Juan Cuéllar*, Galería Detursa, Madrid / *Cuéllar*, Galería Tretze, Castellón.

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería Postpos, Valencia.

**Damián Flores** *Paisajes*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Luz del Norte*, Galería Siboney, Santander.

**Carlos Foradada** *Carlos Foradada*, Club Diario Levante, Valencia / *Carlos*





Carlos García-Alix. *El mono negro*. 2001



Belén Franco. *Autorretrato II*. 1999.

*Foradada*, Galería 4RT, Barcelona.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Galería Estampa, Madrid.

**Carlos García-Alix** *Carlos García-Alix*, La Guarida de los Tigres, Madrid.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Galería Siboney, Santander.

**José Vicente Martín** *José Vicente Martín*, Galería Buades, Madrid / *José Vicente Martín*, Hotel Real, Santander / *Obra reciente*, Galería Tretze, Castellón.

**Ángel Mateo Charris** *Horizonte cuadrado*, Galería Denise Levy, Barcelona / *Supercalifragimetafísico*, My Name's Lolita Art, Valencia / *Ángel Mateo Charris*, Iglesia de Verónicas, Murcia.

**José Luis Mazarío** *Figura en el paisaje*, Galería Siboney, Santander.

**Joël Mestre** *Joël Mestre*, Sala Parpalló, Valencia.

**Teresa Moro** *El tesoro del contenedor*, Galería Emilio Navarro, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Siboney, Santander / *Exposición Homenaje del Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, Ayuntamiento de Valdés, Salas de Exposiciones de la Caja de Asturias y Casa Municipal de Cultura de Avilés.

**Guillermo Pérez Villalta** *Interiores*, Galerías del Arenal, Sevilla / *La arquitectura y el mar*, Baluarte Candelaria, Cádiz. Casa del Cordón, Burgos / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería OMR, México D. F.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza / *Manolo Quejido*, Galería El Buen Gobierno, Granada.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Magda Bellotti, Algeciras.

**Joan Sebastian** *La esencia formal y matérica*, La Llotgeta, CAM, Valencia.

**Gonzalo Sicre** *Cuatro de julio*, Galería El Caballo de Troya, Madrid.



José Vicente Martín. *Retrato de un gentil hombre*. 1993.



José Luis Mazarío. *Amalia*. 1995.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Casa de l'Oli, Vila-real / *Jorge Tarazona*, IVAJ Centro de Recursos Juveniles Algirós, Valencia.

**Santi Tena** *De tripas corazón*, Centro Cultural de Mislata, Valencia.

**Teresa Tomás** *Los ojos del ángel*, Galería Der Reiter, Valencia.

**Oriol Vilapuig** *Jardins sota la pluja*, Librería Crisol, Valencia / *Dibuixos*, Galería Ignasi Boixareu, Sabadell.

## 1996

### ARCO

Galería Estampa **Dis Berlin** **Damián Flores**, **Enric Balanzá** Galería My Name's Lolita Art **Paco de la Torre**, **Ángel Mateo Charris**, **Joël Mestre**, **Gonzalo Sicre** Galería Siboney **Dis Berlin**, **Emilio González Sainz** Galería Postpos **Pedro Esteban** Galería Xavier Fiol **Dis Berlin** Galería Buades **José Vicente Martín** Galería Emilio Navarro **Teresa Moro** Galería Saro León **Manuel Sáez** Galería Magda Bellotti **Antonio Rojas** Galería Rita García **Carlos Foradada** Galería Fúcares **Oriol Vilapuig** Galería Val i 30 **Aurelia Villalba** Galería Cornión **Pelayo Ortega**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Muelle de Levante*, Fundación Pelaires, Palma de Mallorca / *A la pintura. Colección Argentaria*, Itinerante: Alicante, Valladolid, Santa Cruz de Tenerife y Palma de Mallorca / *Colectiva de inauguración*, Galería My Name's Lolita, Madrid / *El libro del gobierno de los pies*, Crisol, Valencia / *Figuraciones madrileñas en los años setenta en la Colección Arte Contemporáneo del Museo de Navarra*, Pamplona. Itinerante:



Roberto Mollá. *Retrato de ludópata*. 1997.



Emilio González Sainz. *Paisaje de pantano con chorlitos y jarrón roto*. 2001.

Casa de la Parra, Santiago de Compostela. Museo de Teruel, Teruel.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Dis Berlin** *Personajes de Wonderland*, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca / *Mi casa en el cielo*, Galería Saro León, Las Palmas de Gran Canaria.

**Andrea Bloise** *Paisajes encantados*, Galería Estampa, Madrid / *Paisajes encantados*, *Las Rotas*, *Pintando en el paraíso*, Club Diario de Levante, Valencia.

**Chema Cobo** *Racing doubts-erasing Thoughts*, Espacio Caja Burgos, Burgos / *Chema Cobo*, Galería Magda Bellotti, Algeciras.

**Juan Cuéllar** *Evasión*, Club Diario Levante, Valencia / *Pintures*, Espai D'Art A. Lambert, Ajuntament de Xàbia.

**Paco de la Torre** *Poéticamente el hombre construye*, Galería Seiquer, Madrid.

**Damián Flores** *El taller de sueños*, Sala El Brocense, Diputación de Cáceres / *Roma-Medinaceli*, Galería Arco Romano, Medinaceli.

**Carlos Foradada** *Carlos Foradada*, Galería Rita García, Valencia.

**Carlos Forns Bada** *Carlos Forns Bada*, Espai Lucas, Valencia / *Carlos Forns Bada*, Galería Estampa, Madrid / *Viaggio in Tunisia*, Galería Il Polittico, Roma.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Galería Bárcena, Madrid / *Belén Franco*, Galería Bores y Mallo, Cáceres.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Gingko, Madrid.

**José Miguel Galano** *Eco de mar*, Galería Durero, Gijón.

**Carlos García-Alix** *Rumor de periferia*, Galería Sen, Madrid.

**María Gómez** *El libro dorado*, Sala Brocense, Cáceres / *El libro dorado*, Antiguo Convento de las Claras, Plasencia / *II Libro*, Galería Antonio Machón, Madrid.



Hermínio Molero. *Buñuel*. 1994.



Angelica Kaak. *Inspirando una flor*. 1995.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Galería Afinsa-Almirante, Madrid / *El Frío*, Galería Magda Bellotti, Algeciras.

**Angelica Kaak** *Angelica Kaak*, My Name's Lolita Art, Valencia / *Angelica Kaak*, Galería Seiquer, Madrid.

**Sigfrido Martín Begué** *Autómatas*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

**José Vicente Martín** *El hombre menguante*, Sala de Exposiciones de la Universitat de València, Valencia / *José Vicente Martín*, Casa Abadía, Castellón.

**Fernando Martín Godoy** *Fernando Martín*, Cofradía de Pescadores, Figueras.

**Ángel Mateo Charris** *300 exploradores*, Galería Sen, Madrid / *La fiebre del óleo*, Caja Rural de Huesca, Zaragoza / *La clave azul*, Galería Siboney, Santander.

**José Luis Mazarío** *Desde Gandarilla*, Galería Didáctica, San Vicente de la Barquera, Cantabria.

**Joël Mestre** *Narciso TV*, Galería Tretze, Castellón / *Joël Mestre*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Roberto Mollá** *Star tales and other short stories*, Art Box Gallery, Roppongi-Tokio.

**Teresa Moro** *Poltergeists*, Galería Trinta, Santiago de Compostela, A Coruña.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Buades, Madrid.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Altxerri, San Sebastián / *Manolo Quejido*, Casa de la Cultura de Almuñécar, Granada / *Manolo Quejido*, Sala Robeyera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria / *VerazQes*, Galería May Moré, Madrid / *Manolo Quejido*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas.

**Jorge García Pfretzschner** *Jorge García Pfretzschner*, Galería Bores & Mallo, Cáceres / *Jorge García Pfretzschner*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.



Ángel Mateo Charris. *Atracciones Franco*. 1998.

**Guillermo Pérez Villalta** *La fuente de la memoria*, Galería Senda, Barcelona.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Antonio Rojas*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Manuel Sáez** *Colección exclusiva, 1984-1995*, Itinerante: Diario Levante, Valencia. Sala Verónicas, Murcia. Diputación de Castellón, Castellón. Círculo de Bellas Artes de Madrid / *Manuel Sáez*, El Brocense, Cáceres / *Trópicos*, Jardín Botánico, Universitat de València, Valencia.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Sen, Madrid / *Las tristezas del bombero*, Galería Siboney, Santander.

**Gonzalo Sicre** *El final de las vacaciones*, Galería Rosa Hernández, Alicante / *De ningún lugar a ninguna parte*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Galería Tintorera, Jávea, Alicante / *Jorge Tarazona*, Galerías del Este Valencia. (Equipo Relieve).

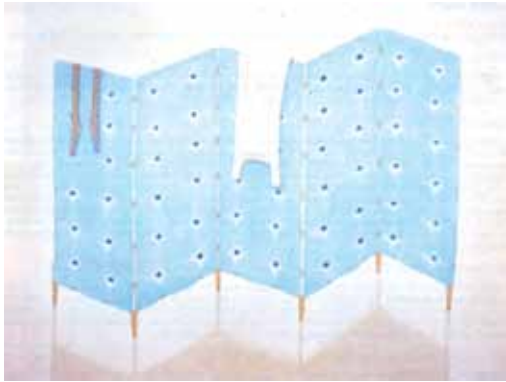
**Santi Tena** *Sesión de tarde*, Galería Lunc, Valencia.

**Oriol Vilapuig** *Oriol Vilapuig*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Oriol Vilapuig*, Galería Fúcares, Almagro / *La cama de Policleta*, Galería Fúcares, Madrid.

## 1997

### ARCO

Galería Estampa **Carlos Forns Bada** Galería My Name's Lolita Art **Paco de la Torre, Juan Cuéllar, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Gonzalo Sicre** Galería Siboney **Dis Berlin, Emilio González Sainz, José Luis Mazarío, Sergio Sanz** Galería Postpos **Pedro Esteban** Galería Saro León **Dis Berlin**



Teresa Moro. *Biombo azul*. 1998.



Manolo Quejido. *Tabique VII*. 1991.

Galería Emilio Navarro **Teresa Moro** Galería Magda Bellotti **Antonio Rojas,**  
**María Gómez** Galería Rita García **Carlos Foradada** Galería Fúcares **Oriol**  
**Vilapuig** Galería Sen **Carlos García-Alix** Galería Antonio Machón **María**  
**Gómez** Galería CorniÓN **Pelayo Ortega**

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Via Crucis*, Galería Estampa, Madrid / *A. M. Charris y Damián Flores*, Galería CorniÓN, Gijón / *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, Círculo de Bellas Artes, Madrid / *El cuarto de ser*, Galería Siboney, Santander / *Figuración Madrileña años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, Sala San Esteban, Murcia / *Cape Cod-Cabo de Palos*, Cartagena. La Llotgeta, Valencia. Murcia / *Pinturas para el invierno*, Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera / *A la pintura. Colección Argentaria*. Itinerante: Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife. Casal Solleric, Palma de Mallorca. Claustro de Exposiciones del Palacio Provincial, Cádiz / *Visitas*, Galería Buades, Madrid.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Cruce, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería Cuatro, Valencia.

**Andrea Bloise** *Pinturas y dibujos*, Galería Arco Romano, Medinaceli.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Bores & Mayo, Cáceres.

**Chema Cobo** *Again another half of nothing*, Galería Siboney, Santander.

**Juan Cuéllar** *La pintura es así*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *El refugio del viajero*, Galería Edgar Neville, Alfafar, Valencia.

**Paco de la Torre** *Metáforas de nada*, Club Diario Levante, Valencia.



Joël Mestre. *Cervello contemporáneo*. 1996.



Pelayo Ortega. *Prehistoria*. 1990.

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería Postpos, Valencia / *Pedro Esteban*, Galería Flora Herranz, Madrid.

**Damián Flores** *Viaje a Italia*, Galería Estampa, Madrid.

**Carlos Fornas Bada** *Viaje al centro de la tierra*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Galerie Dialogue, París / *Belén Franco*, Salas de la Unesco, París.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Galería El Brocense, Cáceres.

**María Gómez** *Capítulo IX*, Galería Fernando Silió, Santander / *Capítulo IX*, Galería Magda Bellotti, Algeciras.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Galería Siboney, Santander / *Pinturas para el invierno*, Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera. (Con José Luís Mazarío).

**Fernando Martín Godoy** *La torre*, Ayuntamiento de Llanes, Asturias. Casa de la Cultura, Tapia de Casariego, Asturias.

**Ángel Mateo Charris** *Xirimiri express*, Galería DV, San Sebastián.

**José Luis Mazarío** *Pinturas para el invierno*, Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera, Cádiz. (con Emilio González Sainz).

**Joël Mestre** *Joël Mestre*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *El espectador*, Club Diario Levante, Valencia.

**Herminio Molero** *Herminio Molero*, Galería Sen, Madrid.

**Roberto Mollá** *Buy or die*, Art Box Gallery, Ginza-Tokio / *Roberto Mollá*, Tozai Bunka Center, Monzennakacho-Tokio.

**Teresa Moro** *Poltergeists II*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.



Manuel Sáez. *Cadmio*. 1993.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Ginko, Madrid / *Manolo Quejido*, IVAM, Centro del Carmen, Valencia.

**Jorge García Pfretzschner** *Jorge García Pfretzschner*, Galería Seiquer, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla / *Diálogos en clave ornamental*, MEIAC, Badajoz. (Con Jaime Proença) / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Alfredo Viñas, Málaga / *Guillermo Pérez Villalta*, Casa de la Parra, Santiago de Compostela / *Ornamentos*, Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera / *Pinturas y joyas*, Galería Sandunga, Granada.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera.

**Manuel Sáez** *Manuel Sáez*, Galería Saro León, Las Palmas de Gran Canaria / *Cepos*, Galería Siboney, Santander.

**Gonzalo Sicre** *Doce horas de luz*, Club Diario Levante, Valencia / *Gonzalo Sicre*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Purgatori I, Valencia.

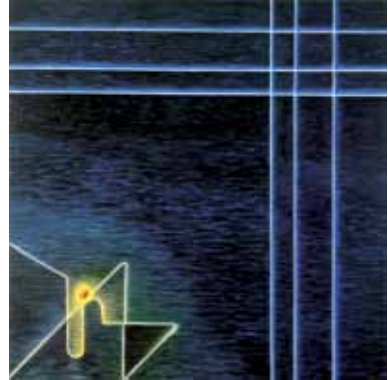
**Aurelia Villalba** *Historias*, Sala El Brocense, Cáceres / *Historias*, Club Diario Levante, Valencia / *Aurelia Villalba*, Ciclo de exposiciones Visiones sin centro, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Itinerante.

**Oriol Vilapuig** *Oriol Vilapuig*, Galería Dieciséis, San Sebastián / *Oriol Vilapuig*, Galería Siboney, Santander / *New Art Barcelona*, Galería Joan Prats-Artgràfic, Barcelona / *Oriol Vilapuig*, Galería Marisa Marimón, Ourense.





Teresa Tomás. *Amigos jugando a la vaca*. 1997.



Antonio Rojas. *El peso del mundo*. 1992.

## 1998

### ARCO

Galería Estampa **Enric Balanzá**, **Damián Flores** Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar**, **Paco de la Torre**, **Ángel Mateo Charris**, **Joël Mestre**, **Gonzalo Sicre** Galería Siboney **Dis Berlin**, **Emilio González Sainz**, **José Luis Mazarío** Galería Postpos **Pedro Esteban** Galería Moriarty **Dis Berlin** Galería Cuatro **Enric Balanzá** Galería Soledad Lorenzo **Guillermo Pérez Villalta** Galería Seiquer **Jorge García Pfretzschner** Galería Saro León **Manuel Sáez** Galería Fúcares **Oriol Vilapuig** Galería Magda Bellotti **María Gómez** Galería Cornión **Pelayo Ortega** Galería Marlborough **Pelayo Ortega**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Visiones sin centro*, Exposiciones itinerantes por las Salas de Cultura de la Comunidad Valenciana / *Spain is different. Post-Pop and the new image in Spain*, Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich. / *El equipo de casa*, Galería Siboney, Santander / *Lolita cumple 10 años*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *El cuarto de ser*, Galería Siboney, Santander.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Carlos Alcolea** *Carlos Alcolea*, MNCARS, Madrid, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

**Dis Berlin** *El reino de las metamorfosis*, Centro del Carmen, IVAM, Valencia / *Nirvana*, My Name's Lolita Art, Valencia / *El reino de las metamorfosis*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería Estampa, Madrid / *Enric Balanzá*, Ciclo



Joan Sebastian. *Pan y maceta*. 1992.



Sergio Sanz. *Rea*. 1998.

de exposiciones Visiones sin centro, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Itinerante.

**Juan Manuel Calzada** *Viaje estelar*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Cuatro, Valencia.

**Chema Cobo** *Chema Cobo*, Galería Clave, Murcia / *El laberinto de la Brújula*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

**Fernando Cordón** *Fernando Cordón*, Ciclo de exposiciones Visiones sin centro, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Itinerante.

**Juan Cuéllar** *Black*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Paco de la Torre** *El desierto pintado*, Sala Parpalló, Valencia / *Treintaitrés malditos años esperando*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *Paco de la Torre*, Ciclo de exposiciones Visiones sin centro, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Itinerante.

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería Postpos, Valencia.

**Damián Flores** *Nostalgia de la pintura, nostalgia de la modernidad*, Galería DV, San Sebastián / *Color del alma*, Galería Siboney, Santander.

**Carlos Foradada** *Carlos Foradada*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Carlos Forns Bada** *Carlos Forns Bada*, Galería Estampa, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco, óleos e debuxos 1990-1997*, Casa de Parra, Santiago de Compostela / *L'ull perseguint la pintura*, Galería Miguel Marcos, Barcelona.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Club Diario Levante, Valencia / *Marcelo Fuentes*, Galería Marisa Marimón, Ourense / *La ciudad moderna, Arquitectura racionalista en Valencia*, IVAM Centro Julio González, Valencia.



Guillermo Pérez Villalta. *El agua oculta o el navegante interior*. 1990.

**María Gómez** *La desaparición*, Galería Félix Gómez, Sevilla.

**Angelica Kaak** *Angelica Kaak*, Barclays Bank Montecarlo, Mónaco / *Angelica Kaak*, Galería Arco Romano, Medinaceli.

**José Vicente Martín** *Mentiras a medida*, Galería Cuatro, Valencia.

**Joël Mestre** *El espectador*, Sala Universidad de Alicante, Alicante / *Los balcones de Telépolis*, Centro Cultural La Mercé, Burriana.

**Teresa Moro** *El desorden secreto*, Galería My name's Lolita Art, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega, pinturas para un centenario*, Centro de Escultura de Candás-Museo Antón, Asturias.

**Jorge García Pfretzschner** *Jorge García Pfretzschner*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Senda, Barcelona / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería OMR, México D. F.

**Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería La Nave, Valencia / *Manolo Quejido*, Fundación Botín, Santander.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Sen, Madrid.

**Gonzalo Sicre** *Cuaderno de viaje*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Santi Tena** *Tododulce*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia

**Teresa Tomás** *Cabezas*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

## 1999

### ARCO

Galería Estampa **Enric Balanzá** Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar**,



Aurelia Villalba. *Furia de titanes*. 1999.

**Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás, Carlos Foradada** Galería Siboney **Dis Berlin, Emilio González Sainz, José Luis Mazarío** Galería Postpos **Pedro Esteban** Galería Xavier Fiol **Dis Berlin** Galería Soledad Lorenzo **Guillermo Pérez Villalta** Galería Rafael Ortiz **Jorge García Pfretzschner** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Saro León **Manuel Sáez** Galería Fúcares **Oriol Vilapuig** Galería Félix Gómez **María Gómez** Galería Marlborough **Pelayo Ortega**

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Canción de las figuras*, Real Academia de San Fernando, Madrid / *De la Valencia Metafísica*, Caja Madrid, Centro de Arte Joven, Madrid / *Spain is different. Post-Pop y nueva imagen en España*. Itinerante: Valencia, Burriana, Alicante. / *El gran sofá*, Galería Siboney, Santander / *Figuraciones del Norte*, Centro de Arte Joven, Caja Madrid, Madrid / *Formalismos en los años 90*, Caja Murcia, Cartagena.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Valle Quintana, Madrid.

**Dis Berlin** *Nirvana*, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca / *Viaje a Nirvana*.

Itinerante: Salas de exposiciones de Pelayo Mutua de Seguros de Albacete, Burgos, Granada, Huesca, Oviedo, Ponferrada, Santander y Valladolid / *El rocío de los sueños*, Galería Guillermo de Osma, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería Nolde, Navacerrada, Madrid / *Enric Balanzá*, Galería Estampa, Madrid.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Club Diario Levante, Valencia. Sala de exposiciones



Jorge Tarazona. *Columpio*. 1999. Gonzalo Sicre. *Tiempos extraños*. 1996.

Universidad de Alicante, Alicante.

**Chema Cobo** *1789-1799 Season of shooting stars*, Museo Municipal, Málaga / *1789, Those little foolish things...*, Galería Siboney, Santander / *Chema Cobo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid / *Amnesia*, Galería Bores & Mallo, Cáceres / *Chema Cobo*, Galería SCQ, Santiago de Compostela.

**Fernando Cordón** *Fernando Cordón*, Galería Díez de Tejada, Madrid.

**Damián Flores** *Once domicilios distintos*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Carlos Forns Bada** *Giardini dell'estasi*, Il Polittico, Roma.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Almirante, Madrid / *Carlos Franco*, Galería Moriarty, Madrid / *Carlos Franco*, Galleri MDA, Helsingborg.

**Carlos García-Alix** *Estado del cielo*, Galería Sen, Madrid.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Galería Teófilo, Aguilar de Campoo, Palencia.

**José Vicente Martín** *José Vicente Martín*, Sala Municipal de Exposiciones Els Porxets, Ayuntamiento de Sueca.

**Ángel Mateo Charris** *Ángel Mateo Charris*, IVAM, Centro del Carmen, Valencia.

**José Luis Mazarío** *El luar*, Galería Estampa, Madrid.

**Joël Mestre** *Joël Mestre*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Temperamento aéreo*, Galería María Llanos, Cáceres.

**Herminio Molero** *El suicidio del bromista o contra infamia*, Galería Buades, Madrid.

**Roberto Mollá n**, Centro Cultural de Mislata, Valencia.

**Pelayo Ortega** *Obra reciente*, Galería Marlborough, Madrid.

**Jorge García Pfretzschner** *Jorge G. Pfretzschner*, Galería El Sol, Altea.



Santi Tena. *Sombras del noveno círculo*. 1999.



Oriol Vilapuig. *Dezir*. 1998.

**Guillermo Pérez Villalta** *Pinturas 1972-1998*, Fundación Marcelino Botín, Santander / *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Manolo Quejido** *Sin nombre*, Galería Fernando Silió, Santander / *Distancia sin medida*, Galería My Moré, Madrid / *Sin, sin, sin*, Galería Miguel Marcos, Barcelona / *Sin consumir, sin nombre, sin salida*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Antonio Machón, Madrid / *Antonio Rojas*, Palacio Dos Capitães Gerais, Angra do Heroísmo, Terceira, Açores / *Antonio Rojas*, Galería Siboney, Santander / *La mirada oblicua*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz. Itinerante: Museo de Teruel, Teruel. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid / *Antonio Rojas*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *Antonio Rojas*, Galería Bach Quatre, Barcelona.

**Manuel Sáez** *1984-1998*, Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.

**Gonzalo Sicre** *El museo vacío*, Diputación de Cádiz, Cádiz / *Muerte de un galerista*, Galería DV, San Sebastián.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Santi Tena** *Que no cunda el pánico*, Club Diario Levante, Valencia / *Sálvese quien pueda*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Teresa Tomás** *Flor*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Oriol Vilapuig** *Els ulls de Pan*, Club Diario Levante, Valencia / *Oriol Vilapuig*, Academia de Belles Arts, Sabadell / *Oriol Vilapuig*, Galería Fúcares, Madrid / *Oriol Vilapuig*, Galería Fúcares, Almagro / *Oriol Vilapuig*, Galería Sandunga, Granada.

00s



Jaime Aledo. *Rincón hipocondríaco*. 2002.

#### 5.4. AÑOS 2000

**2000**

##### ARCO

Galería Estampa **Dis Berlin, Enric Balanzá, Carlos Fornas Bada** Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Pedro Esteban Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Gonzalo Sicre, Teresa Moro, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás** Galería Siboney **Emilio González Sainz, José Luis Mazarío, Dis Berlin** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Fúcares **Oriol Vilapuig** Galería Miguel Marcos **Carlos Franco** Galería Sen **Carlos García-Alix** Galería Marlborough **Pelayo Ortega**

##### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Canción de las figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos.* Itinerante: Autoridad Portuaria, Tarragona. Escuela de Nobles y BB. AA. San Eloy, Salamanca. Instituto Cervantes, Roma. Museo de Arte Contemporáneo, Panamá / *Figuraciones de Sevilla. Horizonte 2000*, Salas del Centro de Arte Joven, Obra social de Caja Madrid, Madrid / *Figuraciones del Norte*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo / *Figuraciones de Madrid. De un lugar sin límites*, Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, Madrid / *Club Diario Levante, apuntes para una colección*, Club Diario Levante, Valencia / *89: Colectiva*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Pintura metarrealista*, Club Diario Levante, Valencia. Galerías Parés y Trama, Barcelona.

##### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Estampa, Madrid.



Enric Balanzá. *Sin título*. 2000.



Pedro Esteban. *Sin título*. 2000.

**Dis Berlin** *Canciones de la luz - Esculturas del paraíso*, Colegio de Arquitectos, Málaga.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Egam, Madrid / *Calo Carratalá*, Galería Cuatro, Valencia / *Calo Carratalá*, Caja Rural de Torrent, Valencia.

**Chema Cobo** *I would prefer not to*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Juan Cuéllar** *Yo*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia. Centro Cultural La Mercé, Burriana.

**Paco de la Torre** *El olvido del ojo*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Carlos Fornas Bada** *Jardín iridiscente*, Galería Víctor Saavedra, Barcelona.

**Damián Flores** *A través del canal*, Galería Arco Romano, Medinaceli.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Círculo de Bellas Artes, Madrid / *Belén Franco*, Galerie Dialogue, París.

**Carlos Franco** *Harenes, comidas y paisajes*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Circuit d'Art Contemporani, G. Valenciana.

**Jorge García Pfretzschner** *Jorge García Pfretzschner*, Galería T20, Murcia.

**María Gómez** *María Gómez*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Galería Félix Gómez, Sevilla.

**Miki Leal** *Proyecto para un oasis*, Galería Isabel Ignacio, Sevilla.

**Herminio Molero** *Herminio Molero*, Galería Buades, Madrid.

**Teresa Moro** *Fuera de casa*, Galería Bacecos, Vigo / *Viviendo en la casa magnética*, Galería Arco Romano, Medinaceli.

**Fernando Martín Godoy** *Fernando Martín Godoy*, Sala Torrenueva, Zaragoza.

**Ángel Mateo Charris** *Ángel Mateo Charris*, Centro Cultural Conde Duque,





Andrea Bloise. *Fábrica de colores*. 2009.



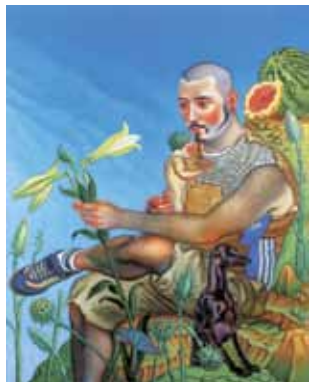
Dis Berlin. *Espejismo*. 2007.

- Madrid / *El trovar del calamar*, Galería Senda, Barcelona / *Links*, Palacio de Aguirre, Cartagena / *El pabellón quemado*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *Espejismos*, Galería Marisa Marimón, Ourense.
- José Luis Mazarío** *Dibujos*, Galería Pedroso, Noja, Cantabria / *Dudas y pasiones*, Galería Estampa, Madrid / *Carboncillos*, Galería Siboney, Santander.
- Joël Mestre** *Como párpados en las orejas*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.
- Guillermo Pérez Villalta** *Pinturas 1998-2000*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
- Manolo Quejido** *Manolo Quejido*, Galería Magda Bellotti, Algeciras / *Manolo Quejido*, Galería Varrón, Salamanca.
- Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Milagros L. Delicado, El Puerto de Santa María.
- Manuel Sáez** *1984-2000*, IVAM, Centre del Carme, Valencia / *1984-1998*, Museo Rufino Tamayo, México D. F.
- Sergio Sanz** *Miradas profundas*, Galería Siboney, Santander.
- Gonzalo Sicre** *Precipitaciones*, Galería Marisa Marimón, Ourense / *Niebla*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.
- Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Akiyosido Centro Cultural, Yamaguchi.
- Santi Tena** *Antilógica 1993-2000*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante.
- Aurelia Villalba** *Por amor al arte*, Paraninfo de la Universidad de Murcia, Murcia.
- Oriol Vilapuig** *Oriol Vilapuig*, Galería Joan Prats-Artgràfic, Barcelona.

## 2001

### ARCO

Galería Estampa **Carlos Forns Bada** Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar**, **Paco de la Torre**, **Pedro Esteban**, **Damián Flores**, **Ángel Mateo Charris**,



Carlos Forn Bada. *El vagabundo y el genio de la vegetación*. 2001.



Juan Cuéllar. *La conquista de la invisibilidad*. 2000.

**Joël Mestre, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás** Galería Siboney **Dis Berlin, Emilio González Sainz, Sergio Sanz** Galería Xavier Fiol **Dis Berlin** Galería Almirante **Marcelo Fuentes** Galería Cavecanem **Miki Leal** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Fúcares **Oriol Vilapuig** Galería Miguel Marcos **Carlos Franco** Galería Antonio Machón **María Gómez** Galería Marlborough **Pelayo Ortega**

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Juego de bodegones*, Galería Guillermo de Osma, Madrid / *Figuraciones de Sevilla. Horizonte 2000*, Salas del Centro de Arte Joven, Obra social de Caja Madrid, Madrid / *Canción de las figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos*. Itinerante: Instituto Cervantes de Bruselas, Manchester, París, Burdeos y Toulouse / *Tinto de verano*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *La gran travesía 1985-2001*, Galería Siboney, Santander.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Dis Berlin** *Caleidoscopio*. Itinerante: Museo de la Universidad de Alicante, Alicante. Centro de Arte Museo de Almería, Almería. Fundación Unicaja Málaga. Museo de Teruel, Teruel / *Oblium*. Itinerante: Palacio de Albaicín, Noja. La Residencia, Castro Urdiales / *El cielo*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Dis Berlin*, Galería Siboney, Santander / *Cincuenta cuadros inéditos*, Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería Claramunt, Barcelona.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Dieciséis, San Sebastián / *Calo Carratalá*, Galería Cuatro, Valencia.



Calo Carratalá. *Selva I*. 2009.

**Chema Cobo** *El Carnaval de las moscas*, Sala de arte Robayerea, Miengo, Cantabria / *Salta a la vista*, Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción / *Salta a la Vista*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz / *20 años de obra en papel*, Sala Mauro Muriedas, Torrelavega / *Menos que nada*, Caja San Fernando, Sevilla / *Chema Cobo*, Sala de Cultura García Castañón, Pamplona / *Salta a la vista (Dibujos 1974-2000)*, Palacio Provincial, Claustro de Exposiciones, Diputación de Cádiz, Cádiz / *Menos que nada*, Museo de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz / *I would prefer not to*, Galería Miguel Marcos, Barcelona.

**Juan Cuéllar** *Invisible*, Ajuntament de Tarragona, Tarragona.

**Paco de la Torre** *El baño de las hipálages*, Galería Alfredo Viñas, Málaga / *El horizonte roto*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *Soleás*, Aljibes Árabes, Almería.

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Damián Flores** *Nuestro hombre en la Habana*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *Oh Lisboa, meu lar*, Galería María Llanos, Cáceres.

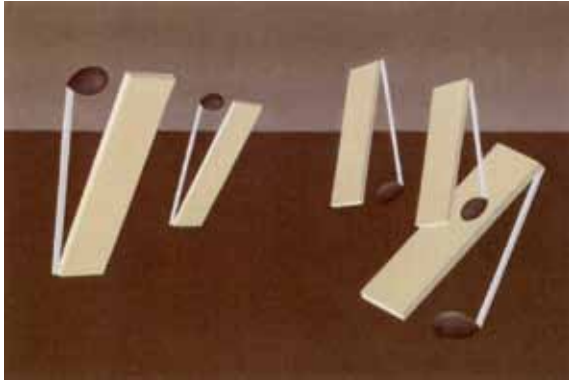
**Carlos Forns Bada** *Naturalia park*, Galería Estampa, Madrid.

**Belén Franco** *Belén Franco*, Galería Campomanes Nueve, Madrid.

**Carlos Franco** *Harenas, comidas y paisajes*, Galería Miguel Marcos, Barcelona / *Carlos Franco*, Galería Almirante, Madrid / *Carlos Franco*, Galería Moriarty, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Galería Almirante, Madrid / *Marcelo Fuentes*, Galería Trindade, Oporto.

**Carlos García-Alix** *Noticias de Madridgrado y otras fantasmagorías*, Galería Siboney, Santander.



Fernando Cordón. *Música de chocolate*. 2004.



Carlos Franco. *El pino*. 2005

**María Gómez Campo**, Galería María Llanos, Cáceres / *Libro tercero*, Salas Rivadavia, Cádiz. Museo Cruz Herrera, Línea de la Concepción.

**Emilio González Sainz** *Emilio González Sainz*, Galería Sen, Madrid / *Emilio González Sainz*, Galería Rúas, Laredo.

**Rubén Guerrero** *Pinturas*, Icaria Gallery, Alcalá de Guadaíra, Sevilla.

**Miki Leal** *Patrulla RCH 2001*, Proyecto de la Richard Channin Foundation, Galería Cavecanem, Sevilla.

**Sigfrido Martín Begué** *Sigfrido Marín Begué 1976-2000*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

**Ángel Mateo Charris** *Tubabus en Tongorongo*, CajaMurcia, Cartagena.

**Joël Mestre** *Walden*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Roberto Mollá** *Kobo Club*, Gallery Kobo Chika, Tokio. Club Diario Levante, Valencia

**Pelayo Ortega** *El campo de la pintura, 1999-2001*, Galería Marlborough, Madrid.

**Cristóbal Quintero** *Car ton es*, RCH Fundación, Sevilla.

**José Miguel Pereñíguez** *Let us compare mythologies / Comparemos mitologías*, RCH Foundation, Sevilla.

**Guillermo Pérez Villalta** *Atarlosmachos*, Sala Rivadavia, Cádiz. Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción.

**Manolo Quejido** *La pintura*, Galería Miguel Marcos, Barcelona / *La pintura*, Caja Navarra, Sala García Castañón, Pamplona.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Gonzalo Sicre** *Continental*, Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Sala de Verónicas, Murcia / *Gonzalo Sicre*, Galería Trama, Barcelona.



Paco de la Torre. *Fantasma cromático*. 2005.



Chema Cobo. *Platon's cave*. 2008.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Teresa Tomás** *Pión entra en el juego*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Oriol Vilapuig** *Dels assaigs*, Sala de Arte de la Universidad de Málaga, Málaga.

## 2002

### ARCO

Galería Estampa **Jorge García Pfretzschner** Galería My Name's Lolita Art  
**Paco de la Torre, Juan Cuéllar, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás**  
 Galería Siboney **Dis Berlin, Emilio González Sainz, José Luis Mazarío**  
 Galería Guillermo de Osma **Dis Berlin** Galería Soledad Lorenzo **Guillermo Pérez Villalta** Galería Dieciséis **Marcelo Fuentes** Galería Cavecanem **Miki Leal** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Miguel Marcos **Carlos Franco** Galería Moriarty **Carlos Franco** Galería Almirante **Carlos Franco** Galería Sen **Carlos García-Alix** Galería Marta Cervera **María Gómez**  
 Galería Marlborough **Pelayo Ortega**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Desnudos*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia y Madrid / *Todos los caminos...*, *XXV Aniversario de la galería*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Animales y otros familiares*, Galería Moriarty, Madrid / *La parte chungu. El arte joven sevillano de finales del siglo XX*, Sala de eStar. Sevilla / *Històries Naturals*, Colegio Mayor Rector Peset, Universitat de València / *Lolita de Nabokov*, Galería My name's Lolita, Madrid y Valencia / *Autor-retratos*, Galería Utopia Parkway, Madrid.



Belén Franco. *Formación volcánica*. 2002.



Alberto Galvez. *La inspiración*. 2007.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Estampa, Madrid.

**Dis Berlin** *Rincones*, Galería Félix Gómez, Sevilla / *Casa de almas y El cielo de la pintura*, Biblioteca Pública del Estado, La Alhóndiga, Zamora.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Alameda, Vigo.

**Chema Cobo** *Algo más que nada es aún peor*, Galería Tomás March, Valencia / *Salta a la vista. Obra sobre papel 1973-1999*, Museo Vazquez Diaz, Nerva / *Menos que nada*, Museo del Grabado de Marbella, Málaga.

**Juan Cuéllar** *Acto XXI*, Sala Parpalló, MUVIM, Valencia. Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *Settembre*, Bugno Art Gallery, Venecia.

**Ramón David Morales** *I love la pintura*, Sala de eStar, Sevilla.

**Damián Flores** *Viaje al Veneto*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Laberintos*, Galería Siboney, Santander.

**Marcelo Fuentes** *Treinta dibujos y tres grabados*, La linterna, Valencia / *Paisajes*, Museo de Teruel, Teruel.

**Carlos García-Alix** *El hombre invisible*, Galería Alejandro Sales, Barcelona.

**María Gómez** *Hipona, Petelia y Farsalia*, Galería Alfredo Viñas, Málaga.

**Emilio González Sainz** *Los campos del pintor*, Galería Siboney, Santander / *Óleos y acuarelas 1994-2002*, Sala Mauro Muriedas, Torrelavega.

**Elena Goñi** *Elena Goñi*, Sala del Polvorín, Ciudadela de Pamplona.

**Rubén Guerrero** *Somos el fango*, Sala de eStar, Sevilla. (Con J. M Pereñíguez).

**Sigfrido Martín Begué** *Obra pintoresca*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

**Ángel Mateo Charris** *Ángel Mateo Charris*, Galería María Llanos, Cáceres.



Carlos García-Alix. *El dios que falló*. 2003.



Damián Flores. *La visita*. 2007.

**José Luis Mazarío** *El estudio*, Galería Estampa, Madrid / *Inéditos y rarezas*, Sala Mauro Muriedas, Torrelavega.

**Joël Mestre** *Canción de un cuerpo obsoleto*, Galería Cànem, Castellón de la Plana / *Gabinete aéreo*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Herminio Molero** *Pop barroco*, Galería Alfredo Viñes, Málaga.

**Roberto Mollá** *Desenchufado en Moriya*, Gallery Kobo Chika, Tokio.

**Teresa Moro** *Parece que no pasa nada*, Sala Ribadavia, Cádiz / *Exclusivos*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Confesiones*, Galería Cornión, Gijón.

**José Miguel Pereñíguez** *Somos el fango*, Sala de eStar, Sevilla. (Con Rubén Guerrero).

**Jorge García Pfretzschnner** *Jorge García Pfretzschnner*, Galería Estampa, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Piranesi-Dream-Paisaje*, Galería Siboney, Santander.

**Manolo Quejido** *La pintura*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza / *Los pintores*, Galería Magda Bellotti, Madrid.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Bach Quatre, Barcelona.

**Gonzalo Sicre** *Toko-Utsuri*, Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.

**Jorge Tarazona** *Jorge Tarazona*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *MOKS-Mooste* Kylalisstudio, Tartu.

**Santi Tena** *Hispania*, Casa de Vacas, Madrid.

**Teresa Tomás** *Espantapájaros*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Aurelia Villalba** *A Marte*, La Esfera Azul, Valencia.



Carlos Foradada. *El elefante y la noche*. 2000.



Elena Goñi. *Anuncio*. 2005.

## 2003

### ARCO

Galería Estampa **Jorge García Pfretzschner, Dis Berlin, Carlos Forns Bada, José Luis Mazarío** Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás** Galería Siboney **Dis Berlin** **Damián Flores, Emilio González Sainz, José Luis Mazarío** Galería Guillermo de Osma **Dis Berlin** Galería Cavecanem **Miki Leal** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Marlborough **Pelayo Ortega, Sergio Sanz, Carlos Franco** Galería Antonio Machón **María Gómez**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Pieza a pieza*. Itinerante: Instituto Cervantes de Munich, Roma, Atenas, Argel, Estambul, Bucarest y Lisboa / *Nueva figuración in Spain*, Gala Art Gallery, Chicago / *Figuraciones. Arte civil+Magicismos+Espacios de frontera*. Itinerante: Caja Madrid, Madrid. Espai per la Cultura, Obra Social y Cultural, Barcelona. Auditorio de Galicia, Concello de Santiago de Compostela. Sala Santa Inés, Consejería de la Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla. Patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca, Salamanca. Museo de Pontevedra, Pontevedra. Sala Alcalá 31, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, Madrid / *Mundos extraños*, Sala de eStar, Sevilla / *Figuras y figuraciones*, Galería Juan Amiano, Pamplona / *Los chicos del maíz*, Icaria Gallery, Alcalá de Guadaíra / *Hacen lo que quieren*, Fundación de Aparejadores, Sevilla / *Artefacto*, Galería Icaria, Alcalá de Guadaíra.





Jorge García Pfretzschner. *¿Qué muebles?* 2005.



María Gómez. *Contemplación de la luz (1ª visión)*. 2000.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Dis Berlin** *Rosebud*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca / *Adán y Eva*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *El sueño del alquimista*, Galería Siboney, Santander / *Laboratorio de misterios*, Galería Guillermo de Osma, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería i Leonarte, Valencia.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Dieciséis, San Sebastián.

**Chema Cobo** *Idiota pero no inocente*, Galería Siboney, Santander.

**Fernando Cordón** *Fernando Cordón*, Club Diario Levante, Valencia.

**Juan Cuéllar** *Lefa*, La Linterna, Valencia.

**Paco de la Torre** *Extrañamiento*, Castillo de Guardias Viejas, El Ejido / *All will be*, Galería Gala, Chicago.

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Damián Flores** *15 Arquitecturas más 37 figuras*, La Residencia, Castro Urdiales / *Quiero una casa*, Galería Siboney, Santander.

**Carlos Forns Bada** *Jardín de los camaleones*, Galería Estampa, Madrid / *Los discípulos en Sais*, Il Polittico, Roma.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Marlborough, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Galería Dieciséis, San Sebastián / *Sureste*, Galería La Aurora, Murcia / *Bilbao, una mirada*, Galería Juan Manuel Lumberras, Bilbao.

**Carlos García-Alix** *Madrid-Moscú*, Galería Sen, Madrid.

**Jorge García Pfretzschner** *Jorge García Pfretzschner*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**María Gómez** *Paz por la mañana*, Galería Antonio Machón, Madrid / *El escritor o las lectoras*, Biblioteca Pública de Zamora, Zamora.



José Vicente Martín. *Los tiempos mejores*. 1995.



Angelica Kaak. *Ir y volver*. 2007.

**Emilio González Sainz** *Acuarelas*, Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao / *El Ártico amable*, Galería Estampa, Madrid.

**Elena Goñi** *Elena Goñi*, Galería Dieciséis, San Sebastián / *Elena Goñi*, Espacio Marzana, Bilbao.

**Miki Leal** *Canadalia*, Galería Magda Bellotti, Madrid / *Mikithology*, Galería Cavecanem, Sevilla.

**José Vicente Martín** *José Vicente Martín*, Galería Art-Tendence, Kehl / *Mundo de J. V. Marjov*, Galería Muelle 27, Madrid.

**Fernando Martín Godoy** *Fernando Martín Godoy*, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza / *Superficie urbana-urban surface*, *Liquidación total*, Sala de exposiciones de la UNED, Barbastro / *Fernando Martín Godoy*, Centro Cultural Ibercaja, Guadalajara.

**Ángel Mateo Charris** *Blanco*, Casa de Vacas del Parque del Retiro, Madrid / *Viaje al blanco*, Claustro de exposiciones del Palacio Provincial de Cádiz, Cádiz.

**Joël Mestre** *Parece*, Galería Isabel Ignacio, Sevilla.

**Herminio Molero** *El dolor de pintar*, Galería Muelle 27, Madrid.

**Roberto Mollá** *GG (Good game)*, Fireking, Tokio.

**Teresa Moro** *Wildlife*, Foxy Productions Gallery, Nueva York / *Los invisibles*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

**Manolo Quejido** *La pintura*, Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.

**Cristóbal Quintero** *Cristóbal Quintero*, Icaria Galería, Sevilla.



Rubén Guerrero. *Tótem*. 2005.



Marcelo Fuentes. *Sin título*. 2003.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería My Name's Lolita art, Valencia.

**Manuel Sáez** *Ágora*, Galería Octubre, Universitat Jaume I, Castellón.

**Gonzalo Sicre** *India*, Cultural Caja Murcia, Cartagena / *El vendedor*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Oriol Vilapuig** *Bianco vol ser Augusto*, MAS, Sabadell.

## 2004

### ARCO

Galería Estampa **Jaime Aledo, Jorge García Pfretzschner, Dis Berlin, Carlos Fornas Bada, José Luis Mazarío** Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar, Pedro Esteban, Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás** Galería Siboney **Dis Berlin, Emilio González Sainz, José Luis Mazarío** Galería Marlborough **Sergio Sanz, Carlos Franco, Pelayo Ortega** Galería Antonio Machón **María Gómez**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Pieza a pieza*. Itinerante: Instituto Cervantes de Varsovia / *Muelles*, Galería Muelles 27, Madrid / *Laberintos*, Galería Muelle 27, Madrid / *Mandalas*, Galería Muelle 27, Madrid / *Colección de mundos*, Sala Oberta, La Nau, Universitat de València, Valencia / *Dalí forever*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid y Valencia / *1978-2003. XXV Aniversario de la Galería Estampa*, Galería Estampa, Madrid / *Figuras y figuraciones*, Galería Juan Amiano, Pamplona / *Contemporáneos. Retratos*, Galería Utopia Parkway, Madrid / *La nueva música*, Sala de eStar, Sevilla / *El circo*, Galería Estampa, Madrid.



Sigfrido Martín Begué. *Sin título*. 2010.



Fernando Martín Godoy. *Edificio*. 2003.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Estampa, Madrid.

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería Muelle 27, Madrid.

**Calo Carratalá** *Calo Carratalá*, Galería Cuatro, Valencia / *Paisajes*, Galería José Esquirol, Altea.

**Chema Cobo** *Sin sueño*, Galería Alfredo Viñas. Málaga / *Coartadas: manual de uso*, Monasterio de Veruela, Salas de la Diputación de Zaragoza, Zaragoza / *Coartadas: manual de uso*, Galería Miguel Marcos, Barcelona, Zaragoza.

**Fernando Córdón** *Vigilia*, Galería Muelle 27, Madrid.

**Juan Cuéllar** *Once upon a time*, Galería Gala, Chicago / *Bambino*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Paco de la Torre** *Todo será*, Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona / *Tela de luz*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Pedro Esteban** *Pedro Esteban*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Damián Flores** *Homenajes y retratos*, Colegio Mayor Rector Peset, Universitat de València / *En las islas del fuego y de la sal*, Galería Juan Amiano, Pamplona / *Viaje a Oporto*, Galería María Llanos, Cáceres.

**Belén Franco** *Lecturas de geología*, Galería Amparo Gámir, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Miguel Marcos, Barcelona / *Carlos Franco*. Itinerante: Museo del Canal, Panamá. Costa Rica. Puerto Rico / *Carlos Franco*, Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil / *Carlos Franco*, Centro Caixa Económica, Salvador de Bahía, Brasil / *Carlos Franco: el telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *Paisajes*, Galería Marisa Marimón, Ourense / *Marcelo Fuentes*,



Emilio González Sainz. *El pintor*. 2003.



Miki Leal. *La barra*. 2006.

Galería Sargadelos, Santiago de Compostela.

**María Gómez** *El escritor o las lectoras*, Museo de Salamanca, Salamanca.

**Emilio González Sainz** *Paisaje de invierno*, Galería Siboney, Santander.

**Miki Leal** *La nueva música*, Sala de eStar, Sevilla. (Con J. M. Pereñíguez).

**Fernando Martín Godoy** *Fernando Martín Godoy*, Galería Artificial, Madrid.

**Ángel Mateo Charris** *Confetti Street*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *Rancho loco*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**José Luis Mazarío** *Pasear*, Galería Siboney, Santander.

**Joël Mestre** *Packaging*, Galería Gala, Chicago.

**Hermínio Molero** *Entre dos mundos*, Museo de Teruel / *Poliéster*, Galería Amparo Gámir, Madrid / *La bella época*, Galena María José Castellví, Barcelona.

**Roberto Mollá** *En la ciudad nerviosa*, La Llotgeta, CAM, Valencia. Fireking, Tokio.

**Teresa Moro** *Vida salvaje*, Sala Carlos III de la UPN, Pamplona.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Armaga, León.

**Manolo Quejido** *A Sandra Rodríguez*, Galería Magda Bellotti, Madrid.

**Cristóbal Quintero** *No titlte*, Sala de eStar, Sevilla.

**José Miguel Pereñíguez** *La nueva música*, Sala de eStar, Sevilla. (Con M. Leal).

**Guillermo Pérez Villalta** *Procesos: mirar, discurrir, pintar*, Fundación Aparejadores, Sevilla

**Antonio Rojas** *Horizonte y memoria*, Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.

**Joan Sebastian** *Des de la nit*, Galería Rosa Santos, Valencia.

**Gonzalo Sicre** *De naturaleza negra*, Galería Trama, Barcelona.

**Santi Tena** *¿Dónde están las majas?*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.



Ramón David Morales. *Las herramientas del campo al amanecer*. 2010.



Teresa Moro. *Sillón de hotel*. 2020.

## 2005

### ARCO

Galería Estampa **Jorge García Pfretzschner, Dis Berlin, Jaime Aledo**  
Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Jorge Tarazona, Santi Tena, Teresa Tomás** Galería Siboney **Dis Berlin, Emilio González Sainz, Fernando Martín Godoy** Galería Guillermo de Osma **Dis Berlin** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Marlborough **Sergio Sanz, Carlos Franco, Pelayo Ortega** Galería Magda Bellotti **Miki Leal, Antonio Rojas**  
Galería Antonio Machón **María Gómez**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*El circo*, Galería Estampa, Madrid.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Edificio de la Alhóndiga, Ayuntamiento de Zamora.

**Calo Carratalá** *Nieve*, Galería Dieciséis, San Sebastián / *Nieve*, Galería María Llanos, Cáceres.

**Chema Cobo** *No se ve nada*, Fundación Duques de Soria, Soria / *Entre bastidores*, Galería Milagros Delicado, Cádiz / *No se ve nada*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Fernando Cerdón** *Fernando Cerdón*, Fundación Caja Rioja, Logroño.

**Juan Cuéllar** *Citizen*, Galería Bancelos, Vigo / *Mondo crash*, Galería My Name's Lolita, Valencia.

**Ramón David Morales** *Mi camiseta blanca manchada de pintura negra*, Galería



Roberto Mollá. *Milk*. 2000.



Pelayo Ortega. *Católico*. 2009.

- Cavecanem, Sevilla / *D-mencia 05*, Casa de la Cultura de Doña Mencía, Córdoba / *Party & Co*, Centro de Formación, Lucena.
- Paco de la Torre** *El arquitecto invisible*, Centro de Arte Museo de Almería, CAMA, Almería / *Soleás*, Sala de la Muralla, Universitat de València, Valencia
- Damián Flores** *Sombras blancas, azules, en la ciudad y el río*, Galería Félix Gómez, Sevilla / *Arquitectura racionalista en Madrid*, Galería Estampa, Madrid.
- Carlos Foradada** *Los hogares de Sísifo*, Sala de Exposiciones Diputación de Huesca, Huesca.
- Carlos Forns Bada** *Crepúsculo de primavera*, Galería Estampa, Madrid.
- Belén Franco** *Paisajes de la era terciaria*, Galería Juan Amiano, Pamplona.
- Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Marlborough, Madrid.
- Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Galería Almirante, Madrid / *Septiembre*, Colegio Mayor Rector Peset, Valencia.
- Carlos García-Alix** *Carlos García-Alix*, Galería Sen, Madrid.
- Emilio González Sainz** *Joven contemplando el mar*, Sala Rivadavia, Diputación de Cádiz, Cádiz / *El Gabinete*, Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.
- Elena Goñi** *Elena Goñi*, Galería Utopia Parkway, Madrid.
- Angelica Kaak** *Sensaciones Akásicas*, Galería Muelle 27, Madrid.
- Miki Leal** *El manantial, el nadador y la pintura*, Galería Magda Bellotti, Madrid.
- Fernando Martín Godoy** *El silencio del escenario*, Galería Siboney, Santander / *Fernando Martín Godoy*, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza / *Interior exterior*, Galería Utopia Parkway, Madrid.



José Miguel Pereñíguez. *Solera*. 2004.



Ángel Mateo Charris. *Welcome to the house of painting*. 2007.

**Ángel Mateo Charris** *Morería Baja*, Galería Aural, Alicante / *Transart&co*, Galería Senda, Barcelona.

**Joël Mestre** *Mitología doméstica*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Roberto Mollá** *Espaverson*, Galería Muelle 27, Madrid.

**Teresa Moro** *Safari*, Galería My Name's Lolita, Madrid.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Mediterránea, Palma de Mallorca / *Pelayo Ortega*, Galería Arco Romano, Medinaceli / *Pelayo Ortega*, Galería Cornión, Gijón.

**José Miguel Pereñíguez** *La leyenda frágil*, Galería Depósito 14, Madrid / *Brut nature*, Galería Birimbao, Sevilla.

**Jorge García Pfreztschner** *Jorge García Pfreztschner*, Galería Milagros Delicado, El Puerto de Santa María / *Formado por, diluido en*, Galería Estampa, Madrid.

**Guillermo Pérez Villalta** *Obras 2003-2005*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid / *Arte sagrado-Arte profano*, Sala Amós Salvador, Logroño.

**Manolo Quejido** *Procesos*, Fundación Aparejadores, Sevilla.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Alfredo Viñas, Málaga / *Voz de atrás*, Galería Magda Bellotti, Madrid.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Marlborough, Madrid.

**Gonzalo Sicre** *En la sombra del dragón*, Galería My Name's Lolita, Valencia.

**Jorge Tarazona** *Juego psicológico*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Teresa Tomás** *La casa por el tejado*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Oriol Vilapuig** *El placer y la sombra*, Fundación Santa María de Albarracín.





Guillermo Pérez Villalta. *Combate y destino*. 2001.

## 2006

### ARCO

Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Teresa Moro, Gonzalo Sicre, Teresa Tomás** Galería Siboney **Dis Berlin, Fernando Martín Godoy** Guillermo de Osma **Dis Berlin** Galería Dieciséis **Elena Goñi** Galería Luis Adelantado **Rubén Guerrero** Galería Juana de Aizpuru **Sigfrido Martín Begué** Galería Marlborough **Sergio Sanz, Carlos Franco, Pelayo Ortega** Galería Magda Bellotti **Antonio Rojas** Galería Antonio Machón **María Gómez** Galería Dieciséis **Calo Carratalá**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*La Movida-Artes plásticas*, Sala Alcalá 31, Madrid / *El paraíso perdido*, Galería Tercer Espacio, Madrid.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Dis Berlin** *Castillos en el aire*, Galería Siboney, Santander.

**Calo Carratalá** *Nieve*, Palau de la Música, Valencia / *Torrentorrent 1993-1998*, EMAT, Torrent, Valencia.

**Chema Cobo** *Sitio*, Galería SCQ, Santiago de Compostela / *Al lado del ojo*, Galería La Era, Lanzarote.

**Juan Cuéllar** *Hot*, Galería Hartmann, Barcelona.

**Paco de la Torre** *Humor vítreo*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Damián Flores** *Un viaje galaico*, Galería Marisa Marimón, Ourense.

**Carlos Fornas Bada** *Sinapsis*, Galería Mito, Barcelona.

**Marcelo Fuentes** *Marcelo Fuentes*, Manuel Lumbreras, Bilbao / *Ciudades y*



Manuel Sáez. *Praga II*. 2006.



Hermínio Molero. *Los días felices*. 2002.

*paisajes*, MUVIM, Valencia / *Entre ciudades*, Sala Luzán CAI, Zaragoza.

**Emilio González Sainz** *Mi casa en el norte de Castilla y...*, Galería Marisa Marimón, Ourense.

**Rubén Guerrero** *Caja de instrucciones*, Galería Luis Adelantado, Valencia.

**Miki Leal** *Miki Leal*, Galería Milagros Delicado, Cádiz / *El estudio del pintor*, Galería Paolo Maria Deanesi, Rovereto.

**José Vicente Martín** *Homúnculos y demonios*, Espai d'Art La Llotgeta, Valencia.

**Fernando Martín Godoy** *Rapto*, Torreón Fortea, Zaragoza.

**Ángel Mateo Charris** *Ángel Mateo Charris*, Galería Senda, Barcelona / *Días en Volcanovia*, Sala de Cultura Carlos III, Pamplona.

**José Luis Mazarío** *Pequeños óleos sobre tabla*, Galería Dieciséis, San Sebastián / *Días de verano*, Galería Estampa, Madrid.

**Joël Mestre** *Caja linaje*, Galería Isabel Ignacio, Sevilla.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Marlborough Chelsea, Nueva York / *Pelayo Ortega*, Sala Robayera, Miengo.

**Manolo Quejido** *Pintura en acción*, Museo de Arte de Zapopán, Jalisco / *Pintura en acción*, CAAC, Sevilla.

**Guillermo Pérez Villalta** *Artífice*, Caja San Fernando, Sevilla.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Milagros Delicado, Cádiz.

**Gonzalo Sicre** *La madre, el padre, la cena y el incendio*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid.

**Aurelia Villalba** *Parabrisas*, Castalia Luris, Castellón.



Manolo Quejido. *Mallorca II*. 2004.



Sergio Sanz. *Se preguntan cómo*. 2003.

## 2007

### ARCO

Galería Estampa **Damián Flores** Galería My Name's Lolita Art **Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Ángel Mateo Charris, Joël Mestre, Gonzalo Sicre, Teresa Moro, Teresa Tomás** Galería Siboney **Fernando Martín Godoy** Galería Antonio Machón **Marcelo Fuentes** Luis Adelantado **Rubén Guerrero** Galería Magda Bellotti **Miki Leal** Galería Marlborough **Sergio Sanz, Carlos Franco, Pelayo Ortega** Guillermo de Osma **Dis Berlin**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Proyecta*, Galería Tercer Espacio, Madrid / *Transfiguraciones*, Sala de Exposiciones Alcalá 31, Comunidad de Madrid, Madrid / *Cuatro pintores españoles*, Museo de Bellas Artes de Praga, Praga / *Joël Mestre, Chema López, Juan Cuéllar, Roberto Mollá, Xisco Mensua y Joan Verdú*, Neilson Gallery, Grazalema / *Juan Cuéllar, Joël Mestre, Paco de la Torre, Cuasante*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Encapsulados, Capsule Hotel*, Cápsulas 610 y 612, Siesta Capsule Hotel, Tokio.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Jaime Aledo** *Jaime Aledo*, Galería Estampa, Madrid.

**Calo Carratalá** *Nieve*, Galería GWA, Madrid / *Nieve*, Galería Carmen del Campo, Córdoba.

**Juan Cuéllar** *Todo es mentira*, My Name's Lolita Art, Madrid.

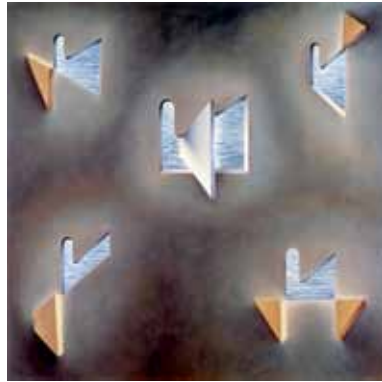
**Ramón David Morales** *La casa de la cascada*, Galería DF, Santiago de Compostela.

**Paco de la Torre** *Secreto*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia.

**Dis Berlin** *Mi casa en el cielo*, Galería Victor Saavedra, Barcelona.



Joan Sebastian.  
*Regulador II*. 2009.



Antonio Rojas. *Fugitivo II*. 2005.

**Damián Flores** *Viaje a Nueva York*, Galería Siboney, Santander.

**Carlos Forns Bada** *Carlos Forns Bada*, Teatro Botánico, Il Polittico, Roma.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Miguel Marcos, Barcelona / *La Gráfica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Monasterio de Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de Silos.

**Marcelo Fuentes** *SUMMA*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Carlos García-Alix** *El honor de las injurias*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, MAC, Madrid.

**Emilio González Sainz** *Marzo*, Galería Siboney, Santander.

**Elena Goñi** *Elena Goñi*, Galería Utopia Parkway, Madrid.

**Rubén Guerrero** *Anverso [contra] Reverso*, Centro de las Artes de Sevilla, CAS, Monasterio San Clemente, Sevilla.

**Miki Leal** *Balada heavy*, Galería Magda Bellotti, Madrid.

**Fernando Martín Godoy** *Humo*, Galería Utopia Parkway, Madrid.

**Ángel Mateo Charris** *Welcome to the house of painting*, Bienal de São Paulo-Valencia, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Papel pintado*, Muralla Bizantina, Cartagena.

**José Luis Mazarío** *Despacio*, Centro Cultural Caja Cantabria, Santander.

**Joël Mestre** *Marvazelandia*, Sala de la Muralla, Colegio Mayor Rector Peset, Valencia.

**Roberto Mollá** *Red grid*, Gallery Kobo Chika, Tokio.

**Pelayo Ortega** *Pelayo Ortega*, Galería Marlborough, Madrid.

**Manolo Quejido** *Pintura en acción*, Museo de Bellas Artes, Caracas / *Manolo Quejido*, Galería Magda Bellotti, Madrid.



José Luis Mazarío. *Interior con hortensia*. 2004.



Teresa Tomás. *La velada*. 2007.

- Cristóbal Quintero** *World is a playground*, Galería Birimbao, Sevilla.  
**José Miguel Pereñíguez** *La obra en negro*, Galería Birimbao, Sevilla.  
**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla / *Artífice*, Sala de Exposiciones Vimcorsa, Córdoba / *Los viajes de Gulliver*, Centro Cultural del Círculo de Lectores, Madrid / *Islas*, Galería Siboney, Santander.  
**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.  
**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Marlborough, Madrid.  
**Gonzalo Sicre** *Cierto ruido de fondo*, Galería Trama, Barcelona.  
**Teresa Tomás** *Destejer el arco iris*, Sala Oberta, Universitat de València, Valencia.

## 2008

### ARCO

- Galería Siboney **Dis Berlin**, **Fernando Martín Godoy** Galería Luis Adelantado  
**Rubén Guerrero** Generalitat Valenciana **Joël Mestre**, **Juan Cuéllar** Galería  
 Marlborough **Sergio Sanz** Galería Rafael Ortiz **José Miguel Pereñíguez**  
 Guillermo de Osma **Dis Berlin**

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

- Escenas de película*, Galería Estampa, Madrid / *Juego de arquitecturas*, Guillermo de Osma, Madrid / *Encapsulados*, La Naval, Cartagena / *Encapsulados*, Albion Hotel, Miami / *Paisajes imaginarios*, Galería Siboney, Santander / *Carlos Franco*, Pelayo Ortega, **Sergio Sanz**, Galería Marlborough, Mónaco / *Los Claveles. Una aproximación a los jóvenes de Sevilla*, Fundación Chirivella-Soriano, Valencia / *La hora sin sombra*, Galería Tomás March, Valencia / *La pintura española en los tiempos del arte. 20 pintores españoles para el siglo XXI*, Baluarte, Pamplona.



Gonzalo Sicre. *Modern*. 2009.



Cristóbal Quintero. *Despacho*. 2009.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Enric Balanzá** *Enric Balanzá*, Galería i Leonarte, Valencia / *De lo exterior e interior*, Galería Tercer Espacio, Madrid.

**Calo Carratalá** *Selvas*, Galería María Llanos, Cáceres. Lametro, Sala de Exposiciones, F. G. V., Valencia.

**Chema Cobo** *Eclipse*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Juan Cuéllar** *La huida*, IF, Valencia / *Kyotokyo*, Galería Nuble, Santander.

**Ramón David Morales** *Campo Base*, Sala Castelar, Delegación Provincial de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla / *Rocas y piedras en la mochila*, Galería La Caja China, Sevilla.

**Paco de la Torre** *Bandas sonoras*, AM Gallery, Roquetas.

**Dis Berlin** *Nuevas metamorfosis*, Galería Marisa Marimón, Ourense.

**Carlos Forns Bada** *Teatro de la luz*, Galería Mito, Barcelona

**Carlos Franco** *Tauromías y entauriscamientos*, Galería Marlborough, Madrid.

**Marcelo Fuentes** *La memoria de la ciudad*, Galería Antonio Machón, Madrid.

**Carlos García-Alix** *Historias y retratos*, Alejandro Sales, Barcelona.

**María Gómez** *Maestro*, Galería Siboney, Santander.

**Miki Leal** *Viento de cara*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Fernando Martín Godoy** *Golpe de sol*, Galería Siboney, Santander / *Sebastopol*, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza.

**Emilio González Sainz** *El cazador melancólico*, Centro Cultural Caja Cantabria, Santander / *Emilio González Sainz*, Galería Concha Pedrosa, Sevilla.

**Miki Leal** *Viento de cara*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla / *Tierra negra*, Galería Ad



Jorge Tarazona. *Rorschach particular*. 2004.



Joël Mestre. *Dos veces happy*. 2003.

- hoc, Vigo / *Frenhofer y la laguna*, Maribel López Gallery, Berlín.
- Ángel Mateo Charris** *Rabinos, cannolis y puertos*, Palacete del Embarcadero, Santander. Galería My Name's Lolita Art, Madrid / *El corazón de las tinieblas*, Sala Círculo de Lectores, Barcelona.
- José Luis Mazarío** *Caos y armonía*, Galería Siboney, Santander.
- Roberto Mollá** *Katsura en el cubo*, Galería Tercer Espacio, Madrid.
- Teresa Moro** *4 Paredes*, CAB, Burgos.
- Pelayo Ortega** *Taller 1997-2007*, Galería Cornión, Gijón / *Pinturas y construcciones*, Galería Marlborough, Barcelona.
- Cristóbal Quintero** *Historias bárbaras*, Galería Magda Bellotti, Madrid.
- Guillermo Pérez Villalta** *Artífice*, Fundación ICO, Madrid / *Arquitecturas encontradas*, El Kursaal, Algeciras / *Pinturas 2005-2008*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
- Manolo Quejido** *Pintura en acción*, Museo de Arte de São Paulo, MASP, Brasil / *Pintura en acción*, Museo Nacional de la Habana, Cuba.
- Manuel Sáez** *Dibujos*, Sala Parpalló, Valencia.
- Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Galería Marlborough, Madrid.
- Teresa Tomás** *Destejer el arco iris*, Galería Octubre, Universidad Jaime I, Castellón.
- Aurelia Villalba** *Rollos colgantes*, Instituto Confucio, Valencia.

## 2009

### ARCO

Galería Siboney **Dis Berlin**, **Fernando Martín Godoy** Galería Luis Adelantado



Aurelia Villalba. *Brazil III*. 2009.

**Rubén Guerrero** Galería T20 **Ángel Mateo Charris** Galería Guillermo de Osma **Dis Berlin**

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70.* Itinerante: MNCARS, Madrid. Fundación Suñol, Barcelona / *Exposición homenaje a Pepe Areense*, Palacio Ducal de Medinaceli, Medinaceli / *Emoticones*, Sala La Perrera. Valencia.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**Calo Carratalá Selvas**, Galería Egam, Madrid.

**Chema Cobo** *Out of frame*, CAC, Málaga / *Real*, Galería Miguel Marcos, Barcelona.

**Fernando Córdón** *Creo*, Galería Kessler-Battaglia, Valencia.

**Juan Cuéllar** *Placebo*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia / *Lost*, Galería Hartmann, Barcelona.

**Paco de la Torre** *El arroyo de la sombra*, Galería Antoni Pinyol, Reus.

**Dis Berlin** *Esculturas del paraíso*, Sala Pescadería Vieja, Jerez.

**Damián Flores** *Arquitectura racionalista en Madrid II*, Galería Estampa, Madrid.

**Belén Franco** *Al fondo del jardín*, Galería Tercer Espacio, Madrid.

**Carlos Franco** *Carlos Franco*, Galería Amador de los Ríos, Madrid.

**Carlos García-Alix** *Carlos García-Alix*, Galería Sen, Madrid.

**Elena Goñi** *Elena Goñi*, Espacio Marzana, Bilbao.

**Rubén Guerrero** *Canvas is the place*, Galería Luis Adelantado, Valencia.

**Angelica Kaak** *Entre espejos y ventanas*, Galería Siboney, Santander.

**Miki Leal** *The end*, Benveniste Contemporary, Madrid / *Miki Leal*, Galería T20, Murcia / *Mikithology*, Galería Fúcares, Madrid.





Santi Tena. *Vasija del siglo XX*. 2001.



Oriol Vilapuig. *Waltz*. 2002.

**Fernando Martín Godoy** *La línea*, CAI-Sala Luzán, Zaragoza.

**Emilio González Sainz** *El vagabundo y otros cuadros recientes*, Galería Alonso Vidal, Barcelona.

**Ángel Mateo Charris** *Analógico*, Galería Alfredo Viñas, Málaga.

**José Luis Mazarío** *Anoche te soñé pero no eras tú*, Murnau Art Gallery, Sevilla.  
Galería Felix Gómez, Sevilla.

**Roberto Mollá** *Interlineado en Minowa*, Galería Nuble, Santander / *Between the lines in Minowa*, Glowlab Gallery, Nueva York.

**Teresa Moro** *La coleccionista*, Galería Bachelos, Vigo.

**Pelayo Ortega** *Escala espiritual*, Galería Marlborough, Madrid.

**Cristóbal Quintero** *Painted paintings*, Dot Fityone Gallery, Miami.

**José Miguel Pereñíguez** *Presencia de ánimo*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

**Guillermo Pérez Villalta** *Guillermo Pérez Villalta*, Museo de Cádiz, Cádiz /  
*Emblema: arte, vida y símbolo en Guillermo Pérez Villalta*, Museo Casa de la Moneda, Madrid.

**Antonio Rojas** *Antonio Rojas*, Fundación Dos Orillas, Diputación de Cádiz, Cádiz.

**Sergio Sanz** *Sergio Sanz*, Sala Robayera, Miengo.

**Joan Sebastian** *Sala de espera*, Galería Rosa Santos, Valencia.

**Gonzalo Sicre** *Gonzalo Sicre*, Palacio Consistorial, El Palacio Molina y Sala de la Muralla Bizantina, Cartagena / *Gonzalo Sicre*, Galería Trama, Barcelona.

**Aurelia Villalba** *La seda manda*, Galería del Tossal, Valencia.



## CONCLUSIONES

A partir de nuestro estudio y de la acotación terminológica, conceptual y temporal efectuada, estamos en disposición de señalar que es posible efectuar una lectura, como conjeturábamos, de continuidad entre diversos fenómenos aparentemente aislados como son la Nueva Figuración Madrileña, que se da a conocer a lo largo de la década de 1970 y se confirma en 1980, y la Neometafísica de la década de 1990, con un desarrollo posterior hasta nuestros días.

A través del estudio del material del que partíamos (selección de las exposiciones más emblemáticas de las acontecidas dentro de este ámbito en el transcurso de los últimos cuarenta años, y análisis del apoyo crítico recibido por éstas) podemos concluir que existe un fenómeno artístico sólido y plausible que ocupa un lugar en la historia del arte español contemporáneo y que requiere nuestra atención.

Este fenómeno, al que denominamos Figuración Postconceptual, ha sido definido a partir del estudio de las claves conceptuales que otorgan a los artistas integrantes y a su obra un significativo *aire de familia*. Dentro del extenso catálogo de autores vinculados a esta corriente, podemos encontrar una gran variedad de soluciones formales y trayectorias artísticas de repercusión histórica y/o crítica diversa, desarrolladas en muy diferentes contextos.

Las argumentaciones en las que apoyamos nuestra aproximación han sido contrastadas, a través de las entrevistas realizadas, con significativos representantes del fenómeno estudiado. Estos autores han reconocido que, a pesar de ser una idea generalmente aceptada, nunca se había enunciado esta

posición de una manera tan explícita como se hace en nuestro trabajo. Una observación que nos ha llevado a preguntarnos sobre las razones que han impedido hasta el momento dicha lectura y que probablemente deban su razón de ser al enfoque formal con el que se ha efectuado históricamente el análisis de estas obras, enfoque apoyado principalmente en la naturaleza figurativa de esta pintura.

Sin embargo, no queremos ocultar que la propuesta de una visión de continuidad que defendemos se enfrenta a ciertas lagunas temporales que habrían podido contribuir a debilitar históricamente esta lectura del fenómeno. El vacío más significativo en el desarrollo de su historia lo podemos encontrar en la década de los años 1980, momento en el que detectamos una fractura significativa que dificultaría una relación más estrecha entre los artistas de la Nueva Figuración Madrileña y los de la Neometafísica. Según todos los datos obtenidos en nuestra investigación los dos detonantes más probables de esta crisis podrían haberse debido al desencuentro producido entre los protagonistas de las exposiciones *1980* y *Madrid D. F.*, así como a la confusión provocada por el *boom* de la vuelta a la pintura.

Al contrario de lo que podría sospecharse, la estrategia de presentar bajo los mismos argumentos a los pintores abstractos del grupo Trama junto a los figurativos madrileños en la batalla por la defensa de la pintura librada a principios de los años 1980 en las exposiciones emblemáticas antes señaladas, resultó muy conflictiva. Estos profundos desencuentros provocados por el discurso de los comisarios se unirían a la devastadora recepción crítica de las exposiciones incidiendo en una progresiva disgregación de la Figuración Madrileña.

El impacto del *boom* producido por la aparición de los neoexpresionismos en España tampoco favorecería el encuentro de los pioneros con los

neometafísicos. La aparición de nuevos agentes como Barceló o Sicilia alteraron el orden instaurado en el panorama artístico español de los años 1970, borrando las huellas de la existencia de la Nueva Figuración Madrileña. Sus integrantes quedaron incluidos en la nómina de los pintores de los años 1980, y sus propuestas de carácter más personal ignoradas por una nueva política cultural de promoción del arte español que potenció los posicionamientos artísticos conectados con las tendencias internacionales.

A los pintores neometafísicos les resultó muy complicado conectar con los presupuestos de la Nueva Figuración Madrileña debido fundamentalmente a la ausencia de información. En este sentido, es significativo constatar que hasta pasados cuarenta años no se han documentado actividades y obras en su conjunto. *Los esquizos de Madrid* (MNCARS, 2010) representa el primer intento institucional de reconocer a los artistas objeto de nuestro estudio una identidad histórica.

Ahora bien, frente a estos vacíos de carácter histórico, la decidida apuesta por la imagen pictórica y el reto de afrontar una regeneración de la pintura figurativa tradicional después de la aparición de las tesis del Arte Conceptual, son claves de carácter estético-poético que comparten estos artistas y que constituyen un sólido apoyo a nuestra argumentación.

Los artistas de la Figuración Postconceptual podrían haber llegado a la conclusión de que las nuevas tecnologías no constituyen el medio idóneo para crear una imagen en nuestros días, sino que para conseguirlo deberíamos conectar con la imagen tradicional de la pintura. Desde esta perspectiva, la pintura constituiría la única manera de poder representar las ideas que no se pueden expresar a través de cualquier otro medio, incluida la palabra. Este hecho no supone que para la elaboración de esta renovada imagen los artistas

incluidos en nuestro estudio no hayan tenido que recurrir a la fotografía, al vídeo o al ordenador. En este sentido, la apuesta por la pintura frente a otros medios se debería, en gran medida, a las siguientes causas:

- La inmediatez de su ejecución.
- La autonomía de su técnica.
- El valor del trabajo en soledad frente a la masificación de los medios de producción.
- La capacidad de construir complejidad a través de procesos intuitivos.
- El poder de revelación.
- La integración del proceso en el resultado final.

A través de todo ello, nuestros pintores se niegan a admitir que la pintura responda a la consigna de obsolescencia programada impuesta por la economía de mercado. Esta decisión conlleva una actitud de resistencia desde la pintura en respuesta a la contaminación visual provocada por las necesidades mediáticas de la sociedad de consumo. Si prestamos atención a las posiciones defendidas por Baudrillard comprenderemos la fuerza de la violencia de la imagen actual, ya sea informativa o virtual, una violencia descrita como la consecuencia de la conversión de lo real en imagen, y ello a costa de su desaparición. Es en este contexto donde los artistas de la Figuración Postconceptual se posicionan frente a esta imagen mediática defendiendo las propiedades que les ofrece la pintura para regenerar el espacio de lo visual. Es significativo cómo en sus pinturas reivindican un tiempo que se opone al ritmo impuesto como referente por la imagen mediática y digital, centrada en el abandono de la materialidad con el objetivo de reproducirse hasta el infinito y transmitirse víricamente a la velocidad de la luz a través del píxel.

La propuesta de estos artistas se manifestaría en una imagen cuyos valores se centran en lo elaborado, lo lento, lo construido, lo único, lo personal, lo evanescente, lo emotivo y lo íntimo. Observamos, por ello, una tendencia a descongelar la imagen mediática y a calentar su frialdad a través de la pintura, pero al contrario de lo que ocurre en el Pop, optando por un oficio tradicional que cuestiona la celeridad de la reproducción mecánica. Un oficio que recupera el uso de las técnicas y soportes tradicionales de la pintura (el lino, el bastidor, el óleo, las técnicas de claroscuro, el dibujo y el boceto, las veladuras, las transparencias...) y que, asimismo, desarrolla un conjunto de procesos de investigación personal derivados, en parte, de la carencia de formación reglada en muchos de los casos y/o de la dificultad de acceso a los conocimientos deseados en el periodo de aprendizaje. Con ello nuestro pintores no estarían reivindicando el uso de la técnica al servicio de un virtuosismo en clave mimética, sino la utilización de los recursos propios del medio, en tanto que instrumentos que han favorecido tradicionalmente la poética y la representación de las imágenes pictóricas.

La Figuración Postconceptual encuentra en la pintura un medio que permite imprimir a sus imágenes, elaboradas por medio de personales ajustes entre las relaciones espacio-temporales, la velocidad alternativa necesaria para la *digestión* de sus ideas. En las obras producidas se reflexiona sobre la representación del espacio a través de hibridaciones entre los recursos de la poética abstracta y el ilusionismo tridimensional. Del mismo modo que sucede cuando, al proponer un nuevo tiempo pictórico, se experimenta con la narración a través de la hipertextualidad y la superposición de estratos significantes.

Las obras de la Figuración Postconceptual, a pesar de compartir claves figurativas con el Realismo o el Pop Art, difieren en sus objetivos de estas

corrientes artísticas. De hecho, presentan una mayor proximidad conceptual al denominado cine de autor. En cualquier caso, abordar conjuntamente los temas tratados o el contenido de estos cuadros resulta una tarea compleja, debido a la cantidad de autores existentes y a la variedad de sus intereses. No obstante, podríamos generalizar señalando que el deseo que tienen estos artistas se centra en la construcción de visiones personales vinculadas a sus propios mundos creativos, unos mundos donde no existen los límites y donde todo es posible. Los temas conforman, junto a su representación, una poética personal única, original y reconocible, más allá de la idea de estilo. Si Courbet afirmaba que *el fondo del realismo es la negación del ideal*, ellos defienden el poder de lo imaginario frente a lo real, ya que no pretenden ni encarnar ni representar el espíritu de su tiempo, dado que su tiempo no es ningún tiempo y, simultáneamente, es todos los tiempos.

Otra de las claves que destacamos y que ha planteado cierta polémica se centra en la reivindicación que estos artistas hacen de su conexión con la pintura tradicional. Una cuestión que no deberíamos entender como una actitud conservadora o retardataria, ya que la intención de estos pintores ha sido la de trabajar en su regeneración al igual que hicieran sus referentes de las figuraciones de entreguerras o los del Pop Art, cuando integraron las aportaciones de la vanguardia. Las construcciones de nuestros artistas tienen como objetivo básico obtener una imagen pictórica personal, compleja y contradictoria conectada con los principios del arte puro, las propuestas del Arte Conceptual, la cultura de cualquier procedencia, los nuevos medios y/o la retórica de la imagen.

Lejos de la versión ecléctica y cínica, defensora del pastiche y la parodia que del postmodernismo representó la pintura neoexpresionista,



este fenómeno conecta con el pensamiento postmoderno representado por arquitectos como Frank Ghery, Aldo Rossi y Robert Venturi, escritores como Thomas Pynchon y Jorge Luis Borges, o cineastas como David Lynch o Tim Burton. Todos ellos defensores en su obra de un retorno a los valores de la tradición para proponer una evolución personal, sustentada en la elaboración de un lenguaje propio.

Quizás debido a ello, estos pintores nunca se han unido a tendencia alguna, ni se han declarado modernos ni postmodernos, reivindicando con su actitud la soberanía del autor y la ruptura con la ortodoxia impuesta por el movimiento moderno. Al apostar por la autoría, la representación o el aura de la pintura, nuestros artistas mantienen una actitud problemática para la crítica, hecho que les llevará a ser incomprendidos tanto por los posicionamientos tradicionales, como por los progresistas. Una posición que hemos calificado de *entre* y que ilustra la afirmación de Guillermo Pérez Villalta: *la única oportunidad que nos queda a los que nos gusta ser modernos es ser clásicos*.

Si recapitulamos lo expuesto hasta el momento en estas conclusiones comprobaremos cómo estamos poniendo el acento en dos de las claves que identifican este fenómeno: por un lado, su apuesta por la imagen pictórica y, por otro, su conexión con la pintura tradicional. Sin embargo, ello no debe hacernos olvidar que podríamos haber incidido en cualquiera de las características que hemos enunciado como definitorias de este hecho artístico, del mismo modo que se podrían haber establecido relaciones, igualmente válidas, con otros artistas contemporáneos.

En esta línea, se han manifestado los miembros de la Figuración Postconceptual que reivindican sus conexiones con autores de otras disciplinas

a los que se sienten, incluso, más próximos que a sus colegas pintores. No vamos a profundizar aquí en este terreno, ya que su desarrollo daría pie a un nuevo estudio, pero no querríamos obviar en estas conclusiones, si quiera sea de manera ilustrativa, a alguno de estos creadores con los que comparten claves conceptuales, relacionadas con el misterio, el silencio, lo poético o lo imaginario. Nos referimos a autores como David Lynch, Wong Kar-wai, Kim Ki-duk, Bill Viola, Haruki Murakami, Francis Alÿs, Takashi Murakami, Philip Stark, Bernard Plossu, Paul Auster, Daniel Clowes, o los españoles Juan Muñoz, Joan Brossa, Miquel Navarro, Alberto Peral, Adolfo Barberá, Marina Núñez, Javier Campano, Menchu Gutiérrez, Chema Madoz...

Ahora bien, con independencia de lo señalado hasta el momento, hay una cuestión sobre la que deseamos insistir. Nos referimos al estado actual por el que atraviesa la Figuración Postconceptual, dado que se trata de un fenómeno que sigue en activo, tal como hemos señalado en repetidas ocasiones, y que el presente estudio supone tan sólo un balance de esta corriente a fecha de 2011, es decir, en un momento concreto.

En este sentido, si analizamos la historia de esta figuración atendiendo a la actividad artística desarrollada por sus autores a lo largo de estos años, podremos calibrar y analizar su momento actual en relación a su evolución, a sus ciclos vitales y a su repercusión en el mercado. Con este propósito hemos elaborado tres gráficos a partir de los datos extraídos de las exposiciones realizadas, tanto individuales y colectivas (el conjunto de las cuales ha quedado expuesto en las páginas precedentes), como de la participación de estos artistas en la feria internacional de arte más importante que se celebra en nuestro país: nos referimos a ARCO.

Nº de exposiciones

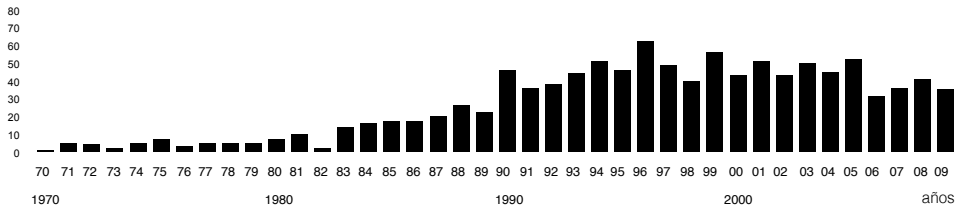


Gráfico de las exposiciones individuales: 1970-2009.

Nº de exposiciones

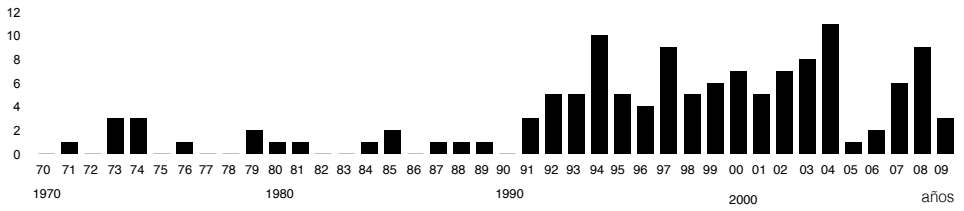


Gráfico de las exposiciones colectivas: 1970-2009.

Nº de artistas participantes

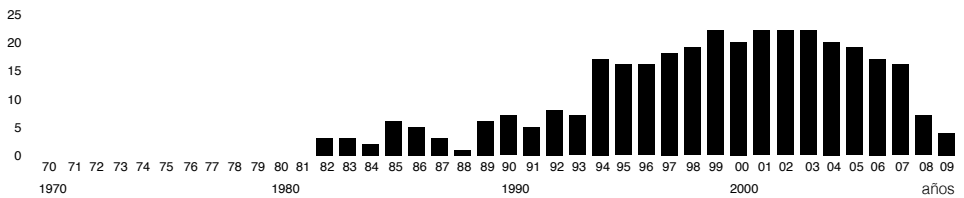


Gráfico de la participación en ARCO: 1970-2009.

Si observamos esta serie de gráficos podemos apreciar que se registra un aumento progresivo de las actividades vinculadas al fenómeno desde sus inicios en 1971 hasta principios de los años 1990. Es en este momento cuando se puede encontrar una estabilización que se mantiene hasta el último tercio de la década de los años 2000, periodo en el que se puede percibir una sensible disminución en las actividades llevadas a cabo.

Si hacemos una lectura de las curvas obtenidas descubrimos que los máximos picos de subida se corresponden con las fechas en las que se celebran exposiciones programáticas, entre las que destaca la repercusión de la muestra *Muelle de Levante* celebrada en 1994, hecho que apunta al impacto beneficioso de este tipo de iniciativas en la promoción de las actividades emprendidas por nuestros artistas.

A su vez, se ha de tener en cuenta que el último intento de evaluar el estado de la Figuración Postconceptual derivó del ciclo expositivo *Figuraciones*, realizado hace más de una década. Este vacío ha podido influir negativamente provocando un descenso progresivo de las actividades a partir del año 2000. Un hecho que se sumaría a otros factores significativos como son:

- La crisis global y su influencia en el mercado del arte y las instituciones artísticas.
- La exclusión de las galerías representantes de ARCO con la consiguiente devaluación de los artistas vinculados al fenómeno (como consecuencia de un cambio en la política de selección de los participantes motivada, fundamentalmente, por intereses comerciales).
- La progresiva disminución de las colaboraciones en los medios de comunicación de los críticos que han apoyado sus actividades.

A pesar de este descenso que se refleja en las gráficas, la Figuración Postconceptual continúa contando con un numeroso grupo de artistas en activo vinculados al fenómeno como Carlos Franco, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Jaime Aledo, Carlos Forns, Dis Berlin, María Gómez, Antonio Rojas, Pelayo Ortega, Belén Franco, Ángel Mateo Charris, Angelica Kaak, Joël Mestre, Manuel Sáez, Pedro Esteban, Fernando Cerdón, Alberto Gálvez, Enric Balanzá, Sergio Sanz, Juan Cuéllar, Damián Flores, Teresa Moro, Teresa Tomás, Gonzalo Sicre, Roberto Mollá, Paco de la Torre, Andrea Bloise, Rubén Guerrero, Elena Goñi, Miki Leal, José Miguel Pereñíguez, Fernando Martín Godoy, Ramón David Morales o Cristóbal Quintero. Un colectivo que sigue contando con el soporte de un cuerpo galerístico entre los que se encuentran espacios como Siboney, My Name's Lolita Art, Estampa, Utopia Parkway, Magda Bellotti, Alfredo Viñas y Rafael Ortiz, que han expuesto habitualmente la obra de los citados artistas. Un elenco de galerías a las que se unen nuevas iniciativas como la protagonizada por la sevillana Birimbao. Y a pesar de que son escasas las incorporaciones de críticos interesados en el fenómeno, éste todavía se ve respaldado por apoyos como los encabezados por Juan Manuel Bonet.

Ello no es óbice para que en esta valoración dejemos de señalar que se han producido bajas significativas en el transcurso de estos años, básicamente producidas por el cierre de galerías emblemáticas (Muelle 27, Buades, Seiquer, Arco Romano, Tercer Espacio, Sala de eStar, La Perrera, El Caballo de Troya, Columela, Temple, Sen y My Name's Lolita Art Valencia), el giro en la línea artística de salas y críticos (Juan Lagardera, Nicolás Sánchez Durá, Enrique Andrés Ruiz, Guillermo Solana o Ángel González), o por las desapariciones de alguno de sus protagonistas (nos referimos a los casos de

los artistas Sigfrido Martín Begué, Carlos Alcolea y Rafael Pérez-Mínguez; a los críticos Francisco Rivas, Dámaso Santos Amestoy y José Ramón Dánvila; los galeristas Fefa Seiquer y José Areense; y los muy cercanos Javier Utray, Blanca Sánchez, Pedro Soto y José María Linde).

Del mismo modo, y como respuesta a lo anteriormente señalado, en la última década los propios artistas han puesto en marcha iniciativas orientadas a superar esta situación. Por su relevancia señalaremos acciones como las exposiciones comisariadas o promocionadas por Dis Berlin, entre las que cabe destacar la internacional e itinerante *Pieza a pieza* para el Instituto Cervantes, o propuestas para galerías privadas como *Paisajes interiores* y *Laberintos*. La reducción de la presencia de los artistas objeto de nuestro análisis en los espacios de los suplementos culturales y revistas especializadas ha motivado la búsqueda de alternativas para difundir sus actividades. Estamos pensando en iniciativas como la revista *Mundos*, de Paco de la Torre y Teresa Tomás, la realización de portales de arte en Internet como *Arte10.com*, de Jorge Tarazona y Paco de la Torre, o en experiencias como las derivadas de *Los Claveles*, de Alejandro Durán. Otras iniciativas más singulares, pero igualmente activas, las han protagonizado la cartagenera *La Naval*, de Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre junto al arquitecto Martín Lejárraga, así como la secreta e internacional *Encapsulados*, iniciativa de Juan Cuéllar y Roberto Mollá.

Para finalizar, podemos comprobar cómo la ausencia de un posicionamiento de los artistas vinculados a este fenómeno, la defensa de caminos en solitario, el rechazo de su inclusión en tendencias o la promoción a través de la moda, son factores que han favorecido el desarrollo de una poética personal y una coherencia artística. Sin embargo, este posicionamiento ha contribuido a situar a estos artistas en una marginalidad paradójica dentro del sistema artístico contemporáneo.

Una de las consecuencias que se desprenden de esta situación es el aislamiento local, circunstancia que les ha impedido conectar internacionalmente con otros artistas con los que comparten claves conceptuales. Este hecho nos parece curioso, ya que España, país de fuerte tradición pictórica, no ha explotado o no ha sabido o no ha querido explotar la aparición de un fenómeno pictórico como el protagonizado por Figuración Postconceptual, corriente que reivindica la conexión con esta tradición y que posee una trayectoria sólida y coherente, con numerosos representantes en activo y con una calidad avalada por la crítica, el coleccionismo y el público. En relación a este hecho no podemos olvidar que las obras de los artistas estudiados están presentes en numerosas colecciones privadas y en colecciones públicas españolas como la del MNCARS, IVAM, Bancaja, Artium, Banco de España, CAAM, Argentaria, Unión Fenosa, Museo de Teruel, Coca-Cola, La Caixa,... y que los mismos cuentan con exposiciones en museos e instituciones artísticas como IVAM, MNCARS, CAC, CAMA, CAAC, Museo de Teruel, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Academia de San Fernando, Instituto Cervantes, Universitat de València, Sala Parpalló, Fundación Bancaja, Fundación La Caixa, Caja Madrid...

Todas estas circunstancias nos hacen pensar que el fenómeno que encarnan los artistas de la Figuración Postconceptual continuará representando un foco de interés artístico al que se le deberá seguir prestando atención en el futuro.





**BIBLIOGRAFÍA****LIBROS**

- Aguirre, Juan Antonio, *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española. 1969*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2005.
- Alberto Barberá, *El gobierno de los pies*, Valencia, L3C, 1995.
- Alcolea, Carlos, *Aprender a nadar*, Madrid, Libros de la ventura, 1980.
- Andrés Ruiz, Enrique, *Santa Lucía y los bueyes*, Valencia, Pre-Textos / UPV, 2007.
- Arheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1983.
- Aracil, Javier, *Máquinas, sistemas y modelos*, Madrid, Tecnos, 1986.
- Balthus, *Memorias*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- Barro, David, *Antes de ayer y pasado mañana*, A Coruña, MACUF, 2009.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Battcock, Gregory (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gilí, Barcelona, 1977.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.
- Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica. 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996.
- Bergson, Henri, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 2004.
- Benjamin, Walter, *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008.
- Berger, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora, 1995.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Berger, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.
- Bonet, Juan Manuel, *Pelayo Ortega*, Gijón, Trea, 2006.
- Bozal, Valeriano, *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis, Historia General del Arte, Vol. XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Breton, Andre, *Manifiestos surrealistas*, Labor, Barcelona, 1985.
- Cabello, Gabriel, *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

- Calvo Serraller, Francisco, *España: medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1985.
- Calvo Serraller, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.
- Calvo Serraller, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005.
- Calvesi, Maurizio, *La metafísica esclarecida, de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, Madrid, Visor, 1990.
- Cameron, Dan, *Luis Gordillo, los años ochenta*, Madrid, Tabapress, 1991.
- Carrà, Carlo, *Giotto*, Verona, Arnoldo Mondadori, 1951.
- Carrà, Carlo, *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Carrà, Carlo, *Pintura metafísica*, Barcelona, Acantilado, 1999.
- Carrà, Massimo, *L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafísica e al realismo mitico 1910-1930*, Milano, Rizzoli, 1970.
- Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Casas, Quim, *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Castilla del Pino, Carlos (Comp.), *El silencio*, Madrid, Alianza, 1992.
- Castro y Castro, Antonio, *Poemas del cordero*, Valencia, M.E.A.E., 2005.
- Castro y Castro, Antonio, *Poemas de los niños enfermos. Al pintar de Pedro Esteban*, Valencia, M.E.A.E., 2007.
- Clair, Jean, *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1996.
- Clair, Jean, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 1998.
- Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995.
- Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Cuba, Sed de belleza, 2006.
- De Azúa, Félix. *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- De Chirico, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Librería Yerba, 1990.
- De la Torre, Francisco y Barberá, Adolfo, *El acertado pie de DL*, Valencia, Fire Drill, 2001.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1984.
- De los Santos Aunón, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*, San Sebastián, Nerea, 2004.
- De Vicente, Alfonso, *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Ediciones del Drac, 1989.

- De Zulueta, Luis, *Velázquez: «Es verdad, no pintura»*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Imagen-tiempo*, Barcelona, Phaidon, 1989.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
- Dondis, D. A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965.
- Eco, Umberto, *Apostillas a «El Nombre de la Rosa»*, Barcelona, Lumen, 1988.
- Eguizábal, Raúl, *Robinson de las mil islas. Viaje por la pintura de Dis Berlin*, Madrid, Gulliver, 1996.
- Fer, Briony; Batchelor, David y Wood, Paul, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.
- Ficacci, Luigi, *Francis Bacon. 1909-1992*, Colonia, Taschen, 2003.
- Fossati, Paolo, *Valori Plastici 1918-22*, Torino, Giulio Einaudi, 1981.
- Fossati, Paolo, *La «pittura metafisica»*, Torino, Giulio Einaudi, 1988.
- Foster, Hal (ed), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Barcelona, Akal, 2001.
- Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind y Buchloh, Benjamin H. D., *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Frasquet Solaz, Lucía, *Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999)*, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de València, 2004.
- Francastel, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.
- Francastel, Piere, *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Gállego, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Gálvez, Alberto, *Citas de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo / Diputación de Valencia, 2005.
- García-Alix, Carlos, *Madrid-Moscú*, Madrid, T, 2003.
- García Hernández, José Antonio, *La producción plástica como investigación: de la marginalidad a nuevo paradigma*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1991.

- García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955.
- Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Gaya, Ramón, *Velázquez pájaro solitario*, Granada, Trieste, 1984.
- Gimferrer, Pere, *Giorgio de Chirico*, Barcelona, Polígrafa, 1988.
- Gombrich, Ernst H., *Historia del arte*, Madrid, Alianza, 1984.
- Gombrich, Ernst H., *Arte e ilusión*, Barcelona / Londres, Phaidon, 2008.
- Gómez Valero, José María y Pereñíguez, José Miguel, *Lenguajes*, Sevilla, Carne y sueño, 2007.
- González de Aledo Codina, Jaime, *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- González García, Ángel, *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- González García, Ángel, *Pintar sin tener ni idea*, Madrid, Lampreave y Millán, 2007.
- Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- Greenhalgh, Michael, *La tradición clásica en el arte*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.
- Grupo  $\mu$ , *Collages*, Paris, Union Générale, 1978.
- Guasch, Anna Maria (ed), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2003.
- Guillaud, Jaqueline y Maurice, *Giotto, architect of color and form*, Paris / New York, Guillaud, 1987.
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Hockney, David, *Pictures*, London, Thames and Hudson, 1979.
- Hockney, David, *Así lo veo yo*, Madrid, Siruela, 1994.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- Lahuerta, Juan José, *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Lara-Barranco, Paco, *21 años después de la revista Figura*, Sevilla, Fundación Cajasol, 2008.
- Liesbrock, Heinz, *Edward Hopper*, Múnich, Schirmer, 2004.
- Lucie-Smith, Edward, *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1991.

- Lucie-Smith, Edward, *Carlos Forns Bada*, Roma, Il polittico, 2004.
- Magritte, René, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Barcelona, Akal, 1986.
- Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986.
- Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis, Historia General del Arte, Vol. XXXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- Marzota, Daniel, *Arte conceptual*, Colonia, Taschen, 2005.
- Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010.
- Meuris, Jacques, *Magritte*, New York, Artabras, 1990.
- Nochlin, Linda, *El realismo*, Madrid, Alianza, 1971.
- Pániker, Salvador, *Física y mística. La lectura de los griegos*, Barcelona, Kairós, 2003.
- Panofsky, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Barcelona, Akal, 2007.
- Pérez Carreño, Francisca, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003.
- Perniola, Mario, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Picó, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.
- Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Ramírez, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, Del Serbal, 2009.
- Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.
- Roh, Franz, *Realismo mágico. Post-expresionismo*, Madrid, Alianza, 1997.
- Rosset, Clément, *Materia de arte*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Saborit, José, *El sol del menbrillo*, Valencia, Nau Llibres, 2003.
- Sager, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza, 1981.
- Salvo, *De la pintura*, Valencia, Temple / Pre-Textos, 1989.
- San Juan de la Cruz, *Obras completas*, Madrid, Espiritualidad, 1988.
- Sánchez Argilés, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza, 2009.
- Schwarz, Arturo, *Marcel Duchamp, la Sposa... e Readymade*, Milano, Electra, 1988.
- Sylvester, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- Sontag, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona, Suma de letras, 2002.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2007.

- Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro*, Madrid, Gustavo Gili, 1977.
- Tomás, Facundo, *Escrito, pintado*, Madrid, Visor, 1998.
- Tuymans, Luc, *It's safe*, New York, Phaidon, 2010.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- Venturi, Robert; Izenour, Steven y Scott Brown, Denise, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- Victoroff, David, *La publicidad y la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Villa, Manuela, *Arte emergente en España*, Madrid, Vaivén, 2007.
- VV. AA., *Arte y políticas de identidad*, nº 1, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.
- VV. AA., *Arte para el siglo XXI*, Colonia, Taschen, 1999.
- VV. AA., *Arte moderno, ideas y conceptos*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
- VV. AA., *El oficio de artista*, Madrid, Junta de Castilla y León, 1996.
- VV. AA., *El realismo en el arte contemporáneo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.
- VV. AA., *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, vol. 4, Madrid, Alianza, 1997.
- VV. AA., *La movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007.
- VV. AA., *Los últimos diez años de arte joven*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2010.
- VV. AA., *SVQ. El arte contemporáneo desde Sevilla 2002*, Sevilla, Arte/facto, 2003.
- VV. AA., *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Libros de la QUAM, 1995.
- VV. AA., *Universo Lynch*, Madrid, Calamar, 2006.
- VV. AA., *Vitamin P. New perspectives in painting*, New York, Phaidon, 2002.
- Wallace, David Foster, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Mondadori, 2008.
- Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001.
- Wedewer, Rolf, *El concepto de cuadro*, Madrid, Labor, 1973.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 2007.
- Wolfe, Tom, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Wolfe, Tom, *¿Quién teme al Bauhaus feroz?*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 2007.

**ARTÍCULOS**

- Aledo, Jaime, “Ideas bien planchadas”, Santander, *Arte y Parte*, nº 81, 2009.
- Albarrán, Juan, “Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70”, Madrid, *Brumaria*, Documento 237, 2010, <<http://www.brumaria.net/erzio/contenido.php?id=212>>.
- Amestoy, Santos. “No estamos solos”, Madrid, *Pueblo*, 25 de noviembre, 1980.
- Amestoy, Santos, “Otras figuraciones”, Madrid, *Pueblo*, 28 de diciembre, 1981.
- Amón, Santiago, “¿Es posible el gordillismo?”, Madrid, *El País*, 31 de octubre, 1976.
- Arroyo Almaraz, Isidoro, “Creatividad publicitaria y retórica: de la metáfora a los efectos especiales”, Madrid, *Icono*, nº 5, 2005, <[www.icono14.net/revista](http://www.icono14.net/revista)>.
- Beguiristain, M<sup>a</sup> Teresa, “La década prodigiosa”, Barcelona, *Ars Nova*, nº 1/02, 2002.
- Bernárdez Sanchis, Carmen, “Nueva Generación”, *Enciclopedia Madrid S. XX*, <[http://www.madripedia.es/wiki/Nueva\\_generación](http://www.madripedia.es/wiki/Nueva_generación)>.
- Bonito Oliva, Achille, “Giorgio de Chirico and the Trans-avangarden”, Milano, *Flash Art*, marzo, 1983.
- Bonet, Juan Manuel, “Amarga victoria de la pintura”, Madrid, *Historia 16*, nº 5, 1976.
- Bonet, Juan Manuel, “Después de la batalla”, Madrid, *Pueblo*, 17 de noviembre, 1979.
- Bonet, Juan Manuel, “Una euforia irrepitable”, Madrid, *Lápiz*, nº 23, febrero, 1985.
- Bonet, Juan Manuel, “Doce cuadros de los ochenta”, Valencia, *Papeles de Campanar*, nº 2, junio, 1987.
- Bonet, Juan Manuel, “*El retorno del hijo pródigo*: una colectiva clave”, Madrid, *ABC*, 28 de febrero, 1991.
- Bonet, Juan Manuel, “¿Aún se puede pintar en los noventa?”, Madrid, *Nueva Revista*, nº 50, mayo, 1997.
- Bozal, Valeriano, “Modernos y posmodernos”, Madrid, *Historia 16*, nº 50, 1993.
- Calvo Serraller, Francisco, “¡Que vienen los federales!” Madrid, *El País*, 25 de octubre, 1980.
- Calvo Serraller, Francisco, “Otras figuraciones”, Madrid, *El País*, 26 de diciembre, 1981.
- Calvo Serraller, Francisco, “Oriente y Occidente”, Madrid, *El País*, 29 de octubre, 1985.
- Calvo Serraller, Francisco, “Visión de una década”, Madrid, *El País*, 23 de febrero, 1991.
- Calvo Serraller, Francisco, “Las ilusiones perdidas”, Madrid, *El País*, 4 de julio, 2009.
- Calvo Serraller, Francisco, “Aguas profundas”, Madrid, *El País*, 3 de julio, 2010.
- Cameron, Dan, “Report from Spain”, New York, *Art in America*, vol. 73, nº 2, febrero, 1985.

- Carrasco, Marta, “«Mi generación ha vuelto a la pintura sin complejos» Cristóbal Quintero en la galería Birimbao”, Madrid, *ABC*, 11 de febrero, 2010.
- Combalía, Victoria, “La crítica desde la crítica”, Barcelona, *Batik*, nº 50, junio-julio, 1979.
- Cortijo, Ana y Paneque, Guillermo, “Entrevista con Guillermo Pérez Villalta”, Sevilla, *Figura*, nº 1, 1983.
- Crimp, Douglas, “The end of painting”, New York, *October*, nº 16, 1981.
- De Diego, Estrella, “El arte de la publicidad”, Madrid, *El País*, 20 de septiembre, 2009.
- Deleuze, Gilles, “Tener una idea en cine”, Barcelona, *Archipiélago*, nº 22, otoño, 1995.
- Fernández-Cid, Miguel, “Revisar los setenta”, Madrid, *Diario 16*, 5 de marzo, 1991.
- Fernández, Horacio, “La pintura de los 80 de la Fundación La Caixa”, Madrid, *El Mundo Magazine*, 17 de mayo, 1992.
- Franco, Carlos, “Algunos extractos de al calor de la pintura”, Santander, *Arte y Parte*, nº 13, febrero-marzo, 1998.
- G. Torres, David, “Francis Bacon, la pintura como esquizofrenia”, Madrid, *Lápiz*, nº 115, octubre, 1995.
- G. Torres, David, “Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé”, Madrid, *La balsa de la Medusa*, nº 36, marzo, 1996, <<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article164>>.
- Giancarlo Politi, “Sandro Chia”, Milano, *Flash Art*, junio, 1984.
- Guisasola, Félix, “Otros realismos, otras figuraciones”, Madrid, *Vardar*, nº 1, enero, 1982.
- Guasch, Anna Maria, “Brochazos de colección”, Madrid, *ABCD de las Artes*, 5 de diciembre, 2009.
- González, Ángel García, “Qué bien sabía quién era”, Santander, *Arte y Parte*, nº 24, diciembre, 1999.
- Gordillo, Inmaculada, “La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos filmicos fragmentados”, Sevilla, *Frame*, nº 3, 2008.
- Gordillo, Luis, “Una naturaleza eyaculada”, Santander, *Arte y Parte*, nº 13, febrero-marzo, 1998.
- Gordillo, Luis, “Entrevista”, programa *Escala 1:1*, RTVE, 29 de Octubre, 2010, <<http://www.rtve.es/alacarta/#915894>>.
- Guerra, Carles, “Desacuerdos”, Barcelona, *La Vanguardia*, 30 de marzo, 2005.
- Huici, Fernando, “Villalta en la ambigüedad del espacio”, Madrid, *El País*, 9 de enero, 1988.
- Jiménez, Pablo, “Visión y revisión de les setenta”, Madrid, *ABC*, 21 de febrero, 1991.



- Juncosa, Enrique, “Los años pintados”, Madrid, *El País*, 29 de julio, 1995.
- Kosuth, Joseph, “Art After Philosophy, parts I-III”, London, *Studio International*, Vol. 178, 1969.
- Kosuth, Joseph, “Necrophilia, Mon Amour”, New York, *Artforum*, nº 20, mayo, 1982.
- Krauss, Rosalind, “La garantía del medio”, original en *French Literature, Theory and the Avant-Gardes. L'écriture en contexte: littérature, théorie et avant-gardes françaises au XXe siècle. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, nº 5. Traducción consultada en “Fin(es) del arte”, <<http://artecontempo.blogspot.com/2010/01/rosalind-krauss.html>>.
- Lazo, Mercedes, “En la modernidad con la nueva pintura”, Madrid, *Cambio 16*, nº 529, 18 de enero, 1982.
- López Cuenca, Alberto, “El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80”, Madrid, *Revista de Occidente*, nº 273, febrero, 2004.
- Llorca, Vicente, “La pintura de los 70”, Madrid, *Cyan*, nº 7, diciembre, 1987.
- Llorca, Vicente, “El paisaje de los 80”, Madrid, *Cyan*, nº 10, junio-julio, 1988.
- Martín Begué, Sigfrido, “Trompe l’huile”, Sevilla, *Figura*, nº 2, 1984.
- Molina, Óscar Alonso, “¡Disparad sobre nosotros!”, Madrid, *ABCD de las Artes*, 27 de junio, 2009.
- Moure, Gloria, “New Spanish Panting”, Milano, *Flash Art*, nº 111, marzo, 1983.
- Moure, Gloria, “Sobre *Otras figuraciones*”, Barcelona, *El Noticiero Universal*, 7 de enero, 1982.
- Navarro, Mariano, “Cuerdos e imprescindibles”, Madrid, *El Cultural de El Mundo*, 19 de junio, 2009.
- Oliver, José, “*Out of frame*. Entrevista a Chema Cobo”, *Arte10.com*, diciembre, 2009.
- Olivares, Javier. “Madrid, Madrid, Madrid. (1974-84). Así es si así os parece”, Madrid, *Lápiz*, nº 18, verano, 1984.
- Oriola, Matilde, “Entrevista con Joël Mestre”, Alicante, *Art Essence*, nº 2, 2008.
- Peran, Martí, “Diez apuntes para un década (Arte español de los 90)”, <[www.martiperan.net](http://www.martiperan.net)>.
- Pérez, David, “La pintura de la razón fugitiva”, Madrid, *Lápiz*, nº 108, enero, 1995.
- Pérez, David, “La frágil pintura del 90 / la frágil pintura de los 90”, Xàbia (Alicante), *Eco*, nº 1, marzo, 1996.
- Pérez, David, “Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo... )”, Barcelona, *Ars Nova*, nº 1/02, 2002.

- Pérez Villalta, Guillermo, “La caza de la idea esquiva”, Madrid, *El Paseante*, nº 8, febrero, 1988.
- Pérez Villalta, Guillermo, “En la memoria”, Santander, *Arte y Parte*, nº 13, febrero-marzo, 1998.
- Pérez Villalta, Guillermo y Aguirre, Juan Antonio, “Entrevista”, Madrid, *Lápiz*, nº 99-100-101, 1994.
- Power, Kevin, “Los gozos y las sombras en los ochenta”, Madrid, *El Paseante*, nº 18-19, 1991.
- Redacción, “El proceso del deseo. Entrevista a Luis Gordillo”, Madrid, *El Paseante*, nº 8, febrero, 1988.
- Redacción, “Líricos fin de siglo explora la relación entre poesía y pintura en los 90”, Madrid, *ABC*, 8 de febrero, 1996.
- Rivas, Francisco, “Distrito Federal. El arco está tensado”, Madrid, *Pueblo*, 5 de febrero, 1982.
- Samaniego, Fernando, “El arte italiano del siglo XX inaugura el Centro de Arte Reina Sofía como museo nacional”, Madrid, *El País*, 1 de noviembre, 1990.
- San Martín, Fco. Javier, “John Baldessari: Un pintor en Hollywood”, Santander, *Arte y Parte*, nº 85, febrero-marzo, 2010.
- Santos Amestoy, Dámaso. “Pintores españoles en el Soho”, Madrid, *Cyan*, nº 18, otoño, 1990.
- Serrano, Santiago y Franco, Carlos, “Entrevista”, Madrid, *Lápiz*, nº 99-100-101, enero, 1994.
- Solana, Guillermo: “Contra las instalaciones: la violencia del espectáculo”, Madrid, *Nueva Revista*, nº 47, septiembre-octubre, 1996.
- Solaz, Lucía. *Cine postmoderno*, <[http://www.encadenados.org/n39/cine\\_postmoderno.htm](http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm)>.
- Smolick, Noemi, “Neo Rauch. Mitología de un pintor”, Madrid, *Exit Express*, nº 48, 2009-2010.
- Utray, Javier, “Los pintores de la tercera generacion en Cádiz”, Madrid, *Gaceta del Arte*, nº 28, julio, 1974.
- Vásquez Rocca, Adolfo, “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad”, Madrid, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 17, 2005.
- Vila, Joaquín, “Doce artistas presentes en la muestra *Otras figuraciones*”, Madrid, *ABC*, 10 de diciembre, 1981.
- Zabalbeascoa, Anatxu, “Entrevista a Ed Ruscha”, Madrid, *El País*, 20 de julio, 2002.

**CATÁLOGOS**

- 1789-1989, de Messidor a Thermidor*, Madrid, Galería Seiquer, 1989.
- 1980*, Madrid, Galería Juana Mordó, 1979.
- 23 artistas Madrid años 70*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1991.
- 26 pintores / 13 críticos: panorama de la joven pintura española*, Barcelona / Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1982.
- XLIII Certamen de Artes Plásticas*, Sevilla, Caja de San Fernando, 2006.
- A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la colección Argentaria*, Madrid, Fundación Argentaria, 1995.
- Al oeste. Joves en el 91*, Valencia, Club Diario Levante, 1991.
- Alberto Gálvez, Le voyage du Voyeur*, Valencia, Club Diario Levante, 1993.
- Alberto Gálvez, Un cuento azul*, Santander, Galería Siboney, 1999.
- Alberto Gálvez, Por qué vuela el día*, Santander, Galería Siboney, 2002.
- Alberto Gálvez, El lugar de la pintura*, Santander, Galería Siboney, 2009.
- Andrea Bloise, Paisajes encantados*, Valencia, Club Diario Levante, 1996.
- Andrea Bloise, Pinturas y dibujos*, Madrid, Galería Arco Romano, 1998.
- Andrea Bloise, Fábrica de colores*, Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, 2010.
- Andrea Bloise y Dis Berlin, El extraño sueño de los hermanos Rorschach*, Valencia, Universitat de València, 1995.
- Andrea Bloise y Dis Berlin, Los días dorados*, Valencia, Club Diario Levante, 2006.
- Andrés Rábago, La memoria del constructor*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997.
- Andrés Rábago*, Valencia, Club Diario Levante, 2006.
- Ángel Mateo Charris*, Murcia, Región de Murcia, 1989.
- Ángel Mateo Charris, Charris goes to Lolita, Charris se va a Columela*, Valencia, My Name's Lolita Art, 1991.
- Ángel Mateo Charris, Cha Cha Charris*, Santander, Galería Siboney, 1993.
- Ángel Mateo Charris, El siglo de las sombras*, Valencia, Club Diario Levante, 1993.
- Ángel Mateo Charris, República de Cartagena*, Cartagena, Región de Murcia, 1993.
- Ángel Mateo Charris*, Murcia, Región de Murcia, 1995.
- Ángel Mateo Charris, Supercalifragimetafísico*, Valencia, My Name's Lolita Art, 1995.
- Ángel Mateo Charris, 300 exploradores*, Madrid, Galería Sen, 1996.
- Ángel Mateo Charris, La clave azul*, Santander, Galería Siboney, 1996.
- Ángel Mateo Charris, La fiebre del óleo*, Huesca, Caja Rural de Huesca, 1996.

- Ángel Mateo Charris, Xirimiri Express*, San Sebastián, Galería DV, 1997.
- Ángel Mateo Charris*, Valencia, IVAM, 1999.
- Ángel Mateo Charris, El pabellón quemado*, Madrid, My Name's Lolita Art, 2000.
- Ángel Mateo Charris, Espejismos*, Ourense, Galería Marisa Marimón, 2000.
- Ángel Mateo Charris, Links*, Murcia, CAM, 2000.
- Ángel Mateo Charris, Tubabus en Tongorongo*, Murcia, Caja Murcia, 2001.
- Ángel Mateo Charris, Rancho Loco*, Valencia, My Name's Lolita Art, 2002.
- Ángel Mateo Charris, Blanco*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003.
- Ángel Mateo Charris, Días en Volcanovia*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2006.
- Ángel Mateo Charris, Textos para catálogos, el arte y todo lo demás*, Catagena, Ayuntamiento de Cartagena, 2007.
- Ángel Mateo Charris, Rabinos, cannolis y puertos*, Santander, Autoridad Portuaria, 2008.
- Ángel Mateo Charris, Una cuestión de suerte*, Madrid, Vuelo pluma, 2008.
- Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre, Cape Cod / Cabo de Palos*, Valencia, CAM, 1997.
- Angelica Kaak, Entre espejos y ventanas*, Santander, Galería Siboney, 2009.
- Arte abstracto español en la Colección de la Fundación Juan March*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.
- Arte español para el fin de siglo*, Barcelona, Centro Cultural Tecla Sala, 1997.
- Arte italiana, Presenza 1900-1945*, Milano, Bompiani, 1989.
- Antoni Domènech, Autoportrait*, Valencia, Club Diario Levante, 1998.
- Antonio Rojas*, Madrid, Galería Antonio Machón, 1992.
- Antonio Rojas*, Madrid, Galería Antonio Machón, 1997.
- Antonio Rojas*, Santander, Galería Siboney, 1999.
- Antonio Rojas. La mirada oblicua*, Madrid, Museo de Teruel, 1999.
- Antonio Rojas*, Madrid, Galería Antonio Machón, 2000.
- Antonio Rojas, Viejas formas*, Terceira, Sanjoaninas, 2000.
- Antonio Rojas, Horizonte y memoria*, Bilbao, Juan Manuel Lumbreras, 2004.
- Antonio Rojas, Voz de atrás*, Madrid, Galería Magda Bellotti, 2005.
- Antonio Rojas, Despegando la sombra del suelo*, Bilbao, Juan Manuel Lumbreras, 2007.
- Anys 90. Distància Zero*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1994.
- Alex Katz*, Madrid, Globus, 1994.
- Alfonso Ponce de León [1906-1936]*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

- Animales y otros familiares*, Madrid, Galería Moriarty, 2002.
- Antípodas. Una selección. Arte español actual*, Madrid, Banco de Santander, 1988.
- Arte Español Contemporáneo. Fondos de la Colección Juan March*, Logroño, Fundación Juan March, 1989.
- Artistas en Madrid. Años 80*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, 1992.
- Aurelia Villalba, Historias*, Valencia, Club Diario Levante, 1997.
- Aurelia Villalba*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunidad Valenciana, 1998.
- Aurelia Villalba, La seda manda*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2009.
- Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo 1972-1992*, Ámsterdam, Publishers and Contemporary Art Foundation, 1989.
- Belén Franco*, Madrid, Galería Campomanes 9, 2000.
- Belén Franco, Lectura de geología*, Madrid, Galería Amparo Gámir, 2004.
- Belén Franco, Paisajes de la era terciaria*, Pamplona, Juan Amiano, 2005.
- Brigitte Szenczi y Juan Antonio Mañas, Ciudades, Paisajes, Casas del alma*, Madrid, Galería Almirante, 2004.
- Calo Carratalá, Landscapes*, Valencia, Club Diario Levante, 1999.
- Calo Carratalá, Cuarenta días en el desierto*, San Sebastián, Galería Dieciséis, 2003.
- Canción de las figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1999.
- Carlos Alcolea*, Madrid, Museo Español de arte contemporáneo, 1980.
- Carlos Alcolea*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- Carlos Alcolea*, A Coruña, Xunta de Galicia, 2001.
- Carlos Alcolea, Cara a Fisterra*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008.
- Carlo Carrà, La matita e il pennello*, Milano, Skira, 1996.
- Carlos Durán*, Málaga, CAC, 2004.
- Carlos Forn's Bada*, Madrid, Galería Estampa, 1996.
- Carlos Forn's Bada, Giardini dell'estasi*, Roma, Galería Il polittico, 1999.
- Carlos Forn's Bada, Jardín iridiscente*, Barcelona, Galería Víctor Saavedra, 2000.
- Carlos Forn's Bada, Jardín de los camaleones*, Madrid, Galería Estampa, 2003.
- Carlos Forn's Bada, Teatro botánico*, Roma, Galería Il polittico, 2007.
- Carlos Forn's Bada, Teatro de la luz*, Barcelona, Galería Mito, 2008.
- Carlos Forn's Bada y Paola Gandolfi*, Sinapsis, Barcelona, Galería Mito, 2005.

- Carlos Franco*, Madrid, Galería Amadís, 1972.
- Carlos Franco. Motivos de la fachada de la Real Casa de Panadería de la Plaza Mayor de Madrid*, Madrid, Galería Gamarra y Garrigues, 1993.
- Carlos Franco, óleos e debuxos 1990-1997*, Santiago de Compostela, Casa de Parra, 1998.
- Carlos Franco 1995-2000. Harenes, comidas y paisajes*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 2000.
- Carlos Franco. Pintura y otras realidades*, Oviedo, Cajastur, 2008.
- Chema Cobo, El laberinto de la brújula*, Sevilla, CAAC, 1998.
- Chema Cobo, 1789 Those little foolish things...*, Santander, Galería Siboney, 1999.
- Chema Cobo, Salta a la vista*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2001.
- Chema Cobo, Sin sueño*, Málaga, Galería Alfredo Viñas, 2004.
- Chema Cobo, La otra parte*, Santander, Galería Siboney, 2007.
- Chema Cobo, Out of frame*, Málaga, CAC, 2010.
- Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- Confrontaciones*, Madrid, Instituto de la Juventud, 1988.
- Cota Cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*, Valencia, Diputación Provincial, 1985.
- Damián Flores, A walk throught Dreamland*, Bruxelles, Galerie L'Homme-qui-rit, 1994.
- Damián Flores, Paseos y ensueños*, Valencia, My Name's Lolita Art, 1994.
- Damián Flores, Color del alma*, Santander, Galería Siboney, 1998.
- Damián Flores, Once domicilios distintos*, Valencia, My Name's Lolita Art, 1999.
- Damián Flores, Laberintos*, Santander, Galería Siboney, 2002.
- Damián Flores, Viaje al Veneto*, Valencia, My Name's Lolita Art, 2002.
- Damián Flores, Quiero una casa*, Santander, Galería Siboney, 2003.
- Damián Flores, En las islas de fuego y de la sal*, Pamplona, Galería Juan Amiano, 2004.
- Damián Flores, [Homenajes y retratos]*, Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, 2004.
- Damián Flores, Arquitectura racionalista en Madrid*, Madrid, Galería Estampa, 2006.
- Damián Flores, Un viaje galaico*, Ourense, Galería Marimón, 2006.
- Damián Flores, Pintor en Nueva York*, Santander, Galería Siboney, 2007.
- Damián Flores, Viaje a Gijón*, Gijón, Galería Cornión, 2008.
- Damián Flores, Arquitectura racionalista en Madrid 2*, Madrid, Galería Estampa, 2009.
- Damián Flores, Gran Vía*, Madrid, Galería Estampa, 2010.
- Dear painter, paint me... Painting the figure since late Picabia*, Paris, Centre George Pompidou, 2002.

- Diecisiete artistas / Diecisiete autonomías*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1986.
- Dis Berlin, Cantos*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1990.
- Dis Berlin, Heaven, Paradise*, Madrid, Galería Columela / Galería Buades, 1990.
- Dis Berlin, The creation*, Madrid, Galería Buades, 1990.
- Dis Berlin, El cuadro infinito*, Valencia, Universitat de València, 1991.
- Dis Berlin, El viajero inmóvil*, Teruel, Museo de Teruel, 1991.
- Dis Berlin, La isla de los sueños*, Santander, Galería Siboney, 1991.
- Dis Berlin, Eva*, Madrid, Instituto Cervantes, 1993.
- Dis Berlin, MusicLand*, Palma de Mallorca, Galería Xavier Fillol, 1993.
- Dis Berlin, Wonderland*, Madrid, Galería Columela, 1993.
- Dis Berlin, El reino de las metamorfosis*, Valencia, IVAM, 1998.
- Dis Berlin, El museo imaginario de Dis Berlin*, Valencia, Fundación Bancaja, 1999.
- Dis Berlin, El rocío de los sueños*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1999.
- Dis Berlin, Viaje a Nirvana*, Madrid, Mutua de Seguros Pelayo, 1999.
- Dis Berlin, Canciones de la luz, esculturas del paraíso*, Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga, 2000.
- Dis Berlin, Caleidoscopio*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2001.
- Dis Berlin, Cincuenta cuadros inéditos*, Aranjuez, Ayuntamiento de Aranjuez, 2001.
- Dis Berlin, El cielo*, Santander, Galería Siboney, 2001.
- Dis Berlin, Oblium*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2001.
- Dis Berlin, Adán y Eva*, Valencia, My Name's Lolita Art, 2002.
- Dis Berlin, Casa de almas, el cielo en la pintura*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 2002.
- Dis Berlin, Los sueños del alquimista*, Santander, Galería Siboney, 2004.
- Dis Berlin, Rosebud*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 2004.
- Dis Berlin, Laboratorio de misterios*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2005.
- Dis Berlin, Castillos en el aire*, Santander, Galería Siboney, 2006.
- Dis Berlin, Retorno a Wonderland*, Málaga, Galería Alfredo Viñas, 2006.
- Dis Berlin, Mi casa en el cielo*, Barcelona, Galería Victor Saavedra, 2007.
- Dis Berlin, Esculturas del paraíso*, Cádiz, Ayuntamiento de Jerez, 2009.
- Edward Rusch: Made in Los Angeles*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2002.
- El gobierno de los pies*, Valencia, Los Tres Caballeros, 1991.

- Els 80 en els 90. Propuesta de escultura valenciana*, Valencia, IVAM, 1995.
- Emilio González Sainz, Los campos del pintor*, Santander, Galería Siboney, 2002.
- Emilio González Sainz, El ártico amable*, Madrid, Galería Estampa, 2003.
- Encapsulados en La Naval*, Cartagena, La Naval, 2008.
- Entre ajo y zafiro*, Valencia, Club Diario Levante, 1992.
- Enric Balanzá*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Enric Balanzá*, Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, 2010.
- Entre los ochenta y los noventa*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992.
- El cuarto de ser*, Santander, Galería Siboney, 1997.
- El retorno del hijo pródigo*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1991.
- El siglo de Giorgio de Chirico*, Milán, Skira, 2007.
- Fernando Cordón*, Madrid, Galería Detursa, 1995.
- Fernando Cordón*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Fernando Cordón*, Valencia, Club Diario Levante, 2003.
- Fernando Cordón, Vigilia*, Madrid, Galería Muelle 27, 2004.
- Fernando Cordón*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2005.
- Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2003.
- Figuraciones de Barcelona. Partículas sociales*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2000.
- Figuraciones de la Valencia metafísica*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 1999.
- Figuraciones del Norte*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2000.
- Figuraciones de Madrid. De un lugar sin límites*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2000.
- Figuraciones de Sevilla / Horizonte 2000*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2001.
- Figuraciones desde Galicia*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2001.
- Figuras y figuraciones*, Pamplona, Galería Juan Amiano, 2004.
- Filipo de Pisis*, Valencia, IVAM, 2000.
- Francis Alÿs, El profeta y la mosca*, Madrid, Turner, 2003.
- Fuera de formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.
- Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Valladolid, Patio Herreriano, 2008.
- Giotto, Le storie francescane ad Assisi*, Milano, Electa, 1997.
- Gonzalo Sicre, El año del eclipse*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1994.
- Gonzalo Sicre, Cuaderno de viaje*, Madrid, My Name's Lolita Art, 1998.



- Gonzalo Sicre, El museo vacío*, Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, 1999.
- Gonzalo Sicre, Continental*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- Gonzalo Sicre, India*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2003.
- Gonzalo Sicre, La madre, el padre, la cena y el incendio*, Madrid, Galería My Name's Lolita Art, 2006.
- Gonzalo Sicre, Cierta ruidos de fondo*, Barcelona, Galería Trama, 2007.
- Gonzalo Sicre, Doce horas de luz*, Valencia, Club Diario Levante, 2007.
- Gonzalo Sicre, Áspero y suave*, Murcia, Galería La Aurora, 2008.
- Gonzalo Sicre*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 2009.
- Guillermo Pérez Villalta, El agua oculta o el navegante interior*, Granada, Diputación de Granada, 1990.
- Guillermo Pérez Villalta, Obra 1988-1990*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1990.
- Guillermo Pérez Villalta, Obra sobre papel 1976-1991*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.
- Guillermo Pérez Villalta, Obra 1991-1993*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1993.
- Guillermo Pérez Villalta, Lugares e invenciones*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1994.
- Guillermo Pérez Villalta*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.
- Guillermo Pérez Villalta*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1997.
- Guillermo Pérez Villalta, El ciclo de la Magdalena*, Barcelona, Galería Senda, 1998.
- Guillermo Pérez Villalta, Los cuatro elementos*, Sevilla, Galería Rafael Ortiz, 1999.
- Guillermo Pérez Villalta, De Taquinia a Tartessos*, Jerez, Galería Carmen de la Calle, 2001.
- Guillermo Pérez Villalta, Piranesi-Dream-Paisaje*, Santander, Galería Siboney, 2002.
- Guillermo Pérez Villalta, 2000-2003*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2003.
- Guillermo Pérez Villalta*, Barcelona, Galería Senda, 2004.
- Guillermo Pérez Villalta, 2003-2005*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2005.
- Guillermo Pérez Villalta, Idea*, Madrid, Vuelo Pluma, 2006.
- Guillermo Pérez Villalta, Islas*, Santander, Galería Siboney, 2007.
- Guillermo Pérez Villalta, Pinturas 2005-2008*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2008.
- Herminio Molero, El dolor de pintar*, Madrid, Galería Muelle 27, 2003.
- Històries naturals*, Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, 2002.
- Illán Argüello, Construcciones para Octavia*, Pamplona, Universidad de Pamplona, 2007.
- Jaime Aledo*, Madrid, Galería Estampa, 1987.
- Jaime Aledo*, Madrid, Galería Estampa, 1989.

- Jaime Aledo*, Madrid, Galería Columela, 1991.
- Jaime Aledo*, Madrid, Galería Estampa, 1994.
- Jaime Aledo*, Madrid, Cruce, 1997.
- Jaime Aledo*, *Ensoñación difusa*, Madrid, Galería Estampa, 2000.
- Jaime Aledo*, Madrid, Galería Estampa, 2002.
- Javier Garcerá*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Joan Sebastian*, *La esencia formal y matérica*, Valencia, CAM, 1995.
- Joël Mestre*, Castellón, Galería Tretze, 1992.
- Joël Mestre*, *Los balcones de Telépolis*, Valencia, Club Diario Levante, 1999.
- Joël Mestre*, *Como párpados en las orejas*, Madrid, My Name's Lolita Art, 2000.
- Joël Mestre*, *Marvazelandia*, Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, 2007.
- Joël Mestre y Teresa Cebrián*, Valencia, Sala Parpalló, 1995.
- John Currin*, New York, Abrams, 2003.
- Jorge García Pfretzschner*, Madrid, Galería Estampa, 2002.
- Jorge García Pfretzschner*, *Formado por, diluido en*, Madrid, Galería Estampa, 2005.
- Jorge Tarazona*, *Precipicios*, Valencia, My Name's Lolita Art, 1999.
- Jorge Tarazona*, *Cuaderno de Japón*, Valencia, Fire Drill, 2001.
- Jorge Tarazona*, *Introducing*, Valencia, Fire Drill, 2002.
- Jorge Tarazona*, *Juego psicológico*, Valencia, Fire Drill, 2005.
- José Jorge Oramas*, *Metafísico solar*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.
- José Luis Mazarío*, Bruxelles, Galerie L'Homme-qui-rit, 1994.
- José Luis Mazarío*, *Caos y armonía*, Santander, Galería Siboney, 2008.
- José Luis Mazarío*, *Anoche te soñé, pero no eras tú*, Sevilla, Galería Félix Gómez, 2009.
- José Luis Mazarío*, *Carboncillos*, Santander, Galería Siboney, 2000.
- José Luis Mazarío*, *Dibujos*, Santander, Galería Pedroso, 2000.
- José Luis Mazarío*, *El estudio*, Madrid, Galería Estampa, 2002.
- José Luis Mazarío*, *Inéditos y rarezas*, Santander, Ayuntamiento de Torrelavega, 2002.
- José Luis Mazarío*, *Pasear*, Santander, Galería Siboney, 2003.
- José Luis Mazarío*, *Días de verano*, Madrid, Galería Estampa, 2006.
- José Luis Mazarío*, *Pequeños óleos sobre tabla*, San Sebastián, Galería Dieciséis, 2006.
- José Luis Mazarío*, *Despacio*, Santander, Caja Cantabria, 2007.
- José Luis Mazarío y Emilio González Sainz*, *Correspondencia*, Santander, Galería Siboney, 2010.

- José Manuel Calzada, Viaxe Estelar*, A Coruña, Xunta de Galicia, 1998.
- José Miguel Pereñíguez, La obra de negro*, Sevilla, Galería Birimbao, 2007.
- José Vicente Martín, Bien vale la huida*, Valencia, Club Diario Levante, 1993.
- José Vicente Martín, El hombre menguante*, Valencia, Universitat de València, 1996.
- José Vicente Martín, Mundo de J. V. Marjov*, Madrid, Galería Muelle 27, 2003.
- José Vicente Martín, Homúnculus y demonios*, Valencia, CAM, 2006.
- Jove Creació*, Valencia, IVAJ / Club Diario Levante, 1994.
- Juan Antonio Aguirre. Retospectiva*, Valencia, IVAM, 1999.
- Juan Cuéllar, Evasión*, Valencia, Club Diario Levante / IVAJ, 1996.
- Juan Cuéllar, El refugio del viajero*, Alfafar, Ayuntamiento de Alfafar, 1997.
- Juan Cuéllar, La pintura es así*, Madrid, Galería My Name's Lolita Art, 1997.
- Juan Cuéllar, Yo*, Valencia, Galería My Name's Lolita Art, 2000.
- Juan Cuéllar, Invisible*, Tarragona, Ayuntamiento de Tarragona, 2001.
- Juan Cuéllar, Acto XXI*, Valencia, MUVIM, 2002.
- Juan Cuéllar, Citizen*, Vigo, Galería Bacecos, 2005.
- Juan Cuéllar, Black*, Valencia, Galería My Name's Lolita Art, 2008.
- Juan Cuéllar, Kyotokyo*, Santander, Galería Nubla, 2008.
- Juan Cuéllar, La huida*, Valencia, Instituto Francés, 2008.
- Juan José Aquerreta, Últimamente*, Madrid, Galería Marlborough, 2009.
- Juego de arquitecturas*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2008.
- Juego de bodegones*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2001.
- La anarquía del silencio, John Cage y el arte experimental*, Barcelona, MACBA, 2009.
- La generación del entusiasmo, Pintura, expresionismo y kitsch*, Valencia, Fundación Chirivella-Soriano, 2010.
- La visita inesperada (OPS, El Roto, Andrés Rábago)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1997.
- Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.
- Los Claveles. Una aproximación a los jóvenes pintores de Sevilla*, Valencia, Fundación Chirivella Soriano, 2008.
- Los esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los 70*, Madrid, MNCARS / Ministerio de Cultura, 2009.
- L'art espanyol en la Col.lecció de la Fundació Caixa de Pensions*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987.
- Luc Tuymans*, London, Phaidon, 2000.
- Luc Tuymans, Display*, Salamanca, CASA, 2003.

- Luc Tuymans*, London, Tate, 2004.
- Luis Gordillo*, Valencia, IVAM, 1994.
- Luis Gordillo*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1995.
- Luis Gordillo*, *Iceberg Tropical*, Madrid, MNCARS, 2007.
- Madrid D. F.*, Madrid, Museo Municipal, 1980.
- Madrid. Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1990.
- Magritte*, Madrid, Fundación Juan March, 1989.
- Manolo Quejido*, *33 años de resistencia*, Valencia, IVAM, 1997.
- Manuel Sáez*, *Colección exclusiva*, Valencia, Club Diario Levante, 1996.
- Manuel Sáez*, *Trópicos*, Valencia, Univesitat de València, 1996.
- Manuel Sáez*, *Cepos*, Santander, Galería Siboney, 1997.
- Manuel Sáez*, Valencia, IVAM, 2000.
- Manuel Sáez*, *Ágora*, Castellón, Universitat Jaume I, 2003.
- Manuel Sáez*, *Dibujos*, Valencia, Sala Parpalló, 2008.
- Marcelo Fuentes*, Valencia, Club Diario Levante, 1997.
- Marcelo Fuentes*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Marcelo Fuentes*, *Sureste*, Murcia, Galería La Aurora, 2003.
- Marcelo Fuentes*, *Septiembre*, Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, 2004.
- Marcelo Fuentes y Bernard Plossu*, *Ciudades y Paisajes*, Valencia, Isee Book, 2006.
- María Gómez*, *Aquila*, Palma de Mallorca, Galería Lluç Fluxà, 1993.
- María Gómez*, *Nueve constelaciones*, Madrid, Galería Antonio Machón, 1994.
- María Gómez*, *El libro dorado*, Cáceres, Diputación de Cáceres, 1996.
- María Gómez*, *La desaparición (de la identidad)*, Sevilla, Galería Félix Gómez, 1998.
- María Gómez*, *Nueve constelaciones*, Santander, Galería Siboney, 1999.
- María Gómez*, *Sin título*, Madrid, Galería Antonio Machón, 2000.
- María Gómez*, *Tercer libro*, Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, 2001.
- María Gómez*, *Hipona, Petelia y Farsalia*, Málaga, Galería Alfredo Viñas, 2002.
- María Gómez*, *El escritor o las lectoras*, Zamora, Junta de Castilla y León, 2003.
- María Gómez*, *Maestro*, Santander, Galería Siboney, 2008.
- Maruja Mallo*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992.
- Maruja Mallo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.
- Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*, Castellón, EACC, 2002.

- Miki Leal, Balada heavy*, Madrid, Galería Magda Bellotti, 2007.
- Muelle de Levante*, Valencia, Club Diario Levante, 1994.
- Muelles y Mandalas*, Madrid, Galería Muelle 27, 2004.
- Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*, Madrid, Fundación Juan March, 1988.
- Neo Rauch*, Málaga, CAC, 2005.
- New images from Spain*, New York, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1980.
- Objetos e imágenes de otros mundos*, Valencia, Universitat de València, 1995.
- Oriol Vilapuig, Conte d'hivern*, Valencia, Universitat de València, 1994.
- Oriol Vilapuig, Els ulls de Pan*, Valencia, Club Diario Levante, 1999.
- Oriol Vilapuig, Dels assaigs*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- Oriol Vilapuig, Bianco vol ser Augusto*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2003.
- Oriol Vilapuig, El placer y la sombra*, Teruel, Fundación Santa María de Albarracín, 2005.
- Oskar Schlemmer*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- Otras figuraciones*, Madrid, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, 1982.
- Paco de la Torre, Defensa de la arena*, Valencia, L3C, 1994.
- Paco de la Torre, El hombre vacío*, Valencia, Galería My Name's Lolita Art, 1994.
- Paco de la Torre, Poéticamente el hombre construye*, Valencia, HHH, 1996.
- Paco de la Torre, Metáforas de nada*, Valencia, Club Diario Levante, 1997.
- Paco de la Torre*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Paco de la Torre, El desierto pintado*, Valencia, Sala Parpalló, 1998.
- Paco de la Torre, Treintaitrés malditos años esperando*, Valencia, Fire Drill, 1998.
- Paco de la Torre, El olvido del ojo*, Valencia, Fire Drill, 2000.
- Paco de la Torre, El baño de las hipálages*, Málaga, Galería Alfredo Viñas, 2001.
- Paco de la Torre, El horizonte roto*, Valencia, Fire Drill, 2001.
- Paco de la Torre, Soleás*, Valencia, Fire Drill, 2001.
- Paco de la Torre, Tela de luz*, Valencia, Fire Drill, 2004.
- Paco de la Torre, El arquitecto invisible*, Almería, Ayuntamiento de Almería, 2005.
- Paco de la Torre, Humor vítreo*, Valencia, Fire Drill, 2006.
- Paco de la Torre, Secreto*, Valencia, Fire Drill, 2007.
- Paco de la Torre, El arrojado de la sombra*, Valencia, Fire Drill, 2009.
- Paisajes imaginarios*, Santander, Galería Siboney, 2008.
- Paisajes interiores*, Santander, Galería Siboney, 2010.

- Pasaje. Actualidad del arte español*, Sevilla, Electa, 1992.
- Phillip Guston. De un solo aliento*, Valencia, IVAM / Edasa, 2001.
- Pedro Esteban*, Valencia, Galería G. Comte, 1988.
- Pedro Esteban, Marangaina*, Valencia, Karicato, 1990.
- Pedro Esteban*, León, Instituto de Estudios Bercianos, 1998.
- Pedro Esteban, Principio de 98*, A Coruña, Galería Arboleda, 1998.
- Pedro Esteban*, León, Instituto de Estudios Bercianos, 2002.
- Pelayo Ortega*, Santander, Galería Siboney, 1993.
- Pelayo Ortega*, Santander, Galería Siboney, 1995.
- Pelayo Ortega, A love supreme*, Madrid, Galería Marlborough, 2006.
- Pelayo Ortega, Escala espiritual*, Madrid, Galería Marlborough, 2009.
- Pieza a pieza*, Madrid, Instituto Cervantes, 2003.
- Pintores esquematistas*, Madrid, Galería Detursa, 1994.
- Pintores y escultores españoles 1981-1986*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1986.
- Pintura española. Aspectos de una década 1955-1965*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- Pintura metarrealista*, Barcelona, Galería Trama / Sala Parés / Club Diario Levante, 2001.
- Realismo mágico*, Milano, Mazzotta, 1998.
- Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Valencia, IVAM, 1997.
- Roberto Mollá, Koboclub*, Valencia, Club Diario Levante, 2001.
- Roberto Mollá, The amazing cosipoi girls*, Valencia, Cosipoi, 2003.
- Roberto Mollá, En la ciudad nerviosa*, Valencia, CAM, 2004.
- Roberto Mollá, Espaverso*, Madrid, Galería Muelle 27, 2005.
- Rosa Martínez-Artero*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Salvo*, Valencia, Galería Temple, 1989.
- Santi Tena, Que no cunda el pánico*, Valencia, Club Diario Levante, 1999.
- Santi Tena, Hispania*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2002.
- Seis mercaderes en sábado*, Valencia, CAM, 1994.
- Sergio Barrera*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Sergio Sanz*, Madrid, El Caballo de Troya, 1994.
- Sergio Sanz, La tristeza del bombero*, Santander, Galería Siboney, 1996.
- Sergio Sanz, Miradas profundas*, Santander, Galería Siboney, 2000.
- Sergio Sanz*, Madrid, Galería Marlborough, 2005.

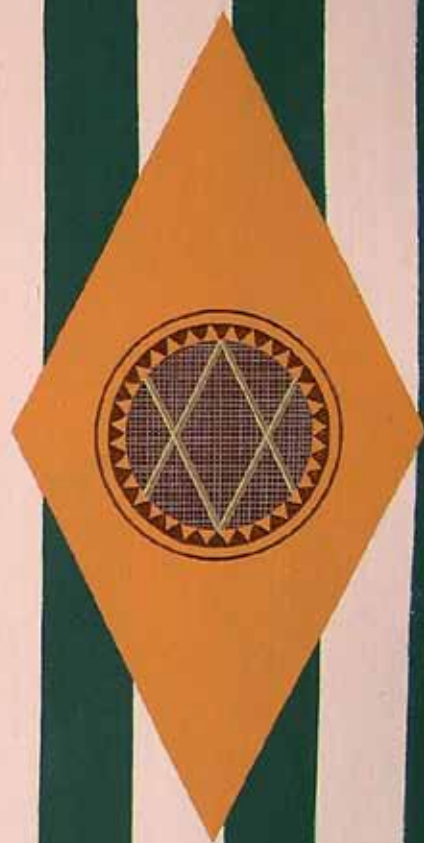
- Sergio Sanz*, Madrid, Galería Marlborough, 2007.
- Sigfrido Martín Begué, Máquinas*, Madrid, Galería Mar Estrada, 1990.
- Sigfrido Martín Begué, Autómatas*, Madrid, Galería Juana de Aizpuru, 1996.
- Sigfrido Martín Begué 1976-2001*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2001.
- Soto Mesa*, Madrid, Galería Tercer Espacio, 2005.
- Spain is different. Post-Pop y la nueva imagen en España*, Valencia, Consorci de Museus Generalitat Valenciana, 1998.
- Spanisches kaleidoskop. Junge kunst der 80er jahre / Calidoscopio español. Arte joven de los años 80*, Madrid, Fundación General Mediterránea, 1986.
- Sketch de la nueva pintura*, Granada, Ministerio de Cultura, 1987.
- Teresa Moro, Muestrario*, Valencia, Club Diario Levante, 2000.
- Teresa Moro, Viviendo en la casa magnética*, Madrid, Galería Arco Romano, 2000.
- Teresa Moro, Parece que no pasa nada*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2002.
- Teresa Moro, Vida salvaje*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2004.
- Teresa Moro, Nada del otro mundo*, Madrid, Blur, 2008.
- Teresa Moro, Emboscada*, Burgos, CAB, 2009.
- Teresa Tomás, Los ojos del ángel*, Valencia, Der Reiter Kunstraum, 1995.
- Teresa Tomás, Cabezas*, Madrid, Galería My Name's Lolita Art, 1998.
- Teresa Tomás, Flor*, Valencia, Galería My Name's Lolita Art, 1999.
- Teresa Tomás, Piñón entra en el juego*, Valencia, Fire Drill, 2001.
- Teresa Tomás, Espantapájaros*, Valencia, Fire Drill, 2002.
- Teresa Tomás, La casa por el tejado*, Valencia, Galería My Name's Lolita Art, 2004.
- Teresa Tomás, Destejiendo el arco iris*, Valencia, Universitat de València, 2007.
- Tomás Mendoza*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2004.
- Transfiguraciones*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2008.
- Trois espagnols à Moulinsart*, Bruxelles, Galerie L'Homme-qui-rit, 1994.
- Un sentido de medida en 1981-1986. Pintores y escultores españoles*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1986.
- Victor Bastida & Teresa Marín*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- Xisco Mensua, Pizarras y papeles*, Valencia, Club Diario Levante, 1991.
- Xisco Mensua*, Santander, Galería Siboney, 1994.
- Xavier Monsalvatje*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.

# APÉNDICE DOCUMENTAL

*Entre la pintura y la realidad no creo que exista una relación de causalidad. Entre ellas hay un vacío que llenar... un agujero donde las imágenes flotan, deambulan en busca de un sentido.*

**Chema Cobo**







## ENCUESTAS

A continuación presentamos el resultado de las encuestas realizadas en la **primavera del año 2009** a una selección de 21 artistas incluidos en nuestro estudio. Hemos reproducido íntegramente, y en su versión original, las respuestas remitidas por los interesados a la única cuestión que se les formuló:

**¿Qué razones son las que motivan su preferencia por la pintura como herramienta de reflexión y lugar de actuación frente a las nuevas actitudes artísticas y a la consiguiente proliferación de recursos tecnológicos?**

## **JAIME ALEDO (LA PINTURA ES EL MODELO)**

Lo malo del cine es que se mueve mucho. Lo malo de la arquitectura es que siempre se ve en perspectiva. Lo malo de la escultura es que pesa demasiado. Lo malo de la fotografía es que es irremediabilmente naturalista...

La pintura, en cambio, se está quieta, es plana, ligera y gentil, se fundamenta en el color y, sobre todo, es el medio más inmediato y eficaz de representar la idea.

Me interesa pintar porque:

1. En su realización se da una continuidad admirable, no es necesario un proyecto previo que después se ejecute escrupulosamente. Se puede proyectar y hacer a la vez y casi sin esfuerzo físico — ¡ay, esos cuadros grandes, como cartelones!—, la acción es mínima pero eficaz, casi siempre consiste más en mirar que en pintar.
2. Pintando es posible sentir, hacer y pensar a la vez. Y reflexionar sobre lo que se siente mientras se hace algo, tan poco frecuente en la vida, produce una intensa y placentera sensación de lucidez que me conduce a una ejecución morosa en la que el tiempo no importa, incluso esa retención temporal de la solución del cuadro, sin prisas, no hace sino acrecentar ese placer final.
3. En la pintura la idea se manifiesta como una estructura de color plana, como un sistema de relaciones en un espacio bidimensional, y por eso felizmente irreductible a la unidimensionalidad del lenguaje hablado.

El cuadro es una pieza autosuficiente, que se refiere en primer lugar a sí misma pero que, por tener un sistema interno de relaciones, puede ser entendida como lenguaje, parecer que es capaz de referirse al mundo, pero siempre —de modo semejante a como lo hacen algunos juegos del lenguaje escrito, los palíndromos por ejemplo— como una estructura formal que genera apariencia de sentido. La pintura trabaja con su propio lenguaje no con las cosas a las que aparentemente se refiere. La pintura se dice. No es un reflejo o una descripción del mundo, no intenta desvelarlo. No busca un sentido,

construye un sentido. No tiene pretensiones de descubrir la verdad, su verdad es la coherencia interna de su estructura de color. Se sabe puro ansiolítico, expresión de deseos, frente al indomable flujo de la vida.

Se podrá objetar que trabajar con color en la pantalla de un ordenador es muy semejante a pintar, pero ¿y las cicatrices, los rastros del proceso? La gestación del cuadro es parte de su sentido, y también del placer del espectador, el cuadro gana en densidad con los errores, las correcciones del pintor.

La pintura tiene un cuerpo que contiene la idea, con todo el proceso en capas. Y ese cuerpo es similar a un cuerpo humano, que te mira de frente y cuyo significado, su “alma”, es indisoluble de su materialidad.

Ya en el arte conceptual se dio una extraña disociación, la idea era independiente de su materialización, ésta tan sólo era un documento, un rastro, un resto, que podía dar una noción aproximada de cómo era la idea. Con las nuevas tecnologías esto no ha hecho sino aumentar, la materialidad del soporte ha ido perdiendo importancia, hasta llegar a ser un mero estuche que encierra una obra, que sólo se manifiesta a través de un reproductor.

1. La obra es sólo una imagen, que aparece de una vez, ya elaborada, como si hubiera nacido de repente, intocable, una proyección de luz sobre una pantalla. Si se imprime, mecánicamente, su aspecto es siempre frío y desvaído.
2. Estas imágenes son como almas sin cuerpo, que se pueden proyectar indefinidamente, mientras tanto duermen en esa especie de limbo que es el soporte, donde, por cierto, pueden llegar a morir por su deterioro o por la incapacidad de los artilugios de la nueva generación para convocarlas.
3. Son semejantes a espíritus que esperan manifestarse u ocupar un cuerpo, todas las veces que sea necesario. Una pesadilla. Su fría apariencia los delata como poseedores de cuerpos, tristes cadáveres a los que animan en su emulación de la pintura.

La pintura es el modelo en el que se miran y al que aspiran las demás artes.

## **ENRIC BALANZÁ**

Soy de los que piensa que si no sabes trazar una recta coge una regla. Con esto quiero decir que todos los medios de expresión del ser humano son válidos para mí, porque todos al fin y al cabo expresan algo. Yo con un lápiz y un papel, que es lo más cercano que tiene uno desde la infancia, espero hacer lo mismo.

**CHEMA COBO**

1. Si pinto es por el placer de hacerlo. Se pinta por el placer de pintar (1974).
2. Yo nunca he vuelto a la pintura, es ésta la que ha tropezado conmigo.
3. Se pinta cuando uno no cree lo que se ve y tampoco lo que se dice de lo que se ha visto.
4. De entre todas las cosas que podía hacer, creo que el pintar es la cosa más idiota de ellas.
5. Dormir es lo único que interrumpe el sueño de la pintura.
6. Todo aquello que podemos decir probablemente no se puede pintar y, al contrario, todo aquello que podemos pintar es indecible.
7. No preguntarse qué es la pintura es poner límite a la pintura.
8. Se pinta para olvidar la pintura.
9. Por azar, una pintura dada viene a completar un hueco en la obra de otro artista.
10. Lo que menos interés tiene en una pintura probablemente sea aquello que pretenciosamente intentaba *contar* quien la hizo.
11. ¿Lo que pinto, fotografío, escribo, no será todo un artificio para contar que NADA es lo que nos queda por contar?
12. Lo que no puede decirse es lo que importa.
13. La pintura no comunica nada. Sólo algunos artistas, los peores, se aplican en contarnos su cuento. Estos *pompieri* apagan los fuegos que otros encienden.
14. Lo que realmente se pinta siempre permanece oculto.
15. Lo que pinto no sé exactamente si está a punto de aparecer o de desaparecer.
16. La pintura se mueve en torno a la incertidumbre.
17. Ante una pintura los que menos ven son los que más hablan.

18. Sólo se pinta desde fuera del arte.
19. En una pintura el que algo sea posible no es razón suficiente para hacerlo, más bien sería lo contrario.
20. La pintura probablemente sólo intenta poner marco a lo que le queda por decir.
21. De una pintura lo único de interés que se puede decir sólo puede hacerlo ella misma.
22. Una pintura contra más fallida es, más expresiva es a primera vista.
23. La enfermedad del arte es intentar que aparezca como razonable.
24. La pintura libera a las imágenes de la dictadura de su representación habitual.
25. La pintura ha de encontrarse entre lo visto y no visto, entre lo dicho y lo que queda por decir.
26. Cuando basta una pincelada, un color o una línea ¿por qué añadir dos?
27. En pintura la habilidad acaba con la agilidad.
28. No es la luz la que hace más visible las cosas, es el ángulo de nuestras miradas.
29. En una pintura sólo está mal lo que se encuentra en el sitio donde todos suponen que debe estar.
30. Debemos pensar en imágenes que se alejan de la idea de imagen. Si es posible que la excluyan.
31. Al pintar uno encuentra enigmas, no soluciones.
32. Tanto la pintura como la vida son problemas indefinidos. El problema tal vez esté en el hecho de encontrar soluciones. Si la vida y la pintura son ya tan pesadas como banales, las soluciones sólo aportan un innecesario toque de tedio.
33. La luz es la materia prima de la pintura, también su destino.
34. Lo real (lo que se lee como más real) tiene que ver más con la pintura que con la realidad.



35. Sólo los fragmentos nos liberan de la representación.
36. Se crea, se pinta, borrando. Nunca acumulando.
37. Las pinturas no han de verse, han de adivinarse.
38. Al contrario de la fotografía, la pintura no es descriptiva, pues hace inverosímil lo real y viceversa.
39. La pintura será más intensa y más profunda si aspira a no representar nada.
40. A veces lo más banal y lo más sencillo hace una pintura grande.
41. Al pintar, tratar de evitar el hacerlo como los demás, y tampoco de otra manera.
42. Basta un golpe de ojo para dislocar lo que se presenta como real. El ojo más tarde lo recompone y dispone según sus necesidades.
43. Cuando empiezo a pintar pienso en una frase de Montaigne: “La mano va a menudo donde no la enviamos”.
44. Pintar para desviar las imágenes de sus hábitos y costumbres.
45. El marco o el borde del cuadro no es el límite, es el punto de partida.
46. Sólo se hace un cuadro sobre el blanco, el vacío, el silencio, deslizándose suavemente hacia nada, hacia ninguna parte.
47. Lo que tu cabeza ve, los pinceles lo corrigen. Olvida los ojos.
48. Si logramos que las imágenes no representen nada..., tal vez así nos dejen imaginar.
49. Pintar hoy tiene una cierta mala reputación, pintar por pintar aún es peor. Mantener esta pésima reputación es aún más difícil que gozar de una buena. También en este último caso el precio a pagar es más alto.
50. Pintar y desenmascarar imágenes. Lo que habría que ver está siempre al otro lado de la máscara.
51. Pintar es un asunto de máscaras, sombras, espejos, apariciones y otros fantasmas que sólo tienen lugar en la pintura.

52. Pintar para mostrar el *décalage* de las imágenes que se nos aparecen, tan atemporales como simultáneas. Todo se muestra paralizado en su aparición simultánea.
53. Entre la pintura y la realidad no creo que exista una relación de causalidad. Entre ellas hay un vacío que llenar..., un agujero donde las imágenes flotan, deambulan en busca de un sentido.
54. Pintar y tener automáticamente la sensación de ser un fantasma ante un espejo hecho pedazos.
55. La pintura es el lugar por donde el tiempo pasa.
56. Todo es pintable. Salvo la pintura.

## **FERNANDO CORDÓN (POR QUÉ SIGO SIENDO PINTOR)**

Mis alumnos de la Universidad, que me conocen como especialista en infografía y leen mis libros sobre arte algorítmico, suelen mostrarse sorprendidos al enterarse de que el profesor de *Pintura y Multimedia* es, fuera del aula de ordenadores de última generación, un artista de los de antes: un pintor de cuadros ¡al óleo!

Suelo soltarles entonces el consabido discurso del arte como modo de conocimiento, de la pintura que rebusca en la memoria, de las sensaciones, de las evocaciones, la simbología de las formas..., cosas que siempre han hecho los pintores de otras épocas. Pero la perplejidad de sus rostros continúa indicándome que debo tratar de justificar mi *pecado* lo antes posible, no vaya a ser que se me borren de la asignatura.

Y confieso ya sin tapujos (¡y que sea lo que Dios quiera!):

Creo en lo material, en lo físico y lo palpable, y no en el universo ficticio de lo virtual. Frente a la inmediatez de la imagen digital, la pintura se construye lentamente; bajo las sucesivas capas de óleo, las formas van emergiendo poco a poco, van cobrando vida, no como una mera copia de la realidad, sino como algo nuevo, más cercano aún, si cabe, a esa realidad. Creo que las imágenes así cuidadas, mimadas incluso, invitan a la reflexión más que las obtenidas por medio de la fotografía o el vídeo. En un mundo saturado de imágenes, la imagen en sí misma se devalúa. Creo que la pintura, por contra, restituye a la imagen su verdad y su belleza. Y eso, que no es, precisamente, *peccata minuta*, es lo que persigo en mis cuadros. Soy, en definitiva, un buscador de la Belleza y la Verdad, así, con mayúsculas, un visionario, un loco; o sea, un artista como los de antes. Y lo peor de todo es que no me arrepiento en absoluto. ¡*Mea culpa!*

No obstante, debo confesar también que soy poco ortodoxo y caigo con placer en la herejía de los nuevos medios. No es que me sirva de ellos (¡Dios

me libre!), sino que ellos me sirven a mí. Dueño y señor del reino Multimedia, diseño mis propios programas informáticos para generar gráficos en los que puedan encajar los elementos, las formas y los dibujos que emergen de mi mundo poético personal. Pero no hago arte por ordenador, simplemente pinto cuadros.

Mis alumnos ya parecen más tranquilos. Yo respiro aliviado.

## JUAN CUÉLLAR

La máxima lanzada por Marshall McLuhan *el medio es el mensaje* encaja perfectamente en el discurso de los nuevos medios. El mecanismo del lenguaje de estos medios configura en sí mismo su lenguaje y su discurso. El medio es lo novedoso, el canal por el cual lo percibimos es nuevo. Esto es lo que constituye la gran diferenciación con el resto de prácticas artísticas.

Ahora bien, la pintura soporta una gran carga de tradición, la cual aplasta a esta misma, todo está realizado; pero por otro lado, siempre puede volver a empezar, recomponerse. Está claro que en la pintura el medio no es el mensaje. La representación pictórica dejó de ser la realidad, y dejó de conformarla. Este espacio lo ocupan ahora otros medios, y por ello la pintura, libre de cargas, puede expandirse, hibridarse hacia otros territorios.

Sigue contando a favor de la pintura el hecho físico y básico de que es un medio. Una práctica que se conjuga con elementos esenciales y que produce obras tangibles, directas, lo opuesto a los nuevos medios que producen obras manufacturadas. Creo que con el tiempo volverá a ser un elemento distintivo.

El territorio al que se dirige ahora la pintura es el de un subjetivismo muy acusado. Es toda la pintura la que genera mundos propios, muy subjetivos. Pequeñas islas que se conectan entre sí. Que comparten referentes variados, personales. Y es ahí donde creo que conecta la nueva pintura, a modo de conexión neuronal. Mundos diferentes pero conectados por los mismos estímulos.

## DIS BERLIN

La pintura ha sido para mí desde niño una vocación. Autodidacta también de vocación he ido desentrañando sus misterios a lo largo de los años. Ayudado por la intuición, mi devoción por los maestros ha guiado mis pasos y cuando digo maestros hablo no sólo del siglo XX, que era lo que me gustaba de jovencito, sino de la Historia del Arte en toda su extensión.

La pintura para mí es una vivencia, como la literatura, el cine y la música. De todas esas vivencias me considero un amante apasionado y mi condición de artista se ha nutrido y contaminado de ese amor.

Aun cuando todo sea codificable *a posteriori* no puedo pensar en la pintura como un lenguaje objetivo. No me interesa un trabajo que se pueda reducir a un mensaje y donde las ideas estén por encima de los valores poéticos y estéticos [...]

Cada cuadro debe tener su propio devenir, requiere unas soluciones específicas. Un pintor casi siempre fallido técnicamente como Picabia me parece un pintor ejemplar al anteponer siempre sus ideas a las de su público.

Siempre di la espalda al mercado que lo que espera de nosotros es una *marca registrada* es decir un estilo lo más reconocible posible.

En los años 80 se perdió una gran oportunidad de volver a legitimar la pintura como gran arte. A nivel internacional la figuración fue un negocio muy rentable y salvo excepciones se pintó con las prisas de la codicia. En lo que a mí respecta mis prisas eran las de ocupar cada vez más territorio pensando que ya habría tiempo en el futuro para desarrollar las ideas semilla. Buena parte de mi trabajo, y sobre todo mi obra sobre papel, es pura experimentación.

Avanzados los años 90 sentí una creciente exigencia en la ejecución, lo cual significó pintar de forma más reflexiva y lenta. Ya con *Cantos* mi intención fue pensar el cuadro como totalidad y no como fragmento de una totalidad, como lo había sido casi siempre en los 80.

Mis ideas sobre la pintura se han ido depurando solas sin someterlas al frío análisis intelectual.

Desde mi experiencia un cuadro es fruto de la intuición y la reflexión. Lo primero es saber de entre todas las ideas posibles a cuál le ha llegado su momento. Con el tiempo, el motor principal que era encontrar una inspiración lo más pura posible ha ido evolucionando hacia un proceso cada vez más complejo y donde prima la idea de excelencia, y por lo tanto la concentración y el esfuerzo.

La verdad de una obra no se debe medir por la dosis de subjetividad, sino por la capacidad del artista por transmitir un mundo y una poética propia y, si es posible, atractiva para los demás.

## **DAMIÁN FLORES (MÍRAME)**

Paseo por la ciudad en busca de algo. Sin prisas.

En el laberinto, cada calle, cada edificio, es una piel que conozco bien. Yo no lo sé, pero todo lo que veo ya lo he pintado.

Si alzo la nuca se me derraman templetes, azoteas, voladizos y palabras de neón.

No quiero explicarme nada ni lo exijo. Se está bien en esta atmósfera submarina.

Las calles están vacías, no hay gente en los balcones y no dejo de caminar en un tiempo en blanco y negro.

Cada esquina tiene su propia luz, su sol perpetuo. Hay nocturnos melancólicos, calles anegadas y terrazas curvas.

Si les doy color cobran vida y paladeo matices que envuelven a pintores de otra época.

Sonrío ante las dudas, viajando al pasado con el primero que puso piedra sobre piedra y construyó.

Lo veo, y al momento trazo un gesto dibujándolo en el aire.



## **ALBERTO GÁLVEZ (EL PODER DE LAS IMÁGENES. Valencia, mayo 2009)**

En mi fuero interno las imágenes de la pintura siempre han estado marcadas por una secreta simpatía con la idolatría. Hay algo mágico y trágico en su trato, en la encarnación de ideas sobre el lienzo. Siempre la pintura llama a la pintura, el enganche de la mirada sobre la superficie brillante de una piel blanquecina, una atmósfera fría y seca, unas rocas talladas como diamantes, un gesto elocuente con las manos dibujando un espacio geométrico. Durante mucho tiempo pensé que lo que amaba, y deseaba en la pintura, era la palanca de acción sobre la que acariciar de nuevo esa primera emoción. Siempre me han perseguido una legión de imágenes pintadas sobre tabla, pulidas y definidas, sobre bastos lienzos atormentando el grosor de la materia grasa de la pintura, pero sobre todo el absorbente muro con sus tonos aterciopelados y mates. Han sido sus rostros iluminados desde el interior, sus miradas cargadas de tiempo en espera, sus miembros calculadamente dispuestos, los que me arrastraban una y otra vez hacia la superficie de la tela. Ese tiempo de plenitud en el que te sientes mirado por la pintura.

Es un diálogo amoroso, un deseo insatisfecho que se queda rozando el paladar. Quieres recuperar ese momento, esa fuerte punzada en la base del cráneo, y dibujas con la respiración contenida...

Cuando en alguna ocasión me han preguntado sobre mi pintura se me ocurría cómo se construye a través de un entramado de alusiones, referencias y citas a la tradición figurativa que salta de los primitivos italianos a las primeras vanguardias. Una mirada a la historia que se encuentra a caballo entre la admiración más sincera y el juego. Al ser consciente de la imposibilidad de una simple recuperación nostálgica de esa tradición, me atrevo a jugar con ella provocando situaciones a veces ridículas, otras poéticas.

## MARÍA GÓMEZ

He leído:

“La vida privada es, a efectos prácticos, cosa del pasado. Al menos así lo afirman los nuevos teóricos de la vigilancia: no habrá más secretos pues nada que merezca la pena conocerse no podrá ser descubierto sino en cuestión de segundos, y sin demasiado esfuerzo”. Lo escribe J. M. Coetzee en un artículo sobre el terrorismo que inserta en una recopilación de *Opiniones contundentes* escritas entre septiembre de 2005 y mayo de 2006 y que, a su vez, forman parte de su libro titulado *Diario de un mal año*, publicado en 2007.

La Pintura siempre se ha realizado en un espacio restrictivo, personal y desde luego privado.

Igual que los escritores, los pintores necesitamos de un cierto o total aislamiento para lograr que los más bellos colores, las formas ideales, los contenidos más sustanciosos, afloren a través de nuestras herramientas, de nuestros medios más o menos sofisticados.

En otro lugar del libro, Coetzee escribe de un modo conciso y bello que la escritura, a través del lápiz, da origen a una emoción nueva: ¡la creación de la palabra como aparición en el mundo!

(¿Un escritor que publica su obra podría darse a conocer en cuestión de segundos? ¿Un pintor que expone sus obras en una galería de Madrid o Barcelona o París se da a conocer en cuestión de segundos? Nada más deben estar suficientemente... *vigilados* y contar algo relevante, aunque sus *secretos* permanezcan en lo oscuro y en lo más silenciado. Así ha sucedido siempre entre los artistas que, muchas veces, más queremos...).

Pero volviendo a la frase leída, hay algo que además se oye: ya pasó el tiempo de trabajar para sí, para uno mismo. Pero ¿cómo se puede trabajar para los demás si no es por los encargos que se recibe de los demás? Coetzee tenía el encargo de su editor para escribir los ensayos que luego formaron *Opiniones contundentes*.

Siempre hay momentos en que los escritores y los pintores tienen una convicción: es muy importante en lo que están, en su quehacer —como si se tratase de científicos—, hay algo ahí que el trabajo mostrará qué es. Unas veces creen que pueden encontrar... una vacuna con la que las personas tristes se volverían alegres tan sólo con leer un pensamiento, ver un dibujo, oír una melodía salvadora... Desean un arte tal que, al ser mirado, oído o leído provoque un... silencio, o un bienestar tal que nos hiciera conocedores de alguna verdad íntima y generalizada o que nos curase de... algún reproche. Pero no, los creadores no suelen ser sanadores. Normalmente la creación va a la deriva: por aquí una puerta, luego una escalera, ¿hacia abajo o hacia arriba? Se toma una decisión y sí, es interesante saber a qué responde esa elección.

La vida privada no es dominio del arte. Un ámbito particular debe ser trascendido por el Arte.

El Arte se produce ahora o no se produce. ¿Podemos equivocarnos ahora y acertar tres años después?

Los vigilantes tienen la palabra y todos los demás la experiencia.

## **JORGE GARCÍA PFRETZSCHNER**

Lo siento, pero creo que hasta ahora no he usado la pintura como herramienta de reflexión. Creo que podría decir, quizá a mi pesar, que esa inadecuación es una de las características que me interesan de la pintura. Opino que la pintura no necesita ser una herramienta de reflexión, felizmente. Es probable que otros medios o actitudes artísticas sí se vean en muchos casos obligados a serlo, y es entonces cuando asistimos al despliegue de términos sobrecargados, como experimentación, exploración, análisis, reflexión. La verbalización, obligada o autoinducida, lleva a esas situaciones.

Ahora voy a poner aquí por qué, frente a otros medios y actitudes, elijo la pintura.

El orden no es relevante y seguramente, si reflexiono un poco más, podría haber otras razones:

Porque es bidimensional y, por tanto, ocupa poco espacio.

Porque entiendo el progreso en su dominio como una adquisición paulatina de sutilezas, descartando los trucos.

Porque se puede trabajar el color, lo cual es placentero.

Porque se puede seguir trabajando en ella cómodamente, aunque el mercado o la audiencia no te estén mirando.

Porque sé hacerlo, o creo saber.

Porque el grosor de las imágenes que deja en ti es el adecuado.

Porque el margen para construir y crear escenas es muy amplio, está libre de muchos condicionantes técnicos.

Porque es un reto enriquecedor el hecho de estar trabajando en algo parecido a lo que hacían tantas personas admirables del pasado.

Porque el resultado son objetos hechos a mano que tienen texturas y materiales diferentes a la mayoría de los objetos que nos rodean.

Porque no necesita energía eléctrica.

### Figuración-abstracción

En mi obra, el cuadro, el dibujo, reproduce un pedazo de espacio tridimensional, de características muy similares al espacio en el que vivimos. En ocasiones no hace referencia exactamente al espacio natural, sino al espacio representado según métodos utilizados tradicionalmente. La historia del dibujo y la pintura, los sistemas convencionales de representación, el cambio y solapamiento de puntos de vista característicos de los lenguajes del cine o el grafismo son la base sobre la que construyo composiciones.

En el afán de construir, encuentro también a cada momento los condicionamientos de lo que llamamos figuración. Esas situaciones, y las decisiones que provocan, son una parte muy importante de lo que hago. Puede decirse que avanzo dando pasos alternativos en los caminos de la abstracción y la figuración y no los entiendo como sentidos opuestos, claro. El mismo símil connota una relación fundamental con los rasgos físicos del mundo que nos rodea. Durante la tarea se produce una intermitencia constante y caprichosa entre estas dos formas de ver. ¿Por qué la balanza suele decidirse por el plato de lo figurativo? Sí, el resultado final es una imagen que podemos reconocer, en donde podríamos vivir, que podemos recorrer espacialmente con nuestros pasos o con la mirada. Bien, la respuesta a la pregunta no la tengo clara, pero una de las que se me ocurren es que tiendo a ver la abstracción como un macro de una imagen figurativa, un cambio de escala. Esta afirmación tiene una parte metafórica: todas las escalas tienen su interés, la macro es más libre, más contingente. Otra de las respuestas podría ser que para mí la abstracción es un poco más fácil, y eso me llena menos.

Una vez acabada la obra, no obstante, la carga de abstracción sigue presente, y esa intermitencia sigue vigorosamente viva. Esto es lo que me gusta creer, porque ése es uno de los rasgos principales que pido a los cuadros para que mantengan actividad después de terminados, lo cual es para mí un valor decisivo.

## **RUBÉN GUERRERO<sup>1</sup>**

Existe una ambigüedad intencionada entre realidad y ficción en mis trabajos, que responde a una necesidad de provocar un grado de desconcierto en el espectador. Me interesa mantener la posibilidad de distintas direcciones en la lectura de la obra, ya sea a nivel formal o argumental.

En mi trabajo, en el plano formal cada elemento está dispuesto de forma premeditada e intencionada, nada es accidental. Esto proporciona una dimensión ficticia y artificiosa que es equilibrada eliminando cualquier vestigio de espacio y profundidad constriñéndolo a la bidimensionalidad, esa cualidad real del lienzo.

[...] Siempre he necesitado un contacto más o menos directo con el medio. Quizá sea éste unos de los motivos por los que me sigo sintiendo cómodo en la pintura; a pesar de esto en algunas obras he alcanzado niveles de preciosismo en la ejecución que hacían plantearme seriamente otros medios plásticos más eficaces para ciertos resultados formales. En la pintura, como en todas las disciplinas, existen condicionantes propios del medio que hay que reconocer y en cierto modo aceptar.

[Intento] reflexionar sobre la percepción, el consumo de la imagen y también de forma autorreferencial [sobre] la propia pintura. Cómo asimilamos una realidad fragmentada, virtual e inconexa. En nuestra civilización de la imagen, donde predomina lo prefabricado, lo diferido, lo reproducido, lo real se ha visto desplazado por la copia y la simulación. Mi pintura responde a esto alejándose de las nociones de realidad y reafirmando su condición de artificio, escenificando su propio espacio de representación.

Mis obras son superficies delimitatorias que funcionan a modo de filtros o dispositivos que eliminan o seleccionan fragmentando la realidad.

---

<sup>1</sup> El autor ha remitido como respuesta a nuestra invitación la entrevista realizada por Juan Antonio Álvarez Reyes en el proyecto expositivo realizado para el certamen de la Caja San Fernando 2006. Incluimos un extracto de la misma.

[La dicotomía abstracción/figuración] es una dicotomía frecuente en la historia de la pintura desde Mondrian o Nicolas de Stäel. En mi obra esa dualidad define perfectamente mi trabajo: no siento complejo al distanciarme de las formas hasta puntos en los que éstas dejan de ser inteligibles, me interesa ese territorio fronterizo y esa ambigüedad para provocar un estado de incertidumbre en el espectador. A pesar de ese distanciamiento con la figuración mi trabajo siempre hace referencia a formas concretas; es también una forma de distanciarme de la representación. A pesar de todo me siento más cercano a la figuración.

[...] No adopto una postura premeditada hacia artistas de las generaciones precedentes, en cierta medida soy consecuencia de éstos y de artistas puntuales que me han influido. No busco un camino poco transitado, propongo una revisión del mismo. A veces he coincidido a nivel formal con artistas de mi generación y esto puede responder a una postura.

[...] Entiendo la pintura como un medio más que se nutre de múltiples referentes disciplinares de la cultura visual del presente.

## ÁNGEL MATEO CHARRIS

Podría hablar de mis problemas con la pintura como Robert Crumb hablaba de sus problemas con las mujeres: donde aquél quería acostarse con cualquier mujer con la que se cruzaba por la calle, a mí me gustaría pintar no casi todo lo que veo (cosa para la que me bastaría una cámara) sino también todo lo que siento, lo que sospecho, lo que temo, lo que me divierte y lo que me intriga. Y supongo que el considerarlo problema viene más de la imposibilidad de la plena realización del deseo (como le pasaría a cualquier otro de los medios visuales) que del hecho que su materialización sea esa sustancia, generalmente oleosa en mi caso, que se viene utilizando desde hace siglos. Uno no puede elegir sus obsesiones, aunque puede intentar reprimirlas, pero sería estúpido hacerlo en función de las convenciones de la moda, las tendencias o los augurios de los hechiceros de la tribu. Los procesos por los que una idea se convierte en algo material tienen algo que ver con los procesos físicos de la ebullición, la condensación, la licuefacción, la congelación; y, como yo lo veo, una materia líquida que —solidificándose— puede llegar a convertirse en un generador de emociones es el medio que mejor sirve a sus propósitos. Y lo que ha hecho grande a este medio en el tiempo —inmediatez, flexibilidad, durabilidad, transportabilidad, universalidad, fisicidad, multiplicidad, sostenibilidad incluso (si a uno le apetece un poco de *namedropping*)— sigue siendo lo que lo hace importante hoy. Más allá de la forma que adopte en cada mano, o en cada superficie, la pintura es infinitamente superior (como ya dedujo el viejo Leonardo hace siglos) al resto de medios artísticos antiguos o modernos. Otra cosa es que el talento de cada uno haga con esa maravilla algo aceptable o directamente basura.

He empezado hablando de mis problemas con la pintura, que los hay y muchos, pero no creo que la pintura tenga ningún problema con nadie, ni que necesite ser defendida de nada. Los pintores, buscando eternamente dragones



a los que matar para ganarnos los favores de la princesa, solemos tender a dar excusas no pedidas. A la pintura —tierra, agua, fuego a veces— le perturban poco las batallitas de las hormigas o las cosquillas de los topos haciendo su madriguera, porque sabe que el presente sólo es un arañazo en la piel de un elefante.

Si cogemos el rábano por las hojas podemos hablar de la pintura con el nombre de cada hojita —figuración, abstracción, *neonosequé*, *postnosecuánto*— pero sería como coger las partes por el todo, un todo que no se acaba aunque nos atranquemos en la capacidad de formular nuevos nombres y de inventar nuevas apariencias. Cada gota de color —pongamos azul— derramándose es un milagro y ¿a quién le apetecen los fuegos artificiales cuando se puede contemplar una coreografía de luciérnagas?

## **JOËL MESTRE<sup>2</sup>**

[...] Creo que el conocimiento que genera la pintura tiene una extraña y lenta repercusión colectiva. Si a nivel individual la emoción puede ser intensa, a nivel colectivo el impacto es tan sutil que a no ser que intervenga el aparato mediático (publicitario/comercial) el mensaje apenas llega. La pintura requiere de una sensibilidad muy particular, cada vez más rara y difícil de encontrar. Es como si en estas últimas décadas se hubieran perdido las pocas herramientas necesarias (conceptuales y técnicas) que aún quedaban para moverse en este medio. Para muchos alumnos de Bellas Artes, la pintura se ha convertido en un escollo, un terreno demasiado complejo. Es lógico que con el modelo de formación al que se tiende los alumnos prefieran rentabilizar su tiempo y se sientan más atraídos por los medios audiovisuales.

[...] Entiendo la pintura más como un medio que como un fin. Hay en todo el proceso un esmero por volcar en la pintura y destilar a través de ella un tipo de conocimiento que tenga distintas procedencias.

---

<sup>2</sup> El autor ha remitido como respuesta a nuestra invitación la entrevista realizada por Matilde Oriola publicada en *Art essence* (marzo, 2008). Incluimos un extracto de la misma.

## **ROBERTO MOLLÁ**

El supuesto agotamiento de la técnica pictórica siempre me ha parecido una estrategia comercial por parte de los vendedores de otros medios. Una estrategia fundamentada hábilmente en la autodestructiva sucesión de *ismos* vanguardistas hacia la aniquilación de la idea burguesa de cuadro. Lo que se agotan son los discursos, las estéticas, las maneras de representar o narrar y no esta o aquella técnica. La pintura será un terreno fértil siempre que la reflexión del artista no esté en barbecho. El trabajo de un escritor no se mira con suspicacia por estar escrito en un papel en lugar de en una pantalla. El lienzo, el papel fotográfico o el monitor de un ordenador no son más que soportes, y lo que debe ser objeto de análisis es lo que se plasma en ese soporte. La imagen es nuestro medio, nuestra materia, como la palabra es la materia del escritor, las notas la materia del músico y todo ello a la vez la materia de un cineasta, y poco importa en qué superficie plana se presente, en qué soporte, digital o analógico, se grabe, o en qué pantalla se proyecte o emita. Parece obvio pero en ocasiones se nos pide pronunciarnos a favor de lo obvio. Siempre habrá quien critique una composición musical por el pentagrama sobre la que está escrita.

## TERESA MORO (¿POR QUÉ PINTAR AHORA?)

Hoy en día tiene sentido pintar, al menos el mismo sentido que trabajar en cualquier otro ámbito de las artes visuales. El hecho de que la pintura haya perdido el lugar hegemónico que tuvo durante tanto tiempo y que con seguridad nunca más vuelva a recuperarlo ha resultado positivo para la propia pintura, las posiciones de poder no son buenas para el diálogo, por eso pienso que esta circunstancia la ha igualado al resto de los medios. Ahora un artista puede escoger libremente la opción de pintar entre muchas otras. Yo tengo conciencia de que me decidí por la pintura sin que fuera la única posibilidad que en ese momento me daban. La cosa fue así de simple: podía haber elegido ser *performer*, hacer fotografía o vídeo, dedicarme a la instalación, etc., pero me di cuenta de que la pintura me servía para expresar las ideas que tenía.

Para mí es una forma tan válida como cualquier otra para tratar cuestiones del contexto contemporáneo. Es una elección seria y en la que me he reafirmado siempre que he percibido vetos o ciertos recelos absurdos que pretendían poner en duda su solvencia. La pintura no necesita estar a la defensiva sino pactar y convivir con los otros medios. No creo que la pintura esté en peligro de extinción, ni que haga falta hacer una reserva para que los últimos pintores pinten sin tener que preocuparse en defenderse de los ataques, en todo caso a veces he deseado menos prejuicios y más apoyos.

Algunos fechan la muerte de la pintura a manos de los teóricos del conceptual (entre otros) en 1970, pero lo que aquellos no previeron fue que ese *asesinato* iba a fortalecer a la pintura como medio, ya que al priorizar el contenido se estableció un nuevo orden en el que la obra podía estar hecha de cualquier clase de material y adoptar la forma que el autor encontrara adecuada para reflejar un contenido concreto. Yo nací ese mismo año, así que es posible que esa coincidencia me haya hecho inmune al debate crítico sobre la pintura. Muchos artistas han seguido pintando y creo que la pintura sólo ha

desaparecido en la mente de algunos que nunca fueron ni serán capaces de mirar de verdad.

Una pintura puede estar más cerca de una proyección, una fotografía o un videojuego que de otra pintura. Y ahí está lo bueno, que si queremos usamos otro medio, pero es que muchas veces la pintura es la mejor opción. Suscribo las palabras de Michael Craig-Martin, uno de los padres indiscutibles del conceptual, cuando afirma que “la pintura es potencialmente la forma de arte más conceptual de todas las que existen”.

Aun así se tiende a criticar a la pintura cosas que a otro tipo de creadores (escritores, cineastas...) se les permite. Vienen los Cohen filman en blanco y negro y nadie cuestiona la contemporaneidad de esa obra, pero si yo le cuento a alguien que soy incapaz de trabajar sin caballete, mi obra no puede reflejar la realidad actual.

Quiero que se me entienda bien, no tengo interés en emular a esos artistas anacoretas que permanecen inmutables a cualquier cambio. Utilizo la pintura para realizar una obra actual, muchos de los temas de mis cuadros son el resultado de observar las consecuencias del progreso en los modos de vida contemporáneos. Y claro que a veces no he podido evitar cuestionarme la idoneidad del medio, pero afortunadamente siempre he tenido cerca la obra del algún artista para ayudarme a responder positivamente esa pregunta y poder seguir a lo mio, es decir: pintando.

## JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ

La primera duda que me planteo al escribir acerca de la pintura es si me considero a mí mismo pintor. Mi experiencia biográfica con la pintura es discontinua. De pequeño, yo dibujaba a todas horas. Entendía mi relación con el mundo a través de ese ejercicio incesante. En cambio, pintar era una actividad ocasional, para la que debía confinarme en una habitación concreta, llevar una vieja bata, mancharme... Y el resultado rara vez me satisfacía. No conseguía dominar esa sustancia tan compleja ni tampoco hacer surgir, por medio de la simple combinación y mezcla de tonos y colores, las apariencias que me proponía revelar.

En mi vida adulta, digamos profesional, creo que solamente he conseguido acercarme a la pintura cautelosamente, por sustracción de alguno de sus fundamentos. En mis pinturas de 2003-2006, por ejemplo, traté de eliminar el aspecto sustancial. La representación se confeccionaba por medio del color plano, empleando toda clase de matices y gradaciones, pero dejando de lado la *pictoricidad*, los efectos derivados de la puesta de la pintura. Los dibujos que vengo realizando desde 2006 recuperan, curiosamente, algo de ese aspecto sustancial: el modo en que la imagen va surgiendo mediante la aplicación de un material como el polvo de carbón, que no permanece fijo y, de hecho, se mueve y se desprende con facilidad. Pero falta el color.

Francamente, no me considero un empecinado de la pintura. ¿Cómo decirlo? No sé si verdaderamente hay quien considera que la pintura se encuentra en un escalón inferior, respecto a los otros medios, a la hora de contar cosas relevantes en nuestros días. Pero, si verdaderamente existe esa opinión, expresa o implícita, no seré yo quien formule una réplica o quien eleve una queja. Nunca he entendido mi preferencia por la pintura o el dibujo en términos de elección consciente, sino de fatalidad. Admiro secretamente la voluntad de quienes son capaces de abandonar esta disciplina y hacer un

trabajo más inmaterial, menos apegado al fetiche, para mí irresistible, del cuadro o del dibujo. Si hay quien quiere hacerme sentir culpable por dedicarme a la pintura, lo puede conseguir fácilmente.

(Procuro no llamar a mis obras *cuadros*, sino *piezas*. Y no es algo artificioso, en lo que tenga que esforzarme. Para mí es casi la manera natural de llamarlas).

Lo que considero más interesante de mi relación actual con la disciplina es la manera en que mi rutina de trabajo enfatiza el valor de los pasos intermedios, que en otros casos están enteramente subordinados a la obtención de una obra única que los justifica y los encubre. Para describir esto intentaré no recurrir al tópico que pondera el *proceso*, frente a la *obra*. No se trata de algo tan vago. Yo hablaría de *mediaciones*, objetos, cosas, imágenes, construcciones, cuya sucesión configura el relato de la obra, pero que tienen presencia y valor objetivos. Hay una idea, inicial, pero no está colgada de un abismo: es una operación de sentido sobre un material o una experiencia dadas. A partir de ahí, construyo un objeto, un prototipo, un modelo o una escena. Los documento con fotografías y, de este modo, elijo un punto de vista desde donde mostrarlos. El dibujo es un resumen de todo eso: causa y consecuencia de actuaciones y construcciones con realidad propia. La imaginación guía el proceso, no lo sustituye. Y llegado el momento en que el dibujo está terminado, se ha de buscar una relación integral para todo el material, pues el propio dibujo es una *mediación* en el contexto de la exposición: busca hacerse entender y disolverse luego en forma de opinión o comentario del espectador. Desde la primera intención de hacer algo, hasta que el último visitante abandona la sala, plantea una historia de mediaciones que va de la nada (cuando la idea no está siquiera) al olvido.

### **GUILLERMO PÉREZ VILLALTA (ANOTACIONES)<sup>3</sup>**

[...] El artista ha de aprender a no enredarse excesivamente en el medio que utiliza. Ha de tener un espíritu práctico. Indudablemente, hoy las ofertas técnicas son abundantes y tentadoras. La imaginación nos presenta ideas cuya realización conlleva un complejo bagaje; a veces, tan farragoso que casi olvidamos la idea inicial. Se han propiciado esas novedades técnicas de tal modo que sólo se presta atención a ellas; diría que es su único contenido. Miro con tanto asombro este medio que tengo frente a mí: ¡un lápiz y un papel! Estos simples útiles me han permitido llevar de la imaginación a la realidad miles de ideas. La complejidad, la verdadera complejidad, está en esa “tecnología” que mueve mi mano sobre el papel. Ésta, sin duda, es la más compleja que conozco, llena aún de misterios indescifrables.

Me resultan curiosas esas repetidas “muertes” de la pintura: en el arte sólo queda caduca una cosa cuando deja de producir placer. Personalmente, este medio no ha dejado de proporcionármelo. Hay algo humano en la factura, todo ese bagaje complejo hacia el infinito de lo humano, que se traspasa a la pintura. Miles de años de utilización me parece que le prestan unas cualidades que no justifican su repentina muerte. Otra de sus virtudes es su gran utilidad, lo práctica que es. Con unos pocos elementos, sin apenas otros exteriores que lo distraigan o compliquen, es posible crear un resultado óptimo y permanente. No hay grandes presupuestos, al instante, para su contemplación y disfrute; además, no tiene enchufes ni baterías. Cuando hablo de pintura me refiero a esa pintura que crea imágenes, cosas con las que entretenernos y donde la misma pintura no se oculta con vergüenza. Parece que, pudorosa, hoy la pintura se disfraza de otros medios como si intentase justificar su existencia en una fiesta donde no ha sido invitada.

---

<sup>3</sup> El autor ha remitido como respuesta a nuestra invitación su texto “Anotaciones”. El mismo se realizó en Tarifa durante el verano-otoño de 2002. Incluimos un extracto del citado escrito.



Quizá el mal está en otra parte, y sea, como siempre, el de la ignorancia: la falta de apreciación y de sensibilidad para con ella, que hace que la arrogancia del ignorante triunfe como en otros campos del conocimiento.

Ha habido muchos años de mala pintura; la llamada *Bad Painting* fue verdaderamente mala. Eso, unido a esa estética de lo cutre-feo como sinónimo de estar en contra de lo establecido, ha hecho que la pintura más o menos buena pase a ser cursi, *kitsch*, rancia o pasada. De ahí su desprecio, de ahí su ignorancia. Es algo así como pasar de la alta cocina a la bazofia grasienta. Nunca he sido un gran defensor de la pintura, siempre he pensado que ésta “pringa”; y la pintura-pintura me pareció una cosa corta y aburridísima. Pero algo bien pintado siempre fue algo maravilloso, a veces, incluso capaz de hacer gustosa la representación de lo necio.

La buena pintura se ve.

Otro pudor presente está en el miedo a lo bien hecho, a lo primoroso. ¿Ha mirado usted últimamente un cuadro de Van Eyck o Van der Weyden, por poner algún ejemplo? Me maravilla, me produce placer su contemplación. Hay una frase que Van Eyck puso como lema en algunas obras suyas: “Als ich kann” (Como puedo). Esa frase, humilde y arrogante a un tiempo, define perfectamente la labor del artista cuando pretende hacer verdadero arte. Lo mejor que puedo, en el límite de mis facultades y esfuerzo. Hacer algo que valga realmente la pena.

Cuánto echo de menos ese esfuerzo en el arte de nuestros días.

Hay otra cualidad de la pintura, del icono, que me resulta particularmente atractiva: su inmovilidad. A pesar de que la pintura se despegó del muro hace mucho tiempo, en ella se presenta lo inmóvil, la ausencia del tiempo real, aunque a veces exista otro metafórico. Hay algo fascinante en contemplar una acción, un paisaje o cualquier cosa por la que no pasa el tiempo. Incluso el deterioro de una obra es algo que no tiene que ver con ese tiempo detenido. No dudo que la imagen-movimiento tenga su atractivo, pero incluso en ésta,

cuando pretenden fascinarnos con ella, la detienen o la ralentizan. Sin duda, uno de los atractivos de un cuadro es su contemplación, la detención ante la imagen dejando vagar nuestro pensamiento y sintiendo el goce del arte.

Otro de sus placeres está en el proceso de realización de la obra, de lo entretenido de ese juego en el que nosotros ponemos las reglas y la acción. Nunca me han gustado los expresionismos; sí, eso del arrebatado, las fuerzas internas desatadas, la expresión del dolor y el desgarrar. Puede que para muchos eso sea el arte, desde luego tiene éxito y es, como se dice, “lo que vende”. Pero yo no lo soporto. Siempre me ha gustado lo meditado, el encontrar que hace hermoso lo más trágico y que convierte el dolor en salud. Encuentro más bella la geometría que el trazo espontáneo, y la goma de borrar es un útil que empleo tanto como el lápiz. Encuentro mucho más bello un cuadro “ordenado”, con las proporciones, que el continuo uso de lo casual y aleatorio. Puede ser poco “poética” esta razón ordenadora para muchos, pero les aseguro que hay mucha más poesía de la que creen, quizá la verdadera poesía. Pues esta meditación nos lleva a la serena contemplación del límite, sin aspavientos.

**ANTONIO ROJAS (LAS PROMESAS DEL DÍA. Madrid, octubre, 2007)**

Al comenzar el día, una bocanada de aire fresco atraviesa la tela. El amanecer está lleno de promesas, no en vano es el comienzo. Al pintar uno ha de buscar el símil de ese momento diario para toparse con las promesas del día.

Antes de pintar: largo tiempo aguardando el momento. Con el temor de no estar preparado. Tal vez no tener nada que decir... Aunque pueda parecer paradójico éste es un sentimiento profundamente arraigado en mi interior; me refiero a *tener algo que decir*. Porque en el fondo yo confío o intuyo que debe ser algo verdaderamente universal, que desde lo particular trate de aflorar a través de las imágenes.

La pintura que en estos momentos concibo no renuncia a la artesanía. El estilo es la forma o el modo natural que cada uno tiene de hacer las cosas. Cualquier cosa. El lenguaje es aquello que una vez descubierto nos cuesta asumir; por creer que es necesario cambiar de lenguaje para evolucionar. En pintura (evolucionar) es algo que lleva tiempo.

La creatividad obedece a un impulso interior y ha de manifestarse a través del estilo y del propio mundo del artista; o mejor dicho, a pesar de ello.

¿Y por qué no pintas esto, o aquello? Qué más da... ¡Si la pintura interior ha de surgir inevitablemente a través de las formas de lo conocido, cercano o afín!... Por algún sitio debemos comenzar. Más tarde nos daremos cuenta de que siempre habremos de estar comenzando.

Cada cierto tiempo pinto un cuadro nuevo del puerto de Tarifa. Es la luz lo que estoy pintando. El puerto es el lugar cuya especial orientación geográfica y posición frente al sol lo convierten para mí en el marco perfecto para algunas meditaciones: la luz, la verticalidad ligada al plano del lienzo y la aparición de las formas. Al pasar el tiempo yo me alejo, pero el lugar permanece; pintar el puerto se convierte así en algo parecido a abrir una ventana a ese “lugar permanente”.

El Arte proporciona una gran libertad: aquella que uno (como artista) esté preparado para tomarse.

Antes de pintar: a uno le acechan los temores. Temores que no son sólo sospechas y la mayoría de las veces terminan enredándonos. Cuando felizmente surge una serie, el miedo o el temor está en el agotamiento de ésta (¿y después qué?), uno termina pensando de forma inconsciente en los resultados que se están obteniendo y en ocasiones caemos en la trampa de no realizar obras definitivas para no perder la oportunidad de superarnos en el futuro. Qué pérdida de tiempo y qué estupidez más grande la del tópico de la superación.

Es difícil hablar de lo que uno hace; por tratarse de algo frágil y siempre en proceso de construcción, algo que apenas existe si uno deja de prestarle atención... Estamos en el terreno de lo intuitivo.

De lo que quiero comunicar o expresar a veces sospecho que no existe el contenido, y me consuelo pensando que el vehículo es bueno. Que el contenido sea difuso no quiere decir que no exista. El vehículo parece ser bueno porque proporciona un marco riguroso y estable desde el que poder dar forma a las diferentes configuraciones; el resultado sólo suele ser aproximaciones a las ideas iniciales o *ilusiones*. Tal vez nuestro pensamiento no discurra paralelo a nuestros logros, pero a veces el resultado nos da la razón. No obstante, sería estúpido creer demasiado en los resultados y olvidar el mecanismo que los produce.

Ante todo me interesa la pintura, por eso descarto los caminos que me pueden situar fuera de ella. En cierto modo la pintura trata de sí misma, de la luz, etc. y también del movimiento. Al producir éstas imágenes estáticas, yo siento la necesidad de reflejar el movimiento del pincel, es decir: tener en cuenta la presencia física del propio pintor ante el lienzo. Eso es algo que desde Picasso y Pollock no podemos ignorar. La pintura no se debería

considerar estática aunque el resultado así lo demuestre. En la mente del pintor el proceso de configuración de imágenes está en constante movimiento. El artista actúa en el acto de fijar o retener esas aproximaciones a las propias ideas; por lo tanto la pintura es el resultado de ese continuo movimiento... Definitivamente no es estática.

Son pocos años, tal vez (con un poco de suerte) media vida, pero uno sigue persiguiendo el mismo objetivo; no obstante, el mundo mientras tanto ha cambiado a pasos agigantados.

Antes de pintar: mi pensamiento se debate entre una serie de contradicciones. Hasta aquí y tras el camino recorrido cualquier “artista” con mi trayectoria podría estar tranquilo. Es evidente que yo no lo estoy. Mirándolo desde el lado positivo el hecho de tener una forma reconocible (estilo) de trabajar permite crear un “marco” desde el que poder indagar profundizando, evitando así la dispersión. El gran inconveniente es lógicamente el de la limitación auto-impuesta. El objetivo parece ser siempre el de trascender lo visible. Es decir: el objeto pintado no es ya sólo ese objeto sino que al mismo tiempo es la síntesis de todos los objetos (por ejemplo: una ventana/todas las ventanas). Entre esas contradicciones lo narrativo: mi pintura no es narrativa, no puede serlo aunque ilustre algo, ese algo no es una narración. A veces trata de aparecer como metáfora, pero éstas resultan demasiado obvias. Ese “algo” ilustrado parece tener carácter abstracto aunque los diferentes elementos proceden de formas sintetizadas de objetos reales. La inquietud y extrañeza que han de transmitir esos conjuntos de imágenes dependen directamente de mi propia experiencia; de otro modo sería falso el efecto conseguido. Esta actitud por supuesto no parece ir con los tiempos que corren. Ni siquiera es políticamente correcta. Pero a mí qué me importa... si yo creo que el verdadero compromiso del artista (en mi caso) es consigo mismo, con sus propias intuiciones. Esto nos lleva a un arte verdaderamente intuitivo.

Las pequeñas trampas pretenden atrapar al ojo: se trata de hacer reflexionar al observador acerca de la naturaleza de lo representado y sobre todo acerca de los límites de la pintura o lo pintado.

La pintura puede ser un acto de amor en múltiples manifestaciones; pero, sobre todo amor hacia quien va a contemplar el resultado. Es con él con quien se cuenta desde el principio, aunque a veces pretendamos ignorarle tratando de imponer nuestro *yo*. El espectador se convierte en testigo de nuestro *yo*. Cuando el trabajo es verdadero (sincero) ese acto de amor se produce y es entonces cuando podemos ser verdaderamente generosos.

Pintar puede ser parecido a interpretar (sentido musical). De este modo si nos olvidamos del instrumento (el propio pintor) e ignoramos que pudiera estar desafinado, el resultado sería desastroso.

Las pequeñas trampas pretenden atrapar al ojo: se trata de hacer reflexionar al observador acerca de la naturaleza de lo representado y sobre todo acerca de los límites de la pintura o lo pintado.

No me preocupa el color. Me preocupa la luminosidad.

El muro plano no es liso; es esponjoso y atrapa la luz. Saturado de luz es absorbente. En cierto modo recuerda una pared cualquiera del hogar. Esto te hace contemplar o imaginar el mundo desde o a través de un lugar donde nos sentimos protegidos.

La luz ha de caer derramándose sobre las formas. Los volúmenes se han de adivinar gracias a las partes sombreadas.

Pintar superficies neutras y planas, y sin gran decoración, equivale a *contar* en voz baja. Amo el silencio y la quietud. Esa quietud y nitidez a las que hace referencia Gianni Celati.

La apariencia de las cosas. Reconstrucción. La materialización del deseo en la infancia.

## JOAN SEBASTIAN (LA VIGENCIA DE LA PINTURA)

El medio artístico no dota de mayor o menor contemporaneidad a la obra. El mercado cultural marca tendencias y con ellas la vigencia o no de unos medios determinados. En los años 80 se produjo una vuelta a la pintura figurativa, se pintaban grandes lienzos con una evidente manifestación de lo *pictórico*, neoexpresionismos, Transvanguardia y las nuevas figuraciones inundaban galerías, bienales y ferias. Luego la escultura fue adquiriendo mayor protagonismo. Ya en los noventa la fotografía, el vídeo y las instalaciones empezaron a consolidarse como los medios más utilizados para manifestar las posturas neoconceptuales de los artistas emergentes.

Creo que actualmente existe una influencia recíproca entre los distintos medios y que la pintura ha sabido adaptarse de nuevo. Me interesa la relación (ya larga) entre pintura y fotografía. Si en un principio eran las fotos las que querían parecer pinturas (pictorialismo) y con el fotorrealismo o el hiperrealismo eran los cuadros los que querían ser fotos, ahora hemos llegado a una situación híbrida. Descubrimos en los encuadres y en la factura de algunas pinturas la presencia de lo *fotográfico* (Richter) o fotógrafos que se acercan a planteamientos, hasta ahora, más propios de la pintura (Uta Barth). Pero siempre hay algo característico de cada medio, en la pintura o el dibujo la relación del artista con el resultado final se hace más evidente, podemos seguir su acción, su rastro, compartir el tiempo de ejecución. En la fotografía se representa una escena en una fracción de tiempo que ya pasó. La pintura (como decía Octavio Paz) es un tiempo detenido, por narrativo que sea lo representado nunca podríamos imaginar un antes y un después.

A mediados de los 80 hice obras claramente influenciadas por los neoexpresionismos y la Transvanguardia, poco a poco tendí hacia una abstracción figurable que huía de formalismos. Esta abstracción fue despojándose de elementos compositivos y los cuadros acabaron siendo

campos de color, grandes veladuras. Después de esta etapa empecé a pintar del natural, intentaba reconstruir la pintura, situarla en relación con la realidad. Utilicé como modelos plantas, naturalezas muertas o libros en composiciones muy austeras. La escenografía se amplió y aparecieron los interiores iluminados con focos de luz eléctrica. Pero fue con la serie de nocturnos (cuadros de casas por la noche) cuando comencé a utilizar la fotografía como modelo y desde entonces he trabajado con ella, o mejor dicho desde ella.

En mis últimas obras de dibujos de ventiladores y relojes digitales situados en salas de espera, he tratado de representar la forma peculiar del paso del tiempo en estas escenografías, donde parece que los minutos se alargan, se eternizan. Los modelos son fotos que representan un tiempo muy concreto difícil de transcribir directamente del natural: un ventilador en distintas fases de su movimiento, o un reloj que marca el paso de los minutos. Este tiempo tan concreto no pierde su carácter efímero cuando es capturado en la foto y podemos imaginar que el ventilador siguió dando vueltas y los minutos pasando después del “click”. Pero en los dibujos este tiempo se detiene, se eterniza, y se crea una tensión: el espectador ve paralizado en la obra el movimiento de las aspas de un ventilador o el paso de un minuto en un reloj. He tratado de introducir en los dibujos un tiempo más propio de la fotografía.



## **JORGE TARAZONA (SOBRE LA PINTURA)**

En un momento dado, me planteé pintar un cuadro y, para ello, necesitaba pintura. En cierto modo, puede parecer una frase un tanto obvia, pero si pienso en cómo se desarrollaron los acontecimientos alrededor de mis primeras obras, la conclusión siempre acaba siendo de una lógica aplastante.

Cuando mis trabajos fueron dejando de ser ensayos, para convertirse en obras más o menos finalizadas, utilizaba multitud de técnicas en una sola obra. En principio, el *collage* era una parte muy importante en la misma. La primera pintura la utilicé para dotar de un fondo al concepto, era pintura blanca y la necesidad conceptual de la obra se centraba en ese caso en mostrar un espacio vacío. Por aquella época estaba muy interesado en John Cage y sus silencios musicales y mis obras querían acercarse a esos conceptos. Deseaba, en primer lugar, que el espacio blanco del fondo del cuadro fuera un espacio de continuación de la pared, un no-espacio. Durante algún tiempo estuve exprimiendo la técnica del *collage*, tanto con papeles con textos e imágenes escogidas de libros antiguos, como utilizando mis propios dibujos, o incluso, ya por los años noventa, sacando imágenes de Internet, pero siempre, dando la pátina blanca al fondo que para mí, representaba la nulidad del espacio del lienzo. Poco a poco, el *collage* dejó de ofrecerme soluciones satisfactorias, por lo que en lugar de pegar las imágenes, comencé a pintarlas. Aunque el aspecto de *collage* permanecía debido al elemento del fondo blanco. Pintaba sobre todo objetos o figuras, en cierto modo flotantes sobre la nada. Y de la misma forma que fui eliminando el *collage* y pasando a la pintura, poco a poco dejé de utilizar color y acrílico, para centrarme en óleo en blanco y negro.

Con el paso del tiempo, mis intereses conceptuales fueron evolucionando. La necesidad del fondo nulo se disipó y pasó a ser algo secundario. Más bien, se estableció como una reminiscencia del pasado. En algún momento, había visto una entrevista a Duchamp, sobre *El gran vidrio*, en la que comentaba

que precisamente era de cristal, por buscar la capacidad de mostrar diferentes fondos (resumiendo, obviamente). Recuerdo que me daba vueltas a la cabeza la idea de que además habría necesitado algunas ruedas, porque desde una sala de museo, pocas variantes de fondo iba a encontrar. Aparte, el hecho de que apreciara el resultado de la rotura en un traslado, me dio mucho que pensar. No olvidemos que Duchamp, antes de ser convertido en “el concepto de artista conceptual” que se ha estandarizado hoy en día, fue pintor y la lucidez de la mayoría de sus ideas conceptuales proviene de su experimentación estética con la pintura.

## **TERESA TOMÁS (LA ESCULTURA PINTADA)**

La pintura siempre me ha rodeado y poseído. Entre mis recuerdos de niña atesoro los momentos de emoción y de color delante de las copias de los cuadros impresionistas pintados por mi madre. Mantengo fresco el entusiasmo que suponía la visita a los museos y enfrentarme a otros mundos a través de las pinturas de Miró o Dalí.

Años más tarde entendí, leyendo los escritos de Pablo Palazuelo, que mi empeño por el arte venía dado por la necesidad interior que genera la imaginación. Una necesidad que hay que alimentar. Mi imaginación se fue forjando muy cerca de la pintura, pero decidí ser escultora entre pintores.

Mi práctica pictórica es una consecuencia derivada del estudio de la escultura. La pintura, la fotografía y la animación son las herramientas de reflexión que utilizo actualmente en mi trabajo con el objetivo de dar vida a mis figuras. Las esculturas propiciaron un camino hacia el lienzo en un proceso que escapó a mi conciencia y que me arrastró a empuñar pinceles cargados de color.

La pintura se incorpora tímidamente. La primera vez a través de pequeñas zonas pintadas al óleo que destacan en la mayoría de las figuras blancas de la serie *Mujer Botella* (1995). En aquella ocasión las intervenciones pictóricas estuvieron motivadas por razones poéticas, la sombra de una botella era una mujer pintada al óleo. Aunque hubiera optado por la escultura reconocía la espiritualidad y la versatilidad del medio pictórico.

El reto de esta aproximación a la pintura planteada desde un enfoque poético y conceptual resultó toda una temeridad. En la serie *Los ojos del ángel* (1995) imaginé una serie de pinturas que correspondieran a la visión de un ángel, las pinturas de los iris del ángel se convirtieron en el elemento procesual de la serie escultórica. Las pinturas-ojos buscaban un cuerpo-escultura para ubicarse. Una tentativa de dar órganos visuales a la escultura a través de la pintura.

Las esculturas se convierten en los modelos a pintar en las series *Cabezas* (1998) y *Flor* (1999). De este modo los retratos pintados otorgan a las esculturas otra personalidad. La escultura se libera, en cierto sentido, de la fisicidad que la define al aparecer suspendida en el espacio pictórico. Las esculturas encuentran en la pintura otro espacio estructurado en la suspensión.

Pero el cuestionamiento de la gravedad de la escultura a través de la pintura se hace más evidente en la serie *Juego de pájaros*. En la primera parte, *Pión entra en el juego* (2001), las esculturas-pájaro consiguen liberarse de las peanas emprendiendo el vuelo en la pintura mediante un juego de combinatoria. La segunda parte, *Espantapájaros* (2002), representa una muerte ritual. Las esculturas una vez han cobrado vida en el medio pictórico, mueren en la pintura.

Este paso de la escultura a la pintura lo realizo en el espacio virtual del 3D informático. Un espacio simulado, no físico, que reconstruye de un modo único la experiencia del objeto y su entorno.

La búsqueda de una imagen a pintar en el proceso de construcción de una escultura es el desencadenante de la serie *La casa por el tejado* (2004). La sucesión del gran número de imágenes registradas del proceso de transformación de la escultura-personaje genera la secuencia de la animación. En el desarrollo de las escenas, la escultura cambia de estado-personalidad, sucediéndose los nombres de Lluvia, Mar y Nube.

Con *Destejer el arco iris* (2007) intento resolver distintas formas de vida en la escultura al potenciar la independencia entre los distintos medios. El fenómeno de la luz es el mecanismo poético productor de las imágenes. Por primera vez utilizo el tiempo de la pintura para condensar distintos momentos de la acción en un mismo plano al recurrir a la superposición y a la transparencia. En cada uno de los cuadros de la serie el conejo protagonista está pintado al tiempo que no lo está, creando una paradoja propia de la magia.

En 2008 se produce un punto de inflexión al centrar mi investigación en el registro del proceso de la animación de esculturas virtuales con esqueleto. *Son* (2008) es una serie en desarrollo que está concebida en formato de suite y se desarrolla en tres movimientos. La pintura, a diferencia de ocasiones anteriores, no forma parte del engranaje procesual de la vida de las esculturas. Esta nueva actitud lejos de potenciar el placer de pintar al liberar a la pintura de su carga conceptual me provoca el cuestionamiento de la pintura como medio.

Llegué a la pintura negando la fisicidad de mis esculturas y presiento que en estos momentos busco todo lo contrario, dar peso a mis esculturas virtuales en la imagen pictórica. He llegado a la conclusión de que la pintura sí tiene cuerpo, un cuerpo delgado que alberga la idea y la emoción, incluso es testimonio de un proceso que se sedimenta en capas y que posee un cuerpo delgado con tiempo.



## ENTREVISTAS

Uno de los objetivos de nuestro trabajo ha ido dirigido a aportar fuentes originales que contribuyeran a paliar el problema de escasez bibliográfica sobre nuestro objeto de estudio. Esta es una de las razones fundamentales que explican la presencia de esta documentación en el presente Apéndice. Nuestra relación con los protagonistas ha facilitado esta tarea, ofreciéndonos la posibilidad de verificar, contrastar, obtener datos inéditos y nuevas perspectivas aportadas directamente por los propios implicados. Esta metodología también nos ha ofrecido la oportunidad de recabar la opinión de los protagonistas sobre las teorías que se exponen en nuestro trabajo.

Las entrevistas que ahora presentamos se realizaron entre marzo de 2010 y marzo de 2011 a representantes de los artistas, la crítica y los galeristas. Los artistas seleccionados representan los diferentes momentos que ha atravesado este fenómeno en su desarrollo temporal: Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo como figuras pioneras; Dis Berlin, Antonio Rojas y Ángel Mateo Charris, como artistas vinculados al momento neometafísico; y José Miguel Pereñíguez como artista emergente. El crítico Juan Manuel Bonet ha sido seleccionado por su implicación personal y el continuo seguimiento del fenómeno. Para terminar contamos con el testimonio de dos galeristas que han trabajado con la gran mayoría de los artistas vinculados al fenómeno: Ramón García Alcaraz (Galería My Name's Lolita Art) y Juan Riancho (Galería Siboney).

Las preguntas incluidas en las entrevistas se han elaborado a partir de las cuestiones generales que nos interesaban abordar, personalizándose en cada caso según el destinatario y la modalidad del canal utilizado. La entrevista y las mesas redondas grabadas han sido transcritas y editadas posteriormente, contando con la aprobación, tras su lectura, de los interesados. Los cuestionarios remitidos por correo electrónico han sido reproducidos íntegramente en su versión original.





## JUAN MANUEL BONET

**Entrevista con Juan Manuel Bonet, grabada en Valencia el día 6 de marzo de 2010.**

**Para comenzar, nos gustaría conocer tu opinión sobre la tesis que planteamos en nuestro trabajo. ¿Crees que es posible concebir un fenómeno pictórico postconceptual y figurativo que surge en los años 1970 y se prolonga hasta nuestros días?**

*Juan Manuel Bonet\_* Yo creo que no se ha teorizado nunca de una manera tan encadenada como tú lo estás proponiendo. Me parece sugerente. Por ejemplo, y para empezar por el final, yo casi siempre os he ubicado a vosotros como pintores que habéis surgido en una segunda, o incluso en una tercera fase de este proceso. Al respecto, yo diría que hay un inicio con Gordillo y los figurativos en Madrid, una segunda ola de figurativos también en Madrid, y por último la Neometafísica y lo que ha venido después, donde

encontramos, a su vez, varias olas. Para empezar por el final, como digo, Dis Berlin es un engarce de la Neometafísica con el movimiento anterior. Quizá sea Dis Berlin quien lo ha visualizado más bajo esa óptica, ya que se trata de una persona que reflexiona sobre la Historia. Cuando llegó a Madrid, con su proyecto a medio hacer, quería conocer a Manolo Quejido, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Herminio Molero, llegando más tarde a Luis Gordillo. No ha habido alguien más consciente que él mismo del hecho de que su trabajo proviene de la estela de estos artistas. Y lo que digo para él puede valer para muchos otros. Dis Berlin expuso a Carlos Franco y a Jaime Aledo en su Galería El Caballo de Troya. Asimismo, ha refrescado la memoria con figuras como Molero, en la que ha insistido. Incluso tiene en su colección obras de Quejido, Campano o Alcolea. En el caso de Valencia las cosas pueden ser algo distintas, ya que está el tema del Pop.

**Es cierto lo que apuntas, puesto que uno de los mayores problemas con el que nos hemos enfrentado en este trabajo ha sido la delimitación de la pintura objeto de nuestro estudio respecto a otras tendencias coetáneas que abordan el tema de la pintura figurativa.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, vayamos por orden. La primera generación, me refiero a la de Alcolea, tiene una relación muy tensa con el Pop español, lo odian. Quizá en Valencia sea distinto, ya que Valencia es el epicentro del Pop español. Lo cierto es que existía una manía anti-Pop. La había ya también en Juan Antonio Aguirre, hecho que se refleja en su libro *El arte último* que, aunque parezca que incluya al Equipo Crónica, no es así, puesto que él no estaba en eso, y políticamente tampoco. A Alcolea y Villalta no les interesa nada ni Crónica, ni Anzo, ni Genovés, más bien les producen rechazo. A los críticos nos pasaba otro tanto, como se puede comprobar en el texto que publiqué en *El comercial de la pintura* contra el arte de los años 1960. Los 60 son los tecnológicos, los Pop, los *agobiados* —que es como los llamaba

en aquella época—. Teníamos una especie de cajones donde metíamos cosas que nos encontrábamos y que no nos interesaban nada. Coincidíamos Quico Rivas y yo en esta técnica, como he descubierto recientemente evaluando su archivo. Sus carpetas las veía como un eco de las mías. Una carpeta denominada *Figuración pestillo*, o la de *Los agobiados*, donde entraría toda la generación *postbarjola*, los *baconianos* españoles... Pintores, muchos de ellos, que han desaparecido del mapa. Pintores que nos producían bastante dolor de muelas. En general, esa era la actitud. Los ideólogos del grupo, que eran Alcolea o Pérez Villalta, tan sólo respetaban a uno de los artistas españoles un poco anteriores a su generación: Alfredo Alcaín.

**Sí, de hecho coincidieron en la muestra *Animales salvajes, animales domésticos*.**

*Juan Manuel Bonet*\_ Alcaín era quien administraba aquello. Es una historia larga la de esa carpeta. Pero a Pérez Villalta le encanta Alcaín y éste colecciona a Pérez Villalta. Los dos tienen como referencia común a Aguirre. A ambos les gustan algunos *naïfs* tipo Tomás de la Fuente. Alcaín es un caso de engarce con esa generación. Y luego, sin embargo, a todos ellos les interesa el Pop genuino, el Pop de fuera. Cuando Rafael Pérez-Mínguez viajó a Nueva York, ciudad en la que creo que solamente estuvo una vez en su vida, me escribió diciéndome que para la Galería Buades había que conseguir una exposición de Warhol, o de Pop americano en general. Por su parte, Alcolea tiene en su biblioteca mucho Pop americano, lo ha mirado. Alcolea reivindica figuraciones internacionales, que no son todas Pop pero que están en la frontera. A Alcolea le debo el descubrimiento de Ruscha o Alex Katz. Él es el primero que me pone la enorme monografía, editada por Abrams, encima de la mesa. Se ha dicho, incluso yo mismo he podido escribir, que reivindicaba más el Pop inglés que el americano, sin embargo también reivindica el Pop americano de alguna manera. Pero del Pop inglés

ha sido, y sigue siendo, David Hockney la figura que ha gravitado por ahí para Pérez Villalta, para Alcolea y para Carlos Franco. A Pérez Villalta, por mil razones en aquella época, le veíamos un poco el Hockney español. Pero quizá la influencia sea más fuerte en Alcolea, sobre todo en sus piscinas.

**Estos paralelismos con la figuración internacional que señalas no se han fomentado desde la crítica.**

*Juan Manuel Bonet\_* ¿No? ¿No lo he escrito yo? Bueno, pero a Alcolea y Pérez Villalta esos nexos les interesaban. En la biblioteca de Alcolea había también mucha pintura sublime, pintura americana como Barnett Newman, Reinhard... Él también tenía una vertiente conceptual clarísima. En concreto le gustaba mucho Duchamp, John Cage, incluso Beuys, curiosamente. Y luego me estoy acordando de sus referencias a Bonard o a Vallotton. Vallotton para Alcolea, y Bonard para Juan Antonio Aguirre, y también Matisse, también Vollard, es decir, toda esta pintura culta y afrancesada. Hay que recordar que a Iturrino se le hace una pequeña exposición en Ederne, de la mano de Aguirre. Todos los pintores que te he mencionado tienen un museo en la cabeza y reivindican su *background* permanentemente. En eso se parecen a pintores que han venido después, y en concreto a...

**Dis Berlín, Charris...**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, y María Gómez. Esta generación más joven, que señalas, ha reivindicado también mucho a Morandi, que era un nombre, sin embargo, que no estaba tan presente en la otra. Morandi no fue un tópico de la época, como lo pudo ser después. Tampoco lo fue la presencia del museo español, no se hablaba mucho de pintores españoles anteriores.

**¿Y no crees que exposiciones como *Les Réalismes 1919-1939* de Jean Clair abren la visión a todos, a críticos y artistas? Se vuelve la mirada, por ejemplo, a Giorgio de Chirico.**

*Juan Manuel Bonet\_* Has mencionado a De Chirico, y ahí sí está Pérez Villalta, evidentemente. En su imaginario está Hockney, pero también Frank Stella — en ciertos cuadros —, De Chirico, Dalí... Recuerdo que, por recomendación de Ignacio Gómez de Liaño, Dalí fue a ver una exposición de Pérez Villalta a la Galería Vandrés. Pero volvamos al interés por pintores españoles anteriores. Hay una reivindicación de Dalí, de todo Dalí, sobre todo por parte de Pérez Villalta y Pérez-Mínguez. Y no sólo del Dalí surrealista, sino del metafísico y del heterodoxo e incómodo. Lo mismo con De Chirico, no sólo el bendecido por los surrealistas, sino también el clasicista y antipático.

**Sí. En esa línea encontraremos más tarde a Sigfrido Martín Begué, y posteriormente a Dis Berlin. Aunque cada uno de ellos desde su posicionamiento.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, es verdad, pero sin embargo es un referente. Sigfrido está un poco entre medias, porque se sitúa en una generación intermedia, formada por Aledo, Durán o Forns Bada. Aledo, de todos ellos, es el más articulado, el que tiene un discurso. Quizá también sea el más original. Sí, hay reivindicación de Dalí y De Chirico, pero no es una reivindicación que se haga extensiva a otros fenómenos similares en España. Esto es algo que vendrá después. No sé si tanto por la influencia de Jean Clair o, más bien, porque se han ido estudiando con mayor profundidad estas corrientes.

**Tu papel ha sido determinante en este sentido. Recordemos la publicación de tu *Diccionario de las vanguardias en España* en el año 1995. ¿Con esta obra no ofreces y reivindicas una visión de las vanguardias históricas divergentes, en muchos sentidos, de la versión oficial?**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí. Pero yo soy amigo de Jean Clair de manera intermitentemente, no lo he visto mucho, aunque lo conozco desde el año 1971. Él presentó mi único libro traducido al francés, mi diario *La ronda de los días*. Existe una edición francesa que editó Emmanuel Guigon, y que

él presentó en París. Es una pena que no esté grabado, pero recuerdo que dijo algo así: “Nos conocemos hace tantos años que yo dirigía una revista de vanguardia y él escribía sobre Equipo Crónica, así que imagínense la de años que han pasado”. Y es verdad. Lo he seguido y sus escritos me han parecido enormemente interesantes. También sus reivindicaciones, sus exposiciones en el Pompidou (con De Chirico, Bonard, curiosamente también Duchamp), así como la dedicada a los realismos, según decías. Creo que Clair ha tenido un papel importante y positivo. Pero yo no lo he seguido después, digamos, al pie de la letra. Y cuando me han presentado como el *jeanclair* español no me he sentido identificado. Por ejemplo, así lo percibí cuando me pidieron para *Las 100 obras maestras del siglo XX* que editó *El Mundo* que me encargara de Balthus. Tal y como me lo pidieron me sentó mal. Porque yo no soy tan militante de Balthus como es Jean Clair. Balthus me parece un pintor enorme, pero les dije que me estaban encasillando, que yo iba a trabajar sobre Rothko. Algo similar me sucedió cuando un crítico de una generación más joven me dijo que yo era el de *el retorno al orden*, y le contesté que no. Ni en positivo ni en negativo. Yo también he escrito sobre Guerrero, Twombly o Rothko. En ese sentido, yo he sido compañero de viaje de unos pintores, pero también lo he sido de otros.

**Uno de los rasgos que caracteriza a todos estos pintores de los que estamos hablando, lo encontramos en una idea que puede arrancar en Luis Gordillo: el concepto de un arte híbrido con voz propia.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, pero en mi árbol también están los abstractos. A veces ha habido conflictos. Mi interés, por ejemplo, por Miguel Ángel Campano a Carlos Alcolea no le ha parecido tan bien. O a Dis Berlin mi interés por algún pintor lírico o geométrico. Aunque en el caso de Dis Berlin, en la exposición sobre su museo imaginario que comisarié para Bancaja, seleccionamos a Domela o a Meret Oppenheim.

**Pero tú has sido un defensor de la pintura figurativa, y un factor determinante sin el cual no hubiera podido existir este fenómeno tal y como lo conocemos. Has dado tu apoyo crítico desde catálogos y exposiciones.**

*Juan Manuel Bonet\_* Yo creo que se han dado caminos paralelos, en parte. Una faceta en la que me he sentido muy cercano a Dis Berlin, por ejemplo, es en esa faceta omnívora que tú señalabas anteriormente, en la cual de repente era fascinante tener que ampliar ese museo al que antes me refería. Ese concepto de museo o gabinete de curiosidades le fascinaba hasta el punto de compartir la fascinación de un crítico. Por ejemplo, yo conocía a Deineka y su cuadro *Los defensores de Leningrado*, pero cuando descubro en Sofía una enorme monografía de Deineka publicada en Leningrado, se la brindo a Dis Berlin y nos embarcamos en esa reivindicación. Lo mismo sucede con la reivindicación de Oramas. O la de Lugris y Ponce de León. Este aspecto es curioso porque la generación de Alcolea, Pérez Villalta o Quejido tenía, si me apuras, casi el prurito antiespañol.

**¿Y en casos como el de Maruja Mayo?**

*Juan Manuel Bonet\_* A ella la conocieron por la Galería de Fernando Vijañde. Pero en Maruja nos fijamos Ángel González, Quico Rivas y yo. Puede que Pérez Villalta también.

**Pero no había habido un conocimiento a través de exposiciones, ni catálogos, ni monografías...**

*Juan Manuel Bonet\_* Recuerdo cuando era muy joven y empecé a tratar a Zóbel. Me sorprendió el desprecio con el que hablaba del arte español anterior a él. Eso me chocó y me erizó. De repente hacía referencia a *lo patatero español* o se quejaba del panorama que existía. Despreciaba casi en bloque todo lo que había sido el arte español de los años 20 y también el realizado en la postguerra figurativa.

**¿Quizá esa actitud fuera el resultado de complejos procesos producidos por el relevo generacional?**

*Juan Manuel Bonet\_* Mira, la generación de los años 1950 podía respetar por ejemplo a Solana, pero no le podías hablar de Benjamín Palencia o de Maruja Mayo. Creo que ni de Bores. No los contemplaban. Y esa misma actitud la he encontrado en Saura, un artista que he apreciado y querido como persona, un tipo brillantísimo. Recuerdo que cuando le dije que estaba haciendo un diccionario de la vanguardia española me preguntó sorprendido: “¿Pero eso existe?”. Fue en una conversación en Teruel. Le contesté que en esa misma ciudad, en los años 30, había un tipo que proyectaba construcciones chalet-barco, otro que había abierto un cineclub, otro que publicaba unos libros... Reivindico que hay una trama de la modernidad española que es así. Y esa trama incluiría, en Almería, a Guillermo Langle.

**Sí. Yo descubro a Langle, mi paisano, gracias a tu libro. ¿Tú no crees que a través de tu libro has sensibilizado a muchos lectores?**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí. Ahora sí.

**Es evidente que hacía falta esta labor de sensibilización.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí pero estos artistas, por rechazo, construían su generación un poco *ex novo*.

**Los artistas emergentes actuales comparten también ese pensamiento. Por el contrario los artistas a los que nos referimos han reivindicado sus referentes.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí.

**Pintores como Giotto...**

*Juan Manuel Bonet\_* O Carrà, o Alex Katz. ¡Recuerdo el día que expusimos a Alex Katz en el IVAM y la expectación que creó entre todos vosotros!



**Sí, fue impresionante.**

*Juan Manuel Bonet\_* Me acuerdo de Charris. Tú también estabas.

**Esas exposiciones son obra tuya. Hoy no se programan exposiciones en esa línea. Recuerdo una de las primeras *Memoria del futuro* en el MNCARS, una versión de la que había visto en mi estancia en Milán.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, esa la programó Tomàs Llorens en 1990.

**Esa pudo ser la primera vez que se veía a De Chirico en España.**

*Juan Manuel Bonet\_* No, no es la primera vez. Se había visto ya anteriormente en la exposición de la Colección Gianni Mattioli [Milán], junto a Morandi y Carrà. Nosotros [Rivas y Bonet] escribimos sobre ella en Sevilla. Se presentó en el año 1970 ó 1971. Y después fue a Madrid, a la Dirección General de Bellas Artes. Recuerdo esto porque he hablado sobre la exposición recientemente. En concreto, en un texto breve que he escrito para el homenaje a Quico Rivas que hace Campano en Barcelona. En el texto recordaba nuestras experiencias cuando empezamos a escribir en *El Correo de Andalucía*. Sobre esa exposición, además, hicimos una doble página, publicamos un texto de Trotsky sobre el Futurismo. Todo ello como referencias para contextualizar la muestra, imagínate. Pero volvamos al tema de las fronteras que planteabas. La frontera con el Realismo distingue a la nueva ola de los pioneros. Para Alcolea, Quejido o Pérez Villalta no existe esa frontera, el Realismo no les interesa. No compartían, por ejemplo, nuestro devoción, la que teníamos Quico Rivas y yo, y que continuó manteniendo por Carmen Laffón. Yo conocí a Gordillo y a Alcolea en casa de Carmen, pero por geografía, porque se dejaron caer por allí a ver a Zóbel y a Carmen que compartían estudio en Sevilla. Me acuerdo, en concreto, de un texto mío de un pintor de la escuela sevillana figurativa que Alcolea me puso verde. Sin embargo, he tenido interés por algunos de los artistas de

esa línea, de ese Realismo post-López, sobre todo por Carmen. Otro pintor figurativo al que conocí tarde fue José Manuel Mezquita, un pintor excelente que tampoco les interesaba. Pero, si avanzamos en el tiempo, empezamos a ver un cambio de actitud al respecto. De hecho a Dis Berlin le interesará Aquerreta o Galano. Otro ejemplo es la exposición que comisarió Álvaro Villacieros en la Galería Guillermo de Osma, *Juego de arquitecturas*, donde encontramos a Aquerreta, Galano, Damián Flores o Marcelo Fuentes, que están también en esa frontera. En el caso de Flores con la sombra de López planeando. Y en el de Marcelo con mucho Hopper y Morandi, así como con un interés por la fotografía, que es una cosa curiosa. Las fronteras que veo menos claras son con el Pop. Enrique Andrés Ruiz, como demostró en *Canción de las figuras*, no es nada Pop. Quizá en Valencia se perciba un poco más. Veo algunos aspectos de este hecho y de la conexión con el Pop en la obra de Juan Cuéllar. O en Charris en algunas cosas. La frontera del Pop es, en general, algo que queda más circunscrito a la escena valenciana, y aunque se vea este influjo en Charris, al final no lo es tanto. Por citar un ejemplo: los Charris de la nieve.

**Vayamos a otra duda que surge al procesar el material bibliográfico. Podemos comprobar tu compromiso con la Nueva Figuración desde sus inicios en los años 1970 hasta, más o menos, el año 1984, para volver a finales de esa década vinculándote a los artistas denominados Neometafísicos. Nos sorprende que no se haya propuesto una lectura de continuidad de estos dos momentos pictóricos.**

*Juan Manuel Bonet* \_ Esa es la originalidad de tu trabajo. La vas a proponer tú.

**Nos hemos preguntado si existiría algún motivo para esta discontinuidad, ya que después de la exposición *Nuevas figuraciones* y tu texto *Retrato con paisaje español*, se pierde el rastro de tu relación con la Nueva Figuración Madrileña.**

*Juan Manuel Bonet\_* No lo sé. No soy muy consciente de lo que apuntas.

**También llama la atención que no existiera una mayor cercanía entre los miembros de la Nueva Figuración Madrileña y los pintores de la Neometafísica, sobre todo porque coincidieron en la Galería Buades.**

*Juan Manuel Bonet\_* Yo los presenté. Y he comenzado esta entrevista subrayando esos nexos. En Buades comienza Dis Berlin y también, en Madrid, Pelayo Ortega.

**Quizás era el momento de un relevo generacional.**

*Juan Manuel Bonet\_* No, ten en cuenta que en aquellos años estoy centrado en otras historias. Es una época en la que me vuelco en el terreno literario. Publico bastantes obras, mis primeros libros de poemas y ediciones de poetas. Si empiezo a analizar la historia puedo decir que quizá en esos años me dedico un poco más a mí. También me caso.

**¿Todo esto ocurrió por esta época, por el año 1984?**

*Juan Manuel Bonet\_* Me caso en el año 1985. Mi primer libro de poemas es del año 1983. Mi segundo libro lo publico en el año 1990. También en esos años me vuelco en exposiciones de carácter más histórico. Podría decirse que lo histórico cobra más peso. Por ejemplo, comisarié la exposición de Bores. A pesar de ello, no hablaría de ruptura. En esos años sigo viendo bastante a Alcolea y a Quejido. Con Pérez Villalta nunca tuve mucha intimidad.

**Nos gustaría conocer tu opinión sobre la reciente exposición *Los esquizos de Madrid*, y si existe algún motivo por el que no se programara una retrospectiva de la Nueva Figuración Madrileña durante tu dirección en el MNCARS.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, Mariano Navarro ha escrito que no he hecho ninguna exposición de esta generación en el Reina Sofía. El problema de esa muestra fue que no se sabía a quién encargársela. Aspiraba a hacerla Mariano

Navarro, otro candidato era Fernando Huici. A ello se añade el hecho de que las relaciones con Quico Rivas fueron muy complicadas los últimos años. Cuando llego al MNCARS, venía de dirigir el IVAM, en donde había programado la exposición de la donación de Juan Antonio Aguirre y su retrospectiva. También había realizado la exposición de Quejido, la de Dis Berlin y la de Charris. Al llegar al Reina no quería repetir, además tampoco disponía de mucho tiempo. Al final estuve cuatro años, de los cuales heredé la programación de dos temporadas. Lo que sí que me planteé fue una exposición de Maruja Mallo, y en ese caso me arrepiento porque esa iniciativa debería haberse hecho en el Reina.

**¿No sé si has leído la crítica a *Los esquizos* de Juan Albarrán en la revista *Brumaria*?**

*Juan Manuel Bonet*\_ Prefiero no leerla. ¿Es contra la exposición o contra mí?

**Realmente contra todo.**

*Juan Manuel Bonet*\_ Ya estoy mayor para leer ciertas cosas. Respecto a lo que ocurre aquellos años, en 1984, tendría que reflexionar más, repasar mi vida para poder decirte más. Pero no soy consciente de lo ocurrido durante aquel tiempo.

**¿Crees que hay algún motivo por el que no se ha propuesto una exposición en la que dialogaran la pintura de estos diferentes momentos?**

*Juan Manuel Bonet*\_ No. Siempre he señalado que existe un interés mutuo. Me parece bien que introduces a pintores como Miki Leal, aunque no los conozco mucho.

**Ellos pueden significar una tercera ola del fenómeno.**

*Juan Manuel Bonet*\_ Sí, ¿pero ellos a quién reivindican?

**Conocen a Villalta, a Dis Berlin, a nosotros...**

*Juan Manuel Bonet\_* No lo sabía. Fíjate, en el caso concreto de Miki su aparición me recordaba a la de Alcolea.

**Otra cuestión en referencia a este fenómeno (y relejendo el texto de Santos Amestoy en el catálogo *Canción de las figuras* recuerdo como incidía en esta cuestión) es la falta de la elaboración de un discurso teórico. En tu texto para *Muelle de Levante* renunciabas abiertamente a elaborar un corpus teórico acerca de esta pintura. David Pérez, en su texto publicado en *Lápiz*, señalaba que se había perdido la oportunidad de hacer otro tipo de lectura en aquella ocasión. ¿No crees que hubiera ayudado ese discurso teórico y que el mismo habría apoyado una lectura en clave histórica y poética?**

*Juan Manuel Bonet\_* Bueno, yo creo en la escritura sobre arte desde la literatura. La tradición que yo reivindico es ésa. Es como pretender que el Cubismo tuviera a un historiador del arte y no a Apollinaire. Sin embargo, no tuvo un historiador del arte, tuvo a Apollinaire. Y Breton tampoco fue ni un historiador ni un teórico, fue un poeta que especulaba sobre arte. Son los casos de Fernando Huici o Quico Rivas, si lees lo que escribieron en su primera época. Por cierto, de Huici no hemos hablado, pero estuvo presente también en diferentes momentos. Se encontraba muy cerca de Quejido, de Molero o de Pérez Villalta. Apadrinó a la segunda generación de los madrileños, la de Sigfrido. Y luego también fue muy favorable a Pelayo Ortega, Dis Berlin, Charris... Quico, sin embargo, tuvo una relación más difícil con los neometafísicos, salvo con Dis Berlin, y un poco, con Xesús Vázquez. Quizá esta relación haya sido así para distinguirse de mí. Precisamente cuando hicimos *Muelle de Levante* fue muy crítico con *los de las casitas*, que era como él los calificaba. Pero volviendo a tu pregunta, yo creo que si lees a Quico y a Huici, o si revisas mis propios textos de esos años podrás comprobar que nunca he escrito desde la teoría.

**¿Y crees que la realización de un análisis sistemático de las características que configuran esta pintura ayudaría a que este fenómeno tomara cuerpo?**

*Juan Manuel Bonet\_ Sí. Me parece legítimo y bien.*

**Si nos fijamos en el texto que escribe Ángel González para Alcolea, constatamos que es un texto que no es teórico pero que está en esa frontera.**

*Juan Manuel Bonet\_ Sí, ese texto está muy bien. También el que escribió para Stephen McKenna.*

**Otra de las cuestiones que me gustaría abordar son las relaciones entre la Figuración Postconceptual española y el contexto internacional. En la exposición *Dear painter, paint me*, que se celebró en el año 2002 en el Centre Pompidou coincidieron sus máximos representantes. ¿Conoces esta muestra?**

*Juan Manuel Bonet\_ No.*

**Entre los convocados encontramos a Neo Rauch, Tuymans, Doig, Katz, Polke... Pero ningún representante español. ¿No crees que una exposición en la que se hubieran confrontado a los figurativos nacionales con los internacionales, hubiera ayudado a la comprensión y difusión de este fenómeno?**

*Juan Manuel Bonet\_ Sí, pero esa exposición la debería haber hecho Dis Berlin. De hecho, él pensaba en una gran exposición en un museo. Lo que me pasa es que yo creo que ya estoy un poco mayor para esa labor articuladora. Si alguien la hiciera, a mí me parecería muy bien.*

**¿Crees que resultaría difícil plantearla?**

*Juan Manuel Bonet\_ No. No la veo difícil. Lo único que sucedería es que los artistas invitados internacionales preguntarían por la realidad española, porque no sabrían a qué te estás refiriendo. Fuera de España este fenómeno no existe.*

**¿Cuál crees que es la causa por la que no se ha podido dar a conocer esta pintura en el exterior?**

*Juan Manuel Bonet\_* Ten en cuenta que tampoco se exportó la generación de Guillermo. Eso es un misterio. Hubo intentos, pero...

**No ocurrió como con el caso Barceló. Y eso nos lleva a otra cuestión que quería plantearte. En las críticas a la exposición *Otras figuraciones* se destaca que no prestaras atención en tu texto a Miquel Barceló. ¿Existe alguna razón para no incluirlo en el texto *Retrato de grupo en un paisaje español*?**

*Juan Manuel Bonet\_* La razón es que apenas lo conocía. Quizá los que dijeran eso estén ahora más lejos de Barceló que yo. Lo que pasa es que en aquella época me gustaba más Campano que Barceló. Mi apuesta era Campano, que no era mala apuesta tampoco. La selección de esa exposición la había hecho María Corral y a mí me habían pedido que contara la historia de la Figuración Madrileña. Si te fijas, tampoco hablo, a lo mejor, ni de Pérez Juana, ni de Galván... De todas formas, la exposición es recordada ahora por la aparición de Barceló, pero Barceló contaba poco en aquella exposición. Con todo, también he de decirte que la exposición que presenta actualmente Barceló en Caixaforum (Madrid) me ha gustado.

**Sin embargo, como crítico de arte has estado muy atento a las nuevas propuestas pictóricas que surgen entre los artistas jóvenes.**

*Juan Manuel Bonet\_* Creo que no. No tengo la mitología de los jóvenes. Por ejemplo, cuando conocí a Eugenio Granell a través de Ángel González, me volqué con él. Me gusta redescubrir el pasado, ya se trate de autores muertos o vivos. En general, no obstante, sigo conservando la curiosidad por ver cosas que brotan, que emergen.

**Otro tema que abordo en mi trabajo es la génesis de las exposiciones programáticas, en muchas de las cuales tú estás estrechamente impli-**

**cado. Empecemos por la emblemática 1980. Habéis hablado en algún texto de la complicidad del pintor Pancho Ortuño...**

*Juan Manuel Bonet\_* Pancho Ortuño representa al artista que está dentro, dentro de la fortaleza. Simbólicamente la Galería Juana Mordó era el lugar donde se había desarrollado toda la generación de los 50. Era la galería paralela a Cuenca, la galería de El Paso. Quien tiene la visión estratégica de que sería muy importante que ese bastión, por decirlo de alguna manera, dedicara una exposición a la generación última es Quico Rivas, que era un político nato. Quien está dentro es Pancho, y luego Quico y yo empezamos a pergeñar la operación y Quico la refuerza con Ángel González. Ángel llega cuando aquello está más o menos fraguado. Y es Quico quien piensa que estaría bien implicar a Ángel, y quien asimismo se acuerda de Rafael Ramírez Blanco. Éste, que había dando un giro desde su maravillosa exposición de Buades, presentó unos papeles casi antipictóricos, casi conceptuales, que iban en la pared. Juana Mordó aceptó un poco el juego, pero no llegó a fichar a nadie. Enfadamos muchísimo a los Buades porque era, en cierto modo, una traición. La idea era que se quedaran, claro.

**Eso hubiera cambiado la historia.**

*Juan Manuel Bonet\_* Pero no se quedó nadie. Juana dijo que todo estaba muy bien, pero no fichó a ninguno.

**¿Las críticas adversas que recibió la muestra, como la de Tomàs Llorens, influyeron en esa decisión?**

*Juan Manuel Bonet\_* No, no. Creo que Juana Mordó debió escuchar de todo. Ten en cuenta que nosotros no atacábamos a los artistas de la generación de los 50, aunque son ellos los que peor se lo toman. Nosotros atacábamos a los artistas de los años 60. Además 1980 coincidió con la exposición de los Crónica en la otra sala. Ello llevó a que se produjera la comparación entre



las dos propuestas. Tomàs intervino. Bozal publicó unas barbaridades en *Nuestra bandera*, la revista del PCE. En una entrevista a los Crónica les preguntaron sobre la polémica y dijeron también auténticas barbaridades. A su vez, se publicaron artículos muy duros en *Trellat*, la revista del PCE-PV, firmados por toda la artillería pesada del partido: Ramírez Blanco, Toledo, los Crónica, Solbes...

**Pero vosotros buscabais la confrontación.**

Juan Manuel Bonet\_ Sí, sí. Pero Llorens en *Batik*, Bozal en *Nuestra Bandera* y los Crónica en *Trellat*... Ahí tienes un triple frente PCE. Esa era la guerra que nosotros queríamos. Sin embargo, gente con la que luego nos hemos llevado bien, en concreto Martín Chirino y Lucio Muñoz, del equipo de la casa, pensaban que los queríamos desplazar, lo que motivó que se pusieran realmente tensos. En la siguiente temporada se realizaron dos exposiciones que nos entusiasmaron: las de Alfonso Albacete y Xavier Grau. De ahí que los ficháramos para las versiones locales de *1980* celebradas en Murcia y Las Palmas. Por contra, caerá Ramírez Blanco.

**¿Se retira?**

Juan Manuel Bonet\_ No, no sé si se retira o no contamos con él. Ahora bien, también hubo pintores que podrían haber estado y no estuvieron. Sé que a Carlos Franco le sentó fatal que no lo incluyéramos, pero no lo conocíamos tanto o no lo tratábamos tanto en aquella época. En la abstracción está el caso de Carlos León, con el que se daba una situación complicada. Otros que lo vivieron mal fueron todo un grupo de pintores cercanos a la no figuración. Por ejemplo, el grupo que se llamó Bienal, donde estaban Calderón, Luis Cruz Hernández... Se trataba de un grupo de pintores algo líricos, que promueve González Robles en la Bienal de São Paulo y que por eso se llaman grupo Bienal.

**En ese momento manifestáis una actitud política en el arte, en el sentido de que defendíais una actitud activa en la lucha por conquistar posiciones. Afirmasteis que había que echarse al ruedo.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, sí. En aquella época sí.

**En la muestra *Muelle de Levante*, de alguna manera, ¿también?**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí.

**¿Qué pasa con *Madrid D. F.* ?**

*Juan Manuel Bonet\_* *Madrid D. F.* es una exposición local. La iniciativa en esta ocasión la llevan los Buades, que se quitan un poco el sarpullido de 1980 y del enfado consiguiente. Porque la exposición, aunque también estoy implicado en ella, es más de Chiqui Abril. *Madrid D. F.* responde más a la nómina de artistas de Buades, y de hecho entran Eva Lootz y Adolfo Schlosser.

**Pero estos artistas se apartan de la apuesta por la pintura.**

*Juan Manuel Bonet\_* Entran por Buades, por lazos biográficos y cercanía con Alcolea. Y luego lo hacen Juan Antonio Aguirre y Juan Navarro Baldeweg, que está en un punto muy bueno. La clave de esta exposición es Buades, mucho más que cualquier otra cosa. Y es curioso recordar los compañeros de viaje: Santiago Auserón, Panero o Federico Jiménez Losantos.

**Está bien apuntar esta vinculación Buades-Madrid D. F. Pasemos a *Otras figuraciones*. ¿Tu implicación es por un encargo de la comisaria María Corral?**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, es María Corral la que decide abrir la nómina. Ella la amplía a algunos artistas más que tenía en la cabeza: Galván, Pérez Juana, Barceló y García Sevilla. Yo ahí no tengo nada que ver. Soy solamente el autor de un texto.

**¿Y crees que María Corral intuía la vuelta de la pintura?**

*Juan Manuel Bonet\_* María estaba interesada en ese mundo. Eso tendrías que preguntárselo a ella. Pero yo creo que sí. Lo curioso es que nosotros, cuando llegan los italianos y los alemanes, vemos que llegan a un territorio en el que España ya estaba hacía años y ellos no.

**Hay quien ha señalado que intentasteis vender vuestra defensa de la pintura dentro de la tendencia internacional. ¿Fue así?**

*Juan Manuel Bonet\_* Bueno, cuando Achille Bonito Oliva vino a España unos años antes a presentar una exposición, defendía que aquello era lo que había que hacer, y cuestionó que nosotros habláramos de pintura. Al cabo de unos años llegó vendiendo la Transvanguardia. Este señor que nos había llamado antiguos, venía diciendo ahora que había que parecerse a lo antiguo.

**Vayamos con la muestra *El retorno del hijo pródigo*.**

*Juan Manuel Bonet\_* Ahí es Dis Berlin quien tiene la palabra.

**¿Es una propuesta que él presentó a Buades y contó con tu apoyo?**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí. Y luego se llevó a Murcia y se editó el catálogo. Yo creo que es una exposición principalmente de Dis Berlin, en la cual lógicamente compartimos un interés para que pudieran ser vistos juntos una serie de artistas. Mi papel es de apoyo, pero la idea es suya. Es una idea a la que yo le doy la bienvenida.

**Tú ya habías vivido la experiencia de apoyar una iniciativa pictórica.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, es la segunda vez.

**¿Qué ves en la pintura de los años 1990 que no veías en la de los años 1970? Las coincidencias ya las hemos señalado.**

*Juan Manuel Bonet\_* Italia. No podrías encontrar ni a Morandi, ni a Carrà, en los artistas anteriores. Sólo puedes encontrar a De Chirico, y muy

claramente en Guillermo, en los demás tampoco. *Las casitas*, como diría el otro, me parece que es uno de los puntos. El engarce con el pasado, la fascinación por lo literario de una manera más deliberada. No hay tanta poética urbana en la generación de Quejido, Alcolea o Pérez Villalta. Quizás algo más en Guillermo.

**¿Guillermo puede que sea el principal nexo de unión entre estos dos momentos?**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí. A la larga lo respeto mucho. Su pintura ha aguantado muy bien el paso del tiempo.

**Hemos llegado al año 1994 y la exposición *Muelle de Levante*.**

*Juan Manuel Bonet\_* ¡Qué bonita fue esa exposición. Lagardera...!

**Sí, Lagardera mostraba un gran interés en aquellos momentos por promocionar una iniciativa artística desde el Club Diario Levante.**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, y cualquiera.

**La idea se fraguó coincidiendo con la celebración de ARCO. Ese mismo año Juan Lagardera había presentado un stand del Club Diario Levante con el apoyo del IVAJ.**

*Juan Manuel Bonet\_* *Muelle* fue una idea que empezamos a trabajar Nicolás Sánchez Durá y yo visitando los estudios. ¿Te acuerdas?

**¿Es una iniciativa de Juan Lagardera?**

*Juan Manuel Bonet\_* Sí, es una iniciativa de Juan. Yo la veo como la versión más focalizada de *El retorno del hijo pródigo*. *Muelle de Levante* es a *El retorno del hijo pródigo*, lo que *Madrid D. F.* a 1980. La exposición actúa como una focalización territorial en la cual, si en la primera ocasión se incidía sobre Madrid, en esta segunda se desplaza un poco el foco a Valencia. La base era Valencia-Cartagena.







## **DIS BERLIN Y GUILLERMO PÉREZ VILLALTA**

**Mesa redonda con Dis Berlin y Guillermo Pérez Villalta. Encuentro llevado a cabo en la casa de Mariano Carrera (Dis Berlin) en Aranjuez, el 11 de mayo de 2010.**

Para comenzar me gustaría exponeros el punto de partida de mi estudio. He seleccionado una serie de exposiciones que se pueden calificar de exposiciones programáticas, dado que a lo largo de los últimos cuarenta años han dado a conocer a un conjunto de pintores que he agrupado bajo la denominación de **Figuración Postconceptual**. En este fenómeno se incluyen a los pintores agrupados en la **Nueva Figuración Madrileña** y la **Neometafísica**, así como las últimas incorporaciones de jóvenes pintores sevillanos. A partir de este campo de investigación he propuesto una serie de artistas que o bien aparecen en estas exposiciones, o bien están interrelacionados directamente con ellos y/o con

**las galerías que los representan, galerías que han defendido en su programación estas posiciones artísticas.**

*Dis Berlin\_* [A la vista del listado de las exposiciones programáticas] Muy pocas exposiciones, realmente. Si sólo recoges los artistas que aparecen en estas exposiciones, habrá algunos artistas importantes que no han estado en ninguna de ellas. Vas a dejar fuera a gente que debería estar, como es el caso de Aquerreta que no es prescindible, o el de Isabel Baquedano, que creo que tampoco.

**Sí, se podrían citar a otros tantos como Bola Barrionuevo, Xesús Vázquez, Xisco Mensua, Concha Gómez Acebo, Jordi Ribas... No obstante, se ha reservado un espacio para recoger a todos los artistas próximos a este fenómeno que no han sido incluidos por razones diversas.**

*Dis Berlin\_* También está el caso del Mezquita más personal, menos realista. No mencionar a pintores tan fundamentales por el hecho de no estar incluidos en estas exposiciones es absurdo. Por esa regla de tres Balthus, que nunca quiso participar en exposiciones colectivas, no estaría en la Historia del Arte.

**Balthus, evidentemente, está en la Historia del Arte, pero la cuestión es ¿en qué contexto? Por eso estoy trabajando en este sentido. Es una cuestión metodológica, imprescindible para poder elaborar el trabajo. Sin embargo, he querido mantener este encuentro con vosotros antes de seguir profundizando en el tema y así poder compartir aquí mis interrogantes.**

*Dis Berlin\_* Si hubiera habido cincuenta exposiciones colectivas importantes y ellos no hubieran participado me parecería más correcto. Pero ha habido tan pocas... Y, además, son tan lejanas unas de otras en intenciones y en generaciones. Estamos hablando de cuarenta años.



**Hay un contexto que planteo, en un principio, con el arranque de la primera colectiva (1980), en 1979. Pero finalmente inicio el recorrido con una cita de Valeriano Bozal: “Los 80 empiezan en 1971”. Es el momento cuando exponéis vosotros [a Guillermo Pérez Villalta] a principios de la década de los años 1970 en la sala Amadís, y es cuando realmente arranca el fenómeno. La historia comienza aquí, coincidiendo con vuestro posicionamiento [Nueva Figuración Madrileña] ante la pintura y ante la historia del arte español. Os posicionáis frente a los artistas conceptuales, que no en contra, porque realmente existe un diálogo.**

*Dis Berlin\_* Algunos de ellos estaban intentando, como Alcolea, siempre tener un brazo puesto en todo ese tema.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Hay una serie de relaciones con artistas como Nacho Criado.

*Dis Berlin\_* Por cierto, falleció hace poco.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, hace muy poco. Sí que había una relación con ellos.

*Dis Berlin\_* Con artistas tipo John Cage, sobre todo en el caso de Alcolea.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Yo mismo, en la primera exposición de Amadís, tenía instalaciones en un tono muy conceptual.

**Pero creo que realmente esta pintura responde a un posicionamiento postconceptual, es decir que la misma no se puede entender sin lo que ocurrió a partir de las propuestas conceptuales.**

*Dis Berlin\_* Yo no tenía ni idea de lo que era el Arte Conceptual. Yo no me enteré de nada, vamos. Yo estaba en Zaragoza. De lo primero que me entero en cuanto arte contemporáneo es de vosotros [Nueva Figuración Madrileña], a través de las propuestas que Paloma Chamorro presentaba en sus programas de televisión. Es ahí donde descubro que existía gente que era muy moderna, pero que pintaban. Y que no hacían Support-surface, que era la otra tendencia

que más o menos yo conocía, porque ella también le daba cancha, ya que Paloma Chamorro estaba a la vez apoyando las propuestas de Trama o interesándose por Manolo Quejido o por ti [Guillermo Pérez Villalta].

**Es difícil cuando estás en un medio generalista y tienes que prestar atención a todas las tendencias...**

*Dis Berlin\_* Yo creo que ella quería pasar por todo para no equivocarse con sus apuestas. La mejor manera de ganar es apostar a todos los números. Y gracias a ello, espectadores como yo, jovencitos desinformados, pudimos acceder a estas propuestas tan contemporáneas.

**En el capítulo dedicado a analizar el contexto de este fenómeno repaso la década de los años 1970, 1980, llegando hasta el año 2009. Realmente son 40 años de historia de esta Nueva Figuración, atendiendo al contexto nacional e internacional, así como a todas las influencias y consecuencias que esto ocasiona. También dedico un capítulo a analizar las claves que caracterizan al fenómeno pictórico, partiendo del análisis que Jaime Aledo había planteado ya en su Tesis. Lo que he hecho ha sido ampliar y contrastar estas claves, atendiendo a las aportaciones de las nuevas incorporaciones, con objeto de proponer un marco que defina este fenómeno más allá de los aspectos formales e históricos. Intento, con ello, establecer unas características que diferenciarían a estos artistas del resto, a pesar de que cada uno mantenga su propia individualidad.**

*Dis Berlin\_* [A la vista del listado de las claves recogidas en la investigación] Bueno deberíamos de acotar un poquito.

**Sí, claro. No obstante, tengo unas cuestiones que querría proponer. La primera es plantearos si es posible hablar de un fenómeno que podríamos denominar Nueva Figuración Española, o Figuración Postconcep-**

**tual, que surge en la década de los años setenta en España, alrededor de la Nueva Figuración Madrileña, movimiento que continuaría con las propuestas de la Neometafísica y que llegaría a nuestros días a través de jóvenes pintores, como los figurativos sevillanos.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Lo anticipaba anteriormente, cuando te dije que creo que hay una historia del arte español, además genuinamente española, aunque es cierto que con evidentes influencias; una historia a lo largo de estos cuarenta años, que no es continua, que tiene sus prolongaciones y sus derivaciones, que se puede describir perfectamente. Y esta idea coincide, más o menos, con lo que veo aquí en tu Tesis, pero es una idea que yo siempre he visto claramente.

**¿Y por que creéis que nunca se ha expuesto de una manera clara hasta ahora?**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Se habló hasta un cierto momento, pero siempre ha habido interferencias. La primera interferencia fue la de los abstractos, el grupo Trama y demás. Es cuando empieza mi desencuentro con Juan Manuel Bonet, que ha durado años. Juan Manuel no me incluía en sus exposiciones, a partir de un momento en el que lo llamé, de una manera despectiva, *erudito a la francesa*, y él me respondió. Yo realmente luchaba entonces contra el programa defendido por el grupo Trama. A mí en aquel momento no me interesaba y a ellos [los comisarios de *1980* y *Madrid D. F.*] sí. No coincidían nuestros intereses. Esa es la primera. La segunda causa de esta discontinuidad, creo que definitoria de toda esta historia, es cuando Carmen Jiménez nos arrinconó. Es una consecuencia de un típico problema del carácter español. En España siempre ha existido un complejo de retraso respecto al panorama internacional. Con la llegada de la democracia había que empezar a pensar que España era exactamente igual que cualquier otro país, lo que sucedía era, tal como sucedía en Italia o Suecia, aunque

tuviera sus características particulares. Pero este hecho no se respetó y se ofreció una imagen de un arte español que era un reflejo claro de lo que se consideraba que encajaba en las tendencias internacionales, que en aquel momento se relacionaban con el Arte Conceptual y el minimalismo. Debido a ello, este sector, que en un principio apoyaba las posiciones defendidas por la Nueva Figuración Madrileña porque éramos las propuestas genuinamente españolas, empieza a apoyar una cosa totalmente distinta. Ahora bien, aunque te estoy hablando de estas dos personas, estoy refiriéndome en especial al contexto de aquellos años.

*Dis Berlin\_* Lo que sucede ahora es que las multinacionales artísticas ya se han instalado por fin en España, a través de ARCO y las galerías. Porque ahora mismo se expone mucho más arte internacional que artistas españoles en las galerías de Madrid.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, por fin somos el extranjero.

*Dis Berlin\_* En aquellos momentos, debíamos conocer el *hit parade* internacional porque sino no, no éramos nadie, no éramos un país que estuviera en el mapa.

*Guillermo Pérez Villalta\_* España debía presentar un arte que se correspondiera con lo que se hacía en Nueva York, y más tarde en Alemania o Inglaterra. Teníamos que hacer exactamente lo mismo, cuando realmente en España ya se estaba conformando una serie de propuestas que estaban empezando a tomar cuerpo.

*Dis Berlin\_* Ya tenían mucho cuerpo, de hecho vuestra generación ya cumplía con creces un nivel de calidad como para haber apostado por vosotros, como para decir: esto es lo que hay en España.

**Incluso te habían otorgado el Premio Nacional de Bellas Artes en el año 1985.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Pero pensaban que lo que tenían aquí no coincidía con lo que ellos creían que era exportable.

*Dis Berlin\_* Consideraban que estabais haciendo cosas retrógradas, lo que llevará a promocionar a otros artistas, principalmente vinculados a la Galería La Máquina Española, que representaban la imagen de modernidad homologable ¿Por qué *visitaron* tu estudio [a Guillermo Pérez Villalta] los comisarios que venían a seleccionar a los artistas para las exposiciones internacionales?

*Guillermo Pérez Villalta\_* A mí no.

*Dis Berlin\_* Desde luego, a mí tampoco. Ni a mí, ni a mis compañeros. Su circuito estaba establecido: llegaban a los brazos de Juan Muñoz en Torrelodones y bajaban a Sevilla para que Pepe Espaliú los siguiera aleccionando.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Es en ese momento cuando se instituye el criterio de *lo internacional*. Es decir, el criterio de lo que era exportable en aquel momento, un criterio que resultaba erróneo de partida porque lo exportable es justamente lo que no se puede encontrar fuera del país de origen, y en aquel momento lo propio eran nuestras propuestas. ¿Por qué vas a llevar peras al país de las peras? Creo que el gran error del arte español parte de ahí. ¿Por qué España no tiene peso internacional actualmente? Es un problema que se arrastra desde entonces, incluso las generaciones posteriores trabajan en esta línea, sin poder superar el hecho de seguir siendo un subproducto, por mucho que quieran. Porque desgraciadamente todavía no estamos en las listas de Taschen. No hay artistas que vivan o trabajen en España en ese *ranking*, nadie. En aquel momento mantener aquella actitud, hay que decirlo claramente, fue un error grave. Y cuando aparece una nueva generación de comisarios y curadores que empieza a dictar las normas, y que dirige actualmente los centros de poder, ya sea el MNCARS o el MACBA, nosotros hemos dejado de existir.

**¿Y creéis que se puede hablar de cierta continuidad a lo largo de estos cuarenta años?**

*Dis Berlin\_* No. Yo creo que hay un vacío entre la generación vuestra [a Guillermo Pérez Villalta], la generación de los años 1970, y los que venimos luego. Hay una separación y un vacío que por una parte viene de que hay una baja enorme de vocaciones, ya que hay pocos pintores. A ello se une el despiste provocado, en el terreno pictórico, por tendencias como el Neoexpresionismo y la Transvanguardia que lograron ponerse de moda de manera muy orquestada. Esto hace que aparezcamos dispersos como setas silvestres, y más bien en provincias, cada uno de su padre y de su madre, como individualidades. Hacia mediados de los 80 me di cuenta de que había un cierto aire de familia que di en llamar neometafísico. Me refiero especialmente a María Gómez, Antonio Rojas, Juan Lacomba, Pelayo Ortega, Manuel Sáez, José Manuel Calzada, Luis Frangela... En definitiva, artistas con una poética y un mundo propio que no respondían a las modas o tendencias internacionales. No obstante, dentro de este contexto nos encontramos con autores muy coherentes y monolíticos, como es el caso de Antonio Rojas o María Gómez, que prácticamente después de muchos años continúan en la misma línea; y también con artistas más raros, como yo, que hemos buscado experimentar y probar más cosas. Por eso, para mí, la cuestión no deja de ser delicada.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Hay una cosa que me gustaría decir aquí, aunque sea entre paréntesis. Me refiero al desfase entre mi generación y la vuestra. Creo que se debe fundamentalmente a dos cosas. Primero, que nosotros no teníamos discípulos. Nunca quisimos tener discípulos.

*Dis Berlin\_* Eso en parte es culpa vuestra.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, bueno.

*Dis Berlin\_* Aunque no sé si la palabra es culpa.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Y, en segundo lugar, algo que es más importante: nosotros no hemos sido profesores en las facultades de Bellas Artes, algo que en cierto modo es lo que deberíamos haber sido si en España hubiera habido lo que tenía que haber, es decir, no esas cosas espantosas que son las facultades de Bellas Artes, sino Escuelas de Arte.

*Dis Berlin\_* En efecto, si tres o cuatro de vosotros hubierais sido profesores de Bellas Artes de Madrid hubiera sido una cosa distinta.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Completamente.

*Dis Berlin\_* Porque yo creo que una causa que impide esta posible, digamos, lectura de continuidad es precisamente que lo que se enseña en Bellas Artes no tiene nada que ver con lo que vosotros os traíais entre manos. Un caso aparte es Jaime Aledo, que lo hizo posteriormente.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, sí, claro.

*Dis Berlin\_* Los estudiantes que se licencian en Bellas Artes no salen de vuestro nido.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Tendríamos que haber estado de alguna manera implicados en la enseñanza, para así poder hablar de pintura y de nuestros referentes culturales, desde la música al cine. Así, estas ideas hubieran podido trascender más allá de nuestro pequeño círculo, a veces compuesto solamente por Bola [Barrionuevo] y Herminio [Molero].

*Dis Berlin\_* En mi caso, que por coincidencia temporal sí podría haber convivido con vosotros, la verdad es que con el único que congenié fue con Manolo Quejido. Pero como comentas en tu texto [catálogo *Rincones*] llegué tarde a la fiesta.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí.

*Dis Berlin\_* Y es que yo no voy a negar mi aprecio por Quejido, que lo sigo teniendo. Un aprecio objetivo hacia su trabajo, aunque él no lograra transmitirme aquella filosofía debido a su hermetismo.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Hasta mi primera visita a tu estudio [a Dis Berlin], cuando estabas en la calle Mayor [de Madrid], llevaba años tratando de conocerte. Porque pensaba que teníamos muchas afinidades, algo que no me sucedía, por ejemplo, con Broto.

*Dis Berlin\_* Eso tiene que ver con el hecho de que yo entrara, en cierta manera, de la mano de Juan Manuel Bonet en Madrid. Las puertas que en ese momento estaban abiertas eran esas. No es que cuestione este tema. Pero, curiosamente, con quien podría haber existido una mayor cercanía, ya que en mi primera exposición en 1982 me compró un papel, era con Carlos Alcolea. Pero el trato con él resultaba muy problemático. Lo que le escuchaba me asustaba. Por aquel entonces ya se había abierto una brecha conflictiva entre Quejido y Alcolea.

*Guillermo Pérez Villalta\_* El problema era que Alcolea resultaba muy conflictivo como persona. En el momento que estabas a su lado te transmitía una tensión nerviosa que hacía que no pudieras relajarte.

**¿En la Galería Buades es donde coincides con Alcolea y Carlos Franco?**

*Dis Berlin\_* Yo era un espectador, porque tuve la suerte de vivir a partir de 1978 en la calle Lagasca, durante mi época de estudiante. Vivía muy cerca y veía las exposiciones.

**Pero cuando tú entras en la nómina de la galería como artista ellos todavía están allí.**

*Dis Berlin\_* Sí, aún están Manolo Quejido y Carlos Alcolea, pero por ejemplo Guillermo ya no está.

**Se trata de un momento en el que teníais un escenario común.**

*Dis Berlin\_* Descubro a todos ellos en el programa de Paloma Chamorro y luego visito sus exposiciones en Buades y Vandrés. En aquella época yo andaba haciendo cosas muy experimentales, siempre sobre papel. Había



empezado realizando una abstracción muy influida por Paul Klee y, después, por Palazuelo. Cuando en el año 1978, en mi primer viaje a París, vi una exposición de Michaux, quedé tan subyugado que me metí en un callejón sin salida de caligrafías automáticas. A finales de los años 1970, cuando dejé de ser Mencey (mi pseudónimo anterior extraído de una marca de tabaco) y nació Dis Berlin, no tenía formación figurativa. En el caso de la obra de Manolo Quejido, se da la circunstancia que lo pude visitar más, lo que hizo que me influyera más, aunque fuera por poco tiempo.

**Con la perspectiva de los años transcurridos se puede distinguir con claridad al grupo de los cuatro de Amadís. La idea de este núcleo, no obstante, se ve a posteriori, ya que hay mucha confusión al respecto. La falta de información para los que llegamos a este mundo en la década de los años 1980, queda potenciada además por la confusión que provocó el fenómeno Barceló y el boom de la pintura. 1980 también supuso, en cierto sentido, un emborronamiento al unificar todas las opciones pictóricas, cuando en realidad muy poco tenían que ver.**

*Dis Berlin*\_ Esto ocurrió por el hecho de que no hubiese una exposición de vuestra generación [a Guillermo Pérez Villalta] en el año 1980 ó 1982. No sólo una exposición con catálogo, sino una exposición importante donde este fenómeno se pusiera de manifiesto. Esto hizo que vosotros, como de hecho ocurrió, tomarais cada uno vuestro camino. Se produjo una diáspora y cada uno se posicionó como pudo desarrollando líneas de trabajo más distanciadas entre sí. Y, claro, os diluisteis. Ese es el problema. Estamos hablando de que esta falta de registro implica una invisibilidad para las siguientes generaciones, que os perciben entremezclados con todo lo demás. Esta pérdida de rastro de vuestros orígenes, que yo considero como un momento mítico, supone un problema. Las generaciones posteriores no se dan cuenta de lo impactante que era ver las exposiciones vuestras en su

momento. Es decir, que realmente estabais haciendo historia, ya que vuestras exposiciones en aquel contexto eran como un rayo de luz gigantesco. Era lo único que había de luz en esa oscuridad. En aquel momento nadie transitaba por una vía tan luminosa como la vuestra.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, sobre todo porque se había impuesto, de algún modo, ese gusto que podemos llamar *biosca-tardío-juana-mordó*, que era el que representaba el buen gusto oficial.

*Dis Berlin\_* El que vino luego, el *gusto-guadalimar*, fue aún peor.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Bueno sí, pero todos pertenecen al mismo buen gusto. Y lo nuestro implicaba un choque a todos los niveles. Incluso a nivel decorativo, puesto que si se ponía un cuadro nuestro en una casa... se hundía.

*Dis Berlin\_* Sobre todo en tu caso. De hecho, probablemente, es lo que he podido aprender de artistas como vosotros: la valentía de llevar la contraria. Es poder decir: “Pinto lo que me da la gana, y es lo que hay”.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Me acuerdo de que hay un cuadro mío, que lo sigo conservando porque le tomé cariño, que surgió porque decidí hacer algo que pusiera los nervios de punta. Y pinté a una señora que estaba peinándose en plan agitanada. Un cuadro costumbrista del siglo XIX pero realizado ahora. Recuerdo a un espectador entrando en la galería diciendo: “¡Esto es indignante!”.

**En cierto modo, esa era la filosofía del grupo de Amadís: defender la libertad de hacer lo que apeteciera, a pesar de tener a los artistas conceptuales enfrente tuya rasgándose las vestiduras.**

*Dis Berlin\_* No sólo los conceptuales, sino el público en general. Porque el público en España estaba acostumbrado a la pintura matérica que impuso Tàpies, y que explicaría el triunfo de Barceló y Sicilia.

**Volviendo a la cuestión de la continuidad. Jaime Aledo, en su Tesis, señalaba unos pioneros figurativos madrileños y una segunda generación, en**

la que sitúa a Carlos Forns Bada, Sigfrido Martín Begué y a él mismo, que implicaba una perdurabilidad de los experimentos de la década de los años 1970. Sin embargo, no se ha hablado de una tercera generación para referirse a la siguiente oleada representada por Rojas, María Gómez o por ti [Dis Berlin]. Junto a ello, hay otro aspecto que me interesa visualizar y es el relativo a las trayectorias de todos estos artistas a través de sus obras. Desearía obtener una visión de conjunto del fenómeno, que algunos hemos tenido la suerte de ver en directo, pero que no se ha comentado hasta ahora, salvo en contados casos como los protagonizados por Juan Manuel Bonet, Enrique Andrés Ruiz o Fernando Huici.

*Guillermo Pérez Villalta*\_ Yo creo que hay gente que se ha dado cuenta, pero debemos señalar aquí el miedo que esta idea provoca.

*Dis Berlin*\_ No podemos ignorar la decisiva aportación de Juan Manuel Bonet. Fue el primero en programar las dos primeras temporadas de la Galería Buades, apostando siempre por artistas que como yo no éramos nada más que promesas. El papel que hizo no fue el de teórico o líder, pero su apoyo fue decisivo en nuestros difíciles pasos juveniles y su erudición entusiasta descubrió pintores y escritores determinantes.

**Evidentemente no hay programa, ni partido. Lo único que podemos constatar es que existe un encuentro entre ciertos artistas que están inmersos en líneas de trabajo individuales y que de repente toman conciencia de que no están solos.**

*Dis Berlin*\_ A partir de tu trabajo, probablemente, los que lo vean creo que empezaran a pensar sobre todo esto. Pero me da la sensación de que nadie le ha prestado ni cinco minutos para poder entenderlo así.

*Guillermo Pérez Villalta*\_ A entenderlo.

**Entonces, ¿tú no crees [a Dis Berlin] que exista esta continuidad?**

*Dis Berlin\_* Bueno, se puede hablar de que hubo una sequía y que el campo estuvo una temporada en barbecho y de que, con posterioridad, al cabo de unos años vuelve a brotar el campo.

**Pero los artistas precedentes no dejan de trabajar.**

*Dis Berlin\_* No, ya. Pero digo que nosotros, los que venimos después, tenemos una imagen borrosa de esa generación.

**No insinúo que tú seas consecuencia de aquello, sino que con la perspectiva de los años se puede apreciar una cierta continuidad.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Yo, que he estado trabajando durante todo este tiempo, sí que veo que existe esa continuidad. Puede que bajara un poco la onda, pero enseguida surgís vosotros [Dis Berlin, Antonio Rojas y María Gómez]. Lo veo muy claro.

**¿No se podría hablar, como se viene señalando hasta ahora, de una relación de referentes?**

*Dis Berlin\_* Hay otros referentes que entran en juego.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Y también hay otra gente que no has incluido, como Juan Antonio Mañas y Brigitte, que también estaban en esta onda, incluso yo llegué a exponer con ellos. Es cierto que ha habido artistas, lo que pasa es que el desánimo ha sido muy importante y muchos han ido desapareciendo del panorama, o abandonando o, como en el caso de Elena Blasco, se han dirigido hacia otra historia.

**Para cerrar esta cuestión ¿creéis que con la perspectiva del tiempo hablamos de dos cosas distintas?**

*Dis Berlin\_* Creo que la sensación a principio de los años 1980 era que todo estaba abierto, que podías tomar el camino que quisieras, que no estabas fuera de juego si escogías un camino particular. Es decir, lo contrario de

lo que sucede hoy en día donde se ha impuesto una ortodoxia vigilante.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Por eso también es una idea programática nuestra idea de la individualidad. Es decir, que no formábamos parte de un grupo en el que tuviéramos que hacer todos lo mismo.

**Pero ¿si que os diferenciáis del resto de los artistas?**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, pero no llegamos a formar un grupo homogéneo en ningún momento. No ha habido ninguna homogeneidad. Lo que si noto es una diferencia entre nuestra generación y la vuestra. La nuestra era más teórica. En ella pesaba más la teoría.

*Dis Berlin\_* También existía una comunicación más directa, un trato personal continuado.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Puede ser. Pero teníamos un lado más teórico.

**También porque estabais sentando las bases. Quizá una vez sentadas las bases ya no sea tan necesario la vertiente teórica.**

*Dis Berlin\_* ¿Tú no participaste tanto en eso?

*Guillermo Pérez Villalta\_* ¿En la teoría? Sí, sí. Yo participé mucho.

*Dis Berlin\_* A mí me sorprendió en la exposición de *Los esquizos* que hubiera tantos libros de estructuralismo francés. Al verlos pensaba: “¿Guillermo se los habrá leído?”.

*Guillermo Pérez Villalta\_* He leído algunos. Eso es obra de Iván [López Munuera]. Él apostó por exponer los referentes conceptuales.

*Dis Berlin\_* Despista mucho, sobre todo respecto al peso de la intuición en vuestro trabajo. La verdad es que me cuesta hablar en colectivo de vosotros, porque pienso que no tenéis nada que ver. Están los casos de Alcolea y tú... También hubo un trío entre Carlos Franco, Alcolea y Gordillo, una especie de influencia circular de puertas giratorias.

**¿En que creéis que se diferencia esta actitud vuestra de otras actitudes figurativas pictóricas españolas?**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Creo que fundamentalmente interesaba la estética, lo bello... A mí en concreto, y en gran medida también a mis compañeros, no nos llamaba la atención ni la política, ni el arte político, ni la constatación de la realidad. Lo que queríamos era hacer una obra hermosa.

*Dis Berlin\_* Pintura en sí misma.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Pintura hermosa. A la pintura le pido que sea hermosa.

*Dis Berlin\_* Yo no he tenido problemas en ese sentido, sin proponérmelo me resulta difícil pintar algo que no sea hermoso.

**Comentabas, Guillermo, la distancia con los artistas próximos a los realismos y al arte político...**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, como en su día asumió ese papel el Equipo Crónica. El arte de su época y el arte comprometido son ideas que no me interesan.

**¿Veis conexiones de este fenómeno pictórico al que nos referimos con el actual contexto internacional?**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Yo creo que sí.

**Apunto unos nombres: Neo Rauch, Luc Tuymans o John Currin. Cada uno en su línea personal reflexiona en su obra sobre la pintura tradicional proponiendo alternativas renovadoras a la figuración.**

*Dis Berlin\_* Me interesa menos Currin, cosa que no me sucede con Rauch y Tuymans. También incluiría en este listado a Julien Opie y Peter Doig, que quizá sea el que más me ha interesado de todos los figurativos que han triunfado en los últimos años. No obstante, estamos hablando de unos artistas tan excepcionales que no representan el canon que está triunfando internacionalmente. Se ha permitido que estos artistas se cuelen en el *ranking*,

porque entre otras cosas aun siendo figurativos son homologables. Es decir, son artistas que desarrollan un discurso conceptual muy armado, son pintores de excepción y, además, pertenecientes a países económicamente poderosos.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Hay un caso curioso. En el año 2002 en el MNCARS se presentó una exposición comisariada por Enrique Juncosa del pintor indio Bhupen Khakharuna, que podría ser un equivalente a Carlos Franco, es decir, un pintor que nos resulta bastante próximo. Lo que quiero decir es que artistas de estas características seguro que los hay. De hecho, en Alemania he podido ver exposiciones de autores que me parecen más interesantes que lo que llega.

*Dis Berlin\_* Hay muchos pintores jóvenes que se enfrentan al dilema de renunciar a lo que desean hacer, con la intención de ser un artista homologado, o, abandonando este objetivo, hacer lo que quieran. Esa segunda opción es la que hemos y han tomado muchos artistas jóvenes que hacen pintura figurativa todavía. Piensan que como no van a triunfar, al menos van a hacer lo que quieran, y van a desarrollar una poética propia, que creo que es la clave y la esencia de todo artista. A mí me apasiona lo que se está pintando en España porque es de un nivel excepcional y de un registro amplísimo. Hay más cantidad de buenos pintores que en otras épocas.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, sí.

*Dis Berlin\_* Es quizá, en parte, el resultado de lo aislada que está España respecto a la gran autopista del arte internacional y de los artistas programados para triunfar.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sin embargo, has de tener en cuenta, y estoy convencido de ello, que esas autopistas, en otros países, están provocando el mismo problema.

*Dis Berlin\_* La diferencia está en el hecho de que si tú tienes la voluntad de ser

homologado allá, puedes ser homologado. El problema es que aquí, aunque te homologues, no triunfas.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Eso es así.

*Dis Berlin\_* Aunque aquí quieras ser el más moderno y decir “Voy a ser tan internacional como el más internacional”, no triunfas. Porque no hay ninguna galería española que te pueda posicionar fuera.

**Una diferencia, en este sentido, es que los pintores de la Nueva Figuración Madrileña no tenían unos referentes donde reconocerse. Los pintores neometafísicos veían un ejemplo en vuestra trayectoria que indicaba que era posible sobrevivir desde esos posicionamientos.**

*Dis Berlin\_* Pero el problema se encontraba en dónde podíamos ver esas obras. A lo dicho habría que añadir la cuestión de la dispersión geográfica ¿Dónde se podían ver las exposiciones de Guillermo?

**En la televisión, en el programa *La Edad de Oro*, como recordabas anteriormente.**

*Dis Berlin\_* Pero a partir de 1984 la televisión deja de prestar atención al arte. Quedaba el reconocimiento y el Premio Nacional que te dieron a ti, porque del resto de tu generación, ¿quién lo tiene? Alcolea no lo recibió, ni Carlos Franco, ni Manolo Quejido...

**Alcolea a título póstumo. Pero a lo que me refería no es sólo a eso, sino al hecho de no sentirse solos, y de constatar un reconocimiento en la actitud de los otros. También entre los pintores neometafísicos se percibe una revisión de la vanguardia española, de los representantes españoles dentro de la figuración del periodo de entreguerras, como José Manuel Oramas o Maruja Mayo.**

*Dis Berlin\_* No suficiente por parte de las instituciones artísticas.

**Y sin embargo, Guillermo, vuestra generación mantiene una actitud**



**más tensa con el arte español del siglo XX, quizá por ser un periodo desconocido en aquel momento. El caso de Dalí sería quizá una excepción.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Faltaba información. Por ejemplo, yo a Maruja Mallo, en tanto que artista, la empiezo a conocer porque conozco a Maruja Mallo, en tanto que personaje. Poco a poco empecé a conocer su obra, tan sólo cuando empezaron las primeras revisiones de su trabajo. Lo mismo sucede con Ángeles Santos o con Ponce de León. No había forma de conocerlos.

**Eso es lo que pensaba. Cuando llegamos nosotros ya es más fácil acceder a esa información.**

*Dis Berlin\_* Muy poco, no obstante.

**Pero, a pesar de todo, hay un intento de recuperación, una actitud que se demuestra en vuestra propuesta de la exposición *El museo imaginario*, por ejemplo.**

*Dis Berlin\_* Hay que reconocer que muchos de estos artistas no se exponen en España hasta que Juan Manuel Bonet no los programa en un museo.

**En el IVAM ya comenzó Bonet a programarlos, y más tarde en el MNCARS. Esa es una de las aportaciones de nuestra generación: la Metafísica. Porque vosotros [a Guillermo Pérez Villalta] sí habíais tratado a De Chirico, pero quizá no tanto la pintura metafísica en general.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* A mí la Metafísica, en particular, sí que me interesaba.

*Dis Berlin\_* Especialmente a ti. Creo que tú [a Guillermo Pérez Villalta] has hecho mucha pintura metafísica.

**¿Pero la reivindicabais abiertamente como un referente?**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí.

*Dis Berlin\_* Tú, involuntariamente, has hecho mucha pintura metafísica.

*Guillermo Pérez Villalta\_* No, no involuntariamente, sino de manera voluntaria, principalmente al inicio de los años 1980, en mi exposición de la Biblioteca Nacional.

*Dis Berlin\_* Pero tu pintura de los años 1970 también contiene dosis metafísicas.

*Guillermo Pérez Villalta\_* También. Pero me refiero, sobre todo, al periodo de 1978 a 1984.

*Dis Berlin\_* Pero yo no me refería a una metafísica *dechiriquiana*, sino a una metafísica mediterránea, muy luminosa.

*Guillermo Pérez Villalta\_* En aquel momento yo empezaba a hablar de artistas como Sironi, que lo encontraba verdaderamente apasionante. Descubro esa pintura sobre el año 1977.

*Dis Berlin\_* Tenías que tener la suerte de acceder a alguna biblioteca de alguien que hubiera estado en Italia y que poseyera algún catálogo de época. Hasta los años 1980 estos artistas no se empiezan a recuperar ni en la propia Italia.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Yo había ido a Italia en un par de ocasiones y había hablado a Rafa Pérez-Mínguez de todos estos artistas. De esa época hay una gran cantidad de referentes que a mí me encantaban.

**Justo por esos años, en 1980, es cuando se celebró la exposición *Les Réalismes 1919-1939* en el Centre Pompidou.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, en París. Tengo el catálogo.

**Jean Clair recuperó en esa exposición las figuraciones de entreguerras.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Esa muestra me parece muy importante.

*Dis Berlin\_* Aunque el catálogo no está a la altura.

*Guillermo Pérez Villalta\_* El desarrollo editorial ha sido impresionante en estos últimos 20 años.

*Dis Berlin\_* Verdaderamente no hay más que ver el catálogo de tu retrospectiva de ¿1984?

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí de 1984. Pero no se trataba de una retrospectiva, eran cuadros hechos en esa época. Era igual que una exposición que se hubiera celebrado en una galería, salvo que era un poco más grande.

***Les Réalismes* pienso que jugó un papel importante en el retorno de la figuración de la década de los años 1980, al igual que la Transvanguardia en la recuperación de la pintura de corte metafísico.**

*Dis Berlin\_* Sí, la Transvanguardia ofreció una lectura de la Metafísica, pero el problema es que resultó ser un ejemplo negativo, ya que practicaba una pintura muy descuidada. Una pintura muy mal pintada.

*Guillermo Pérez Villalta\_* La *Bad Painting*, que es lo peor que ha ocurrido.

*Dis Berlin\_* Lo he dicho en más de una ocasión: en los 80 se pinta con las prisas de la codicia. Si no hubiera sido así, probablemente, la pintura no hubiera caído en el descrédito que cayó. Porque, para mí, parte del descrédito de la neofiguración internacional — los Nuevos Salvajes, la Transvanguardia, etc. — está producido porque se pinta mal y descuidadamente. Se pintaba a toda velocidad para ganar dinero, ya que se vendía todo. Si estos artistas hubieran hecho algo sólido, algo indiscutible en cuanto a calidad, hubiera habido un reconocimiento hacia nosotros. Y tú [a Guillermo Pérez Villalta] hubieras disfrutado de un buen momento, porque tu pintura hubiera arrasado, puesto que era de una calidad superior a la realizada por la mayoría. Por no hablar de aquella cosa asquerosa que se llamó... ¿Te acuerdas de aquellos italianos?

*Guillermo Pérez Villalta\_* Los anacronistas.

*Dis Berlin\_* ¡Por Dios!

*Guillermo Pérez Villalta\_* ¿Tú conoces un libro, que yo tengo porque participé en esa historia, que se llamó *Una alternativa europea*? Se trataba de una

propuesta de un crítico italiano, Maurizio Calvesi, que defendió la pintura culta. No eran los anacronistas sino otros, un movimiento que se llamó *Pittura Colta*.

*Dis Berlin\_* ¿Formaste parte de eso?

*Guillermo Pérez Villalta\_* No, a mí me metieron ahí. Calvesi hizo la exposición titulada *Una alternativa europea*. Suponía el primer intento que yo he visto de hablar de esa otra pintura. Lo que sucedió es que seleccionó muchos artistas inclasificables. A mi me incluyó porque entonces yo había hecho dos exposiciones en Italia y por casualidad estaba por allí. Entre todos aquellos artistas había un pintor que realmente estaba bien: Stefano di Stasio.

*Dis Berlin\_* Cuando estuve en Roma, los galeristas de Il Politico me dieron el catálogo que habían editado con motivo de su aniversario. Los conocí cuando organicé la mesa redonda con motivo de la presentación de la exposición de *Pieza a pieza* en Roma, y los invité. Vinieron acompañados por uno de estos pintores anacronistas que dijo unas barbaridades tremendas contra la modernidad, cuestionando incluso los *collages* de Picasso.

**Es que son anacronistas, para ellos la vanguardia...**

*Dis Berlin\_* Me traje el catálogo, que contiene una gran cantidad de basura relamida. Vale que había cosas más o menos válidas, pero el conjunto era para salir corriendo. Había amaneramiento, empalago, cartón piedra, falsa metafísica. Una metafísica que no se la cree nadie. Lo mejor que se puede decir de ellos es que han expuesto a Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns Bada y Alberto Gálvez.

**Demos un giro en la conversación. ¿Hasta qué punto pensáis que estas exposiciones programáticas han obstaculizado o ayudado a la evolución de la Nueva Figuración en España? La exposición 1980 fue con-**

**flictiva, no sólo por los recelos que levantó fuera del círculo implicado, sino también dentro del mismo.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* En esa exposición se produce una mezcla con la abstracción. Es sintomática la posición de las obras en la sala. La pared del fondo era para Manolo Quejido y la pared principal para Campano. Yo estaba situado en un pasillo entre columnas. Y en *Madrid D. F.* estaba directamente al borde de las escaleras.

*Dis Berlin\_* Manolo Quejido y Alcolea resultaron ser los más representados.

*Guillermo Pérez Villalta\_* No fue una cosa tan programática, porque tampoco había ningún programa. En aquel momento lo que se estaba poniendo de moda era un tipo de abstracción que a mí no me interesaba nada.

**Bueno, esas exposiciones significaron una defensa de la pintura frente a otros medios de expresión.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, pero para mí la pintura en ese momento, o sea, Campano y el grupo Trama, me parecía muy mala.

*Dis Berlin\_* Pero Guillermo, yo creo que ahora es fácil decirlo. Era un momento en el que de alguna manera el gusto estaba muy confuso.

**¿Y para ti [a Dis Berlin] que opinas sobre la idea de las exposiciones programáticas? ¿*Muelle de Levante*, por ejemplo?**

*Dis Berlin\_* Considero que estas muestras no han sido realmente programáticas.

Algunas por falta de ambición, como pueden ser las mías, en las que aspiraba a recoger lo que tenía cercano y me interesaba. Creo que con *Madrid D. F.* y *1980* no se llega a hacer una revisión exclusiva del grupo representativo de la Nueva Figuración Madrileña. Estaba claro que se cerraba un ciclo y que cada uno iba a seguir por su cuenta. Debió ser el momento para haber hecho un balance. Sin embargo, la ausencia de ese balance dejó pendiente dicha revisión hasta la muestra *Los esquizos de Madrid* en el Reina Sofía. Una

muestra que es discutible en muchos aspectos, pero que por primera vez fija una opinión sobre vosotros basada en una exposición conjunta. Estas exposiciones hasta que no se realizan en un marco museístico no adquieren cierta trascendencia en cuanto a público y crítica.

**Pero resulta que son las únicas que se han realizado. Es que si no hubiera sido por estas nueve exposiciones no se habría recogido nada de esta historia. De hecho, fue en la exposición *Otras figuraciones* cuando se escribe por primera vez la historia de los figurativos de Amadís.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Curiosamente hay una exposición nuestra, o sea del grupo, que coincidió con un momento de gran felicidad, *Siete pintores en torno a la representación* celebrada en *Arte Cádiz*.

**Me gustaría que me contaras algo de aquella experiencia ya que no hay mucha documentación al respecto.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Se hizo en la sala del Colegio de Arquitectos de Cádiz, una sala que no era nada especial.

*Dis Berlin\_* ¿No se intentó llevarla a Madrid?

*Guillermo Pérez Villalta\_* No, no se intentó. La verdad es que en aquel momento no había ningún sitio donde llevarla, también quiero decirlo. Pero fue un momento especial, de hecho el cuadro que yo pinté dedicado a toda la generación se me ocurrió allí. A partir de esa historia. Fue un momento en el que no había peleas, ni rencillas. Todo fue muy agradable. La iniciativa partió de Fernando Galinsoga, que trabajaba en la Galería Buades. Era el encargado de ventas, y gracias a su labor la Galería Buades existió. La primera exposición que en Buades se vendió algo fue la mía, y se vendió entera gracias a Fernando, que sabía trabajar muy bien. El caso es que nos invitaron a todos a pasar una semana en Cádiz, en el hotel San Remo. Me acuerdo que Herminio y yo estábamos encantados de que fuese en ese hotel.

Era un sitio maravilloso. Además de la exposición, Chema Cobo presentó sus películas, ya que entonces todavía no pintaba. También recuerdo que Nacho Criado hizo una proyección de videoarte.

*Dis Berlin\_* ¿Estaba Nacho Criado, no era sólo una exposición del grupo de pintores?

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, la exposición era exclusivamente de pintura. Pero había actividades paralelas. Herminio y yo íbamos a hacer una performance titulada *La muerte sintética de Miss Europa*. Herminio grabó la música, pero no se pudo hacer porque no había reproductor para la cinta magnetofónica. Para los conceptuales, la estrella de *Los esquizos* es Herminio. De hecho, el catálogo de *Los esquizos*, es muy denso, está lleno de cosas.

**Es para estudiar.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, para estudiar.

*Dis Berlin\_* ¿Hay algún texto de Quico?

**No, creo que no.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* No, no llegó a escribir nada.

**Quico hizo un texto para la exposición *Ensayo General*, y ahí nombra los encuentros desarrollados en Cádiz. También anuncia que la exposición que estaba preparando se iba a llamar *Los fantasmas de Madrid*.**

*Dis Berlin\_* Pero Quico no está en *Arte Cádiz*. De hecho, Quico llega muy tarde a vosotros, ya que llega a Madrid en el año 1977 ó 1978. Vivía en Sevilla.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Quizá lo hiciera un poquito antes.

*Dis Berlin\_* No, no. A mí me suena el año 1977 como muy pronto. Además, no mantiene contacto con vosotros hasta más tarde. Con Manolo Quejido, quizá, sí.

**Voy a plantear otra cuestión. ¿No creéis que desde la pintura hemos mantenido una posición de resistencia pasiva?**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Te puedo decir que en el catálogo de mi primera exposición en Soledad Lorenzo escribí un texto muy crítico con la situación de aquel momento, hacia mediados de la década de los años 80. Recuerdo que luego me contestó Paco Calvo y que Carmen Jiménez se enfadó conmigo, a lo que le respondí que si ni tan siquiera iba a poder expresar lo que pensaba.

*Dis Berlin\_* Yo, más que de resistencia, hablaría de una ley de la *omertà* donde realmente, salvo en círculos muy reducidos, no puedes decir libremente lo que piensas. Y no solamente eso, sino que las críticas negativas no las puedes rebatir. No puedes responder si te ofenden porque existe miedo.

**El fuerte carácter individualista de los miembros que componen este fenómeno ha impedido que se pueda articular un discurso vertebrador, a pesar de que existe una serie de características que dan coherencia a esta idea de fenómeno. Considero que este enfoque hubiera beneficiado al grupo, y que le hubiera otorgado mayor visibilidad y un mejor posicionamiento.**

*Dis Berlin\_* Más de una vez he hablado en esos términos. Cuando estaba viviendo en la calle Mayor en el año 1986, ya pensaba en proponer, y propuse, a algunos artistas cercanos como eran Antonio Rojas, Calzada y María Gómez, estas ideas. Los reuní y estuvimos hablando sobre el tema, pero no hubo manera de hacer nada. Eran tremendamente individualistas y egoístas. El individualismo está muy bien para crear, pero en algo parecido a un grupo, y el vuestro lo demuestra [a Guillermo Pérez Villalta], se necesita camaradería para que surja la química entre el colectivo. Creo que la camaradería que yo siento por mis amigos pintores es algo que me lleva a sentir que pertenezco a una tribu, aunque realmente cada vez estamos más aislados unos de otros y repartidos por toda España. El problema viene



cuando no hay química. Opino que eso es lo que hace que no pueda haber una sintonía más allá de unos momentos. La camaradería que, por ejemplo, yo siento con Guillermo o contigo [a Paco de la Torre], es algo que me lleva a dirigir la mirada hacia el horizonte. Realmente me siento como en mi tribu. Y eso no es fácil de encontrar, y probablemente si nosotros nos hubiéramos encontrado antes, con alguien más, algo hubiera surgido... En realidad, esta comunicación es muy difícil entre nosotros, puesto que estamos muy repartidos por toda España.

**Pero eso también es muy interesante.**

*Dis Berlin\_* Sí, pero resultaba más fácil la situación que vivieron ellos, que estaban todos en Madrid. En todos los movimientos artísticos que han surgido en el siglo XX y que luego han trascendido, ha existido una cercanía física entre sus miembros.

**Pero ten en cuenta que la historia del arte es compleja, y más cuando se abordan fenómenos tan complejos (y, por ello, interesantes) como éste. Porque os aseguro que es muy difícil de articular.**

*Dis Berlin\_* Ese es tu reto. Desde tu perspectiva el objetivo debe ser hacer visible lo que no se ha logrado mostrar hasta ahora.

**Otro de los problemas a los que me enfrento, al referirme a este fenómeno, es al cómo denominarlo. La denominación de Nueva Figuración Española, no la considero una opción satisfactoria.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Siempre he pensado en *arte de lo imaginario*. La imaginación como último reducto de la libertad.

***Imaginario* también hace referencia a la imagen.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Exactamente. *Arte imaginario*. Yo tampoco me considero figurativo. La palabra *figurativo* se refiere a la figura humana, y a mí ésta me da lo mismo.

*Dis Berlin\_* Sí, se ha hablado tanto de *figurativo* y tiene tantas connotaciones que ya empieza a ser una palabra gastada.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí.

*Dis Berlin\_* Una palabra que de puro desgaste se ha quedado muy corta, incluso se malinterpreta en muchas ocasiones.

**Lo que propongo es verbalizar a qué nos referimos cuando decimos *figuración*.**

*Dis Berlin\_* Los nombres de los movimientos, o de las corrientes artísticas, muchas veces ni siquiera han sido puestos por los propios componentes. Pero creo que más vale etiquetarse uno que te etiqueten los demás. Porque los términos que pueden ser utilizados suelen ser calificativos despectivos.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Yo ya lo he dicho, no sé si aquí, pero a tí si que te lo he dicho [a Dis Berlin]. El único término que ha defendido es el de *esquizos*, y todo el mundo está en contra de este nombre, incluso pienso que tú mismo. Me cuestioné sobre qué funciona como nombre, y llegué a la conclusión de que lo que mejor funciona es el insulto. De ahí la palabra *esquizo*.

*Dis Berlin\_* Lo que está claro es que permanece el nombre que queda en la memoria. Por eso cuando ahora vaya a hablar de vosotros utilizaré la expresión de los *esquizos*.

*Guillermo Pérez Villalta\_* *Esquizos* es que es una palabra que funciona. Además, suena a grupo moderno de música.

*Dis Berlin\_* Sí, sí.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Un día lo vi claro. Pensé largamente sobre el tema, y dije *esquizo*, evidentemente.

*Dis Berlin\_* Me parece un acierto, aunque claro...

*Guillermo Pérez Villalta\_* Nadie lo va a admitir.

*Dis Berlin\_* No obstante, sigue siendo una denominación problemática, porque no acaba de definir...

**Todos los términos van a ser conflictivos.**

*Dis Berlin\_* Pero unos más que otros. *El puente* o *Der Blaue Reiter* me parecen nombres muy buenos. Yo creo que los mejores títulos no son los que aluden directamente al contenido, sino aquellos que provocan una especie de ráfaga poética. Puede ser un nombre, una frase, una palabra... pero algo que no sea necesariamente descriptivo. Decimos *figuración* y ¿qué quiere decir *figuración* para un finlandés o para un coreano?

*Guillermo Pérez Villalta\_* De todas maneras lo de *arte de lo imaginario*...

*Dis Berlin\_* ¿Arte e imaginario?

*Guillermo Pérez Villalta\_* Mi obra realmente tiene que ver con lo imaginario. No me considero realmente un pintor figurativo. La verdad es que yo hago cosas... muy raras.

*Dis Berlin\_* Pero estamos hablando de la etiqueta que se tiene que repartir entre las cabezas del colectivo...

**Es decir, lo que le caracteriza...**

*Dis Berlin\_* ¿A todos?

**Sí. ¿La imaginación está defendida por todos?**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí. No hay ninguno que seamos realista.

*Dis Berlin\_* Una cosa es no ser realista, pero hay artistas como Marcelo Fuentes, Galano o Balanzá que trabajan sobre la realidad.

**Sí, pero con una visión muy abstracta.**

*Dis Berlin\_* Buscando su particular quintaesencia de la realidad. De hecho, lo que sí encontramos es un aire metafísico colectivo. El problema de *imaginario* es que deja fuera a muy buena parte de los artistas.

**Es que eso describe la complejidad del fenómeno.**

*Dis Berlin\_* Se tiene que utilizar un término que sea una clave en la que quepa todo.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí, entiendo lo que quieres decir. Entiendo el problema.

*Dis Berlin\_* Más poético, menos prosaico.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí.

**Una de las ideas que había barajado para referirme a este fenómeno, era circunscribirlo a la imagen. Porque sobre lo que estamos reflexionando no es sobre la representación de la imagen, sino sobre la imagen en sí, y no a través de un diálogo con la fotografía. Por eso imagen, imaginario, sí que...**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Quizá por ahí se podría llegar a algo... Quizá, como dice Mariano, haría falta algo más... Creo que un día nos aparecerá la palabra adecuada.

**Ahora bien, lo que también nos podemos plantear es si deberíamos nombrar el fenómeno. No obstante, hay otro tema que me gustaría tratar para finalizar. Es el de la relación de esta pintura con la imagen fotográfica.**

*Dis Berlin\_* La fotografía y el cine han tenido un peso enorme en el siglo XX, y yo he disfrutado de esa influencia. He desarrollado un trabajo ingente de fotomontajes y *collages*, aunque dado el tipo de galerías con las que trabajo no he podido mostrar más que una mínima parte.

**La fotografía es usada como referente pictórico por muchos de los artistas, incluidos dentro de mi estudio.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* A partir del Arte Pop una imagen mediática podía ser lo mismo que la imagen de una obra de arte.

*Dis Berlin\_* Prefiero atenerme a una jerarquía. Eso es lo que me hace difícil hablar en genérico de la imagen, puesto que es un concepto muy amplio.

**Un cuadro de Vermeer reproducido, una estampa, un anuncio de 1949...  
Todo son imágenes.**

*Dis Berlin\_* Sí, pero aunque todo lo citado sean imágenes, sigo viendo jerarquías. En mi archivo no me interesan las imágenes mediáticas posteriores a 1975. Con eso ya estoy indicando que soy muy exigente en cuanto a la calidad y anonimato. Me interesa una foto que no es de nadie y que ya no le pertenece a ninguno. Al apropiármela establezco una relación personal con esa imagen. No tengo una visión objetiva de la misma. Cuando la gente dice que el problema de la figuración es que es imagen, respondo que no. La imagen pictórica, de hecho, es otra imagen, no es la misma. La imagen de una sopa Campbell no puede estar a la misma altura que un cuadro de Vermeer. Porque una es liviana y la otra trascendente.

*Guillermo Pérez Villalta\_* En el fondo, mi fuente de información viene siempre a través de la fotografía. Ya sea la fotografía de una pintura, de un objeto o de cualquier cosa. Es mi base de datos, porque en el fondo la información la recibo impresa. Para eso está mi biblioteca. Tengo libros de todo.

*Dis Berlin\_* Pero es que para ti el punto de partida del trabajo eres tú mismo. Tú no utilizas la fotografía, sino tu memoria...

*Guillermo Pérez Villalta\_* Sí y no...

*Dis Berlin\_* A ello has de añadir después las influencias que vas dejando entrar periódicamente, que constituyen un referente a partir del cual trabajas.

*Guillermo Pérez Villalta\_* He llegado a pintar a partir de pequeños detalles de una fotografía, que he ido recreando. Aunque fuera partiendo de un detalle del fondo de un paisaje pictórico. Ahora bien, no trabajo siempre con el mismo sistema. Otra cosa es que la imagen me llene, que la imagen aparezca

en la cabeza. En ocasiones la imagen puede venir de cualquier motivación que despierte mi pensamiento.

**Para cerrar me gustaría conocer vuestra opinión sobre las acusaciones de retorno al orden.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* Para mí es una de las acusaciones mas descabelladas que hay. Vivir en la época que vivimos, marca de una manera absoluta y total. Es imposible volver atrás porque es una cosa realmente imposible. Y, además, ¿para qué? Es absurdo.

**¿Que creéis que motiva esas acusaciones?**

*Dis Berlin\_* Suena denigrante. En los años 1920 esa idea supuso no sólo un giro trascendente, sino incluso refrescante.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Creo, además, que como se es muy ignorante con respecto a la historia del arte, en el momento que tú demuestras que tienes un conocimiento que algunos ignoran, esto produce enfado. En gran parte es así. Como cuando pronuncio la palabra *manierismo* en ciertos círculos.

**En ningún caso estamos defendiendo un anacronismo.**

*Guillermo Pérez Villalta\_* No, no, en absoluto.

*Dis Berlin\_* A mí mismo me considero moderno, ya que casi siempre estoy haciendo cosas nuevas.

*Guillermo Pérez Villalta\_* En mi caso hay un algo que es el *leitmotiv* de mi vida y de mi obra: la búsqueda constante del deseo, es decir, del deseo de placer. Pienso que la modernidad es absolutamente necesaria, la necesitamos porque sino nos aburrirnos. Hay una búsqueda constante de otras cosas, y esas cosas las puedes encontrar aquí o en una pintura china del siglo XV. No veo ningún anacronismo. Las cosas del siglo XV no son del siglo XV, son

de ahora. Si fuesen del siglo XV se habrían perdido. Es otro concepto del tiempo, ya que esas obras están aquí.

*Dis Berlin\_* La gran suerte que tenemos los pintores es que nuestro patrimonio imaginario no es como el de los escritores, puesto que el lenguaje o el idioma están mas conectados a la época. El arte tiene esa facultad de sobrevivir como ningún otro arte al tiempo, y está por encima de las modas. Ser moderno no quiere decir que haya una voluntad de estar a la moda.

*Guillermo Pérez Villalta\_* Cuando algo se convierte en moda, deja de interesarme.







## CHEMA COBO Y ANTONIO ROJAS

**Mesa redonda con Chema Cobo y Antonio Rojas. Encuentro realizado en el estudio de Chema Cobo en Alhaurín de la Torre, Málaga, el 30 de julio de 2010.**

La idea de partida de mi Tesis, y es la primera cuestión que os quiero formular, es si consideráis que es posible hablar de una corriente regeneradora de la pintura en clave figurativa postconceptual en España, que tendría su origen a principios de los años 1970 y que perviviría hasta nuestros días, corriente en la que podríamos señalar varias oleadas como son la Nueva Figuración Madrileña, la Neometafísica o los actuales jóvenes sevillanos.

*Chema Cobo\_* Sí, yo pienso que hay una vuelta a la pintura clarísima, y una vuelta en clave figurativa sobre todo en los años 1970, que después tiene una continuación como dices, y que posiblemente una de las continuidades puede ser lo que está pasando con ciertos jóvenes en Sevilla.

*Antonio Rojas\_* A mí me cuesta trabajo hablar en estos términos. Ten en cuenta el contexto general de lo que ocurre o no ocurre con lo que estamos hablando aquí ahora mismo. La pintura es un proceso lento y largo. Durante años vas viendo pasar oleadas de artistas que sí, que retoman la pintura y que buscan hacer lo que está de moda en ese momento. Pero yo entiendo que esos artistas tratan de hacerlo desde otro punto de vista. No son ya los mismos presupuestos que teníamos al principio. Eso es lo que imagino que lo cambia todo.

*Chema Cobo\_* Distintos puntos de vista, pero sobre los mismos temas al fin y al cabo.

**Lo que querría señalar es que siempre asociamos mediante comparación, es decir, dos fenómenos se asemejan en el momento que se diferencian del resto. Y si comparamos estas actitudes con las de otras figuraciones que se practican en España como las que responden a los principios del Pop y/o Neopop, los realistas o los neoexpresionismos, creo que con estas tendencias se pueden establecer claras diferencias. Podemos hablar de una serie de pintores que trabajan en el terreno de la representación, en clave figurativa, que tienen unos referentes comunes. Eso sí, las fronteras son difusas.**

*Chema Cobo\_* Es cuestión de referentes al fin y al cabo. El problema es analizar desde más allá de la cuestión formal o, incluso, hacer análisis puramente sociológicos, que son pertinentes también, pero sería mejor intentar estructurar este fenómeno conceptualmente. O sea, tratar de saber qué aporta conceptualmente cada uno de estos momentos. En este sentido, la Figuración Madrileña es el resultado de una crisis de los presupuestos formales y morales de lo que se entendía como vanguardia en los últimos años de la década de 1960. Es decir, que la vanguardia se convierte en una especie de limbo en el que prácticamente se cita a sí misma, llegando

a la negación de la obra y emitiendo unos discursos llenos de tópicos, llenos de un aburrimiento absoluto. No saber dónde estamos hace que se retome la pintura para ir algo más allá del Pop, en nuestro país antes que en ningún otro sitio, aunque en Alemania, en clave expresionista, ya había algunos artistas trabajando en la misma onda, como pueden ser Baselitz, Immendorff, etc. Es decir, artistas que creen que se puede pintar, que se pueden contar ciertas historias con la pintura y que incluso se pueden hacer indagaciones puramente personales o trabajar solamente con la imagen o con su ambigüedad. Y eso hace que aquí surja esa mezcla entre, digamos, aparente tradición con ironía ante una aparente tradición. Es decir, y es la idea que en la vanguardia ya no existía, la idea de juego. Además, más que retomar el *ready-made* de Marcel Duchamp, aquí lo que se toma es su ironía pero aplicada a la pintura. Entonces ¿cómo es posible volver a la pintura sin volver al siglo XV? Pues bueno, ese era el reto. Yo sigo en el reto. A mí me pueden interesar muchas cosas del siglo XV, pero el siglo XV me parece tan clásico como los años 1960.

*Antonio Rojas\_* Exactamente, yo te iba a recordar que nuestro temor, muchas veces, no es el temor a volver al siglo XV sino más bien a los años 1960, porque nos parecen mucho más antiguos que mucha pintura del siglo XV.

*Chema Cobo\_* Y, además, creo que es complejo encontrar solución a este problema porque el fenómeno en España se ha dado un poco a contracorriente, ya que nunca ha correspondido a la demanda social que se supone que había de tener en un país que estaba en plena transición.

**Porque el realismo está ahí, pero en un segundo plano. Esta figuración ha estado presente defendiendo unas posiciones. Hemos estado presentes en las instituciones y en los museos, pero siempre se ha presentado como un conjunto de individualidades, no se ha fomentado la idea de fenómeno, quizás estratégicamente.**

*Chema Cobo*\_ En parte quizás porque al final España lo único que puede ofrecer como original y con una tradición, y también con una cierta coherencia, es la pintura española. Los españoles lo que tienen que vender es pintura. Es prosaico decir vender pero, al final, todo lo que se intenta hacer es eso. Y la concepción pictórica del mundo con Velázquez, Goya... siempre ha sido como periférica. Y nosotros estamos condenados a ser periféricos siempre. Pero somos más periféricos en nuestro propio país, puesto que nuestro propio país es el que menos cree en las posibilidades del arte que se produce en España. La lucha no está en que el arte español no pueda tener una proyección en el exterior, es que los mismos de aquí impiden que esa influencia sea posible. Porque lo que hacen es crear una balanza de pagos negativa y, de hecho, los galeristas prefieren ponerse al día antes importando que convirtiendo en exportable lo que se tiene. Además, hay otra cuestión. La pintura se presenta como pecaminosa y basta con que haya corrientes de moda, como la que hay, para que realmente la pintura, al modo talibán, se transforme en el icono al que atacar. Porque si existe algo transgresor pienso que es el trabajo y la manipulación de una imagen. Y el crear imágenes, hecho que suponía retar a los dioses y eso, religiosamente, estaba prohibido. Pero, lo más gracioso, es que la vanguardia también lo prohíbe y que los herederos de esa vanguardia también lo siguen prohibiendo. Y, entonces, las sociedades de buen gusto terminan prohibiéndolo. Las sociedades deciden ponerse un preservativo en la cabeza y ver la realidad borrosa.

*Antonio Rojas*\_ Porque actualmente ¿qué museo está dispuesto a exponer pintura?

*Chema Cobo*\_ El problema de los museos es que, posiblemente, están en manos oportunistas.

**Si retomamos la idea de continuidad temporal de este fenómeno, me llama la atención el hecho de que se señale un final cuando se estudia la Nueva Figuración Madrileña. En este sentido, la aparición del estu-**

**dio de Jaime Aledo, a mediados de la década de los años 1980, es una fecha de referencia. Pero al igual que se puede señalar un principio, una formación, resulta difícil establecer un final de un proceso que sigue vivo, ya que vosotros seguís trabajando en la misma dirección.**

*Chema Cobo\_* Yo tengo una hipótesis, por los datos que tengo y por los hechos que yo he vivido: realmente aquí hay un dirigismo político desde el año 1982. A partir de ese año hay que crear una imagen de España y de lo que es conveniente. Y no se sabe por qué pero la figuración no parece conveniente, ya que parecemos chicos de la transición o chicos contaminados por el franquismo. También puede haber sucedido que los responsables de exportar el arte español no vieran imágenes similares a las nuestras fuera, por lo que no sabían qué hacer con esta pintura. ¿Entonces, qué pasa? Preparan un grupo de artistas que exponen en muestras oficiales (en alguna estuve yo porque me colaron, pero prácticamente mis compañeros de la figuración en ninguna) y se inventan una serie de artistas que responden a un cliché que está de moda fuera. Así de claro. Y eso es lo que hace el Ministerio de Cultura. Y ahí seguimos.

**El problema está provocado por la laguna temporal existente entre la actividad de la Nueva Figuración Madrileña en los años 1970 y la aparición de los artistas neometafísicos en la década de 1990. Este hecho obstaculiza las posibles lecturas de continuidad.**

*Chema Cobo\_* Pienso que la cuestión, hablando de las tres oleadas, es que no sé hasta qué punto es consciente Miki Leal, por poner un ejemplo, de la influencia que puede tener Gordillo en él. Pero realmente entenderá a Gordillo a través de Neo Rauch o Peter Doig. Lo que es sorprendente de una exposición de Neo Rauch es que la gente me pide a mí que me sorprenda. Pero, ¿de qué me voy a sorprender, si lo único que nos diferencia son los muñecos? La mecánica es la misma.

**Sí, más adelante trataremos el tema de los nexos internacionales. Pero antes me gustaría preguntar a Antonio como veáis vosotros a la Nueva Figuración Madrileña en aquellos momentos. No sé si la considerabais como un referente o como los pioneros en una línea de trabajo.**

*Antonio Rojas\_* Cuando dices *vosotros*, si te diriges a mí, yo siempre pienso de forma individual. Nunca me sentí tan identificado con mis compañeros.

*Chema Cobo\_* En mi caso yo he tenido relaciones con Antonio desde el principio.

*Antonio Rojas\_* Ha sido, más bien, una relación de maestro a discípulo. Cuando me acerco a ellos siempre lo hago de una manera individual y siempre con el interés de aprender mucho.

**¿Entonces, los veías como un claro referente o precedente de vuestra actitud pictórica?**

*Antonio Rojas\_* Un precedente por supuesto. La pintura de Chema, la pintura de Guillermo, por supuesto que sí. Con Alcolea también.

*Chema Cobo\_* Pienso que la aproximación era muy natural. Es parecido a lo que me pasa a mí con Gordillo, en determinado momento, cuando llego a Madrid y conozco a Gordillo, a través de Javier Utray, y acabo reconociéndolo como una inspiración. Había una diferencia de 20 años y aunque mi actitud ante muchas cosas difiriera de la de Luis, sin embargo, había otras muchas en su obra que me interesaban. Y tú lo has dicho muy claramente, Antonio, había un interés por aprender.

**Hablamos de un posicionamiento. Entrás en un juego y te tienes que posicionar. Hay que tener una idea clara para poder defenderla.**

*Chema Cobo\_* Nuestras influencias eran claras. Posiblemente yo estoy haciendo lo que hago ahora, que no tiene que ver con lo que hacía en la década de 1970, pero conceptualmente sí tiene que ver mucho, aunque resulte complejo explicarlo. Yo mantengo una relación con mis compañeros

de generación, pero mi relación con Gordillo y lo que yo aprendo de él, para empezar, son puntos de referencia. Y ese es el marco en el que me muevo. A través de ese prisma veo, incluso recupero, cierta vanguardia americana en un momento determinado, todo ello de manera muy caprichosa y heterodoxa. Después ya empiezan otras aventuras más personales que complementan ese influjo y que lo alimentan. Pero esa fase, supuestamente psicoanalítica, de matar a los padres no la he tenido. Porque pienso realmente que cada pintor es diferente. No hay uno mejor que otro, sino que son todos diferentes. Y lo interesante es lo que marca las diferencias, mas que las similitudes.

**En la entrevista que hemos realizado a Juan Manuel Bonet le preguntábamos por esta laguna, ya que ha sido uno de los mayores seguidores de este fenómeno y quien con más fuerza lo ha apoyado...**

*Chema Cobo\_* Es el responsable, en parte.

**Le preguntábamos por qué en un momento dado se despegó de la Nueva Figuración Madrileña para retomar el contacto años después con los neometafísicos. Curiosamente, él respondía que no tenía esa percepción.**

*Chema Cobo\_* No creo que la tuviera ni cuando estuvo ni cuando dejó de estar. Yo creo que hay un momento de cansancio. Y no es lo mismo. Como lo hay en mí cuando en 1981 me fui a Estados Unidos. Fue una forma de relajarme y de distanciarme. Aquello era una situación casi opresiva, se creaban tensiones que eran más ficticias que reales. Y, sobre todo, porque cuando alguien lleva algunos años haciendo algo empieza a crearse como un conjunto de reglas restrictivas. Reglas restrictivas que las cumples o estás fuera del asunto. Realmente, yo nunca he sido partidario ni de crear reglas, ni de imponérselas a los demás, ni de que me las impongan a mí.

**Sin embargo, este fenómeno, siendo de lo más plural, deja entrever un fuerte aire de familia. Lo difícil es crear una definición, que es nuestro objetivo, ya que resulta muy complejo definir unos rasgos comunes**

**o unas claves que nos puedan identificar respetando las individualidades, puesto que no podemos hablar ni de generación, grupo, movimiento, corriente... Todo ello hace que nos enfrentemos a unos artistas que están trabajando con unas armas parecidas, con unas actitudes y objetivos parecidos, en un terreno común, en los que descubrimos que aquello que más les une es lo que los diferencia de los demás.**

*Antonio Rojas\_* Si hablamos de los pioneros (Guillermo, Chema, Alcolea...) no hay que olvidar que eran un grupo de individuos. Aunque resultaban muy parecidos en algunos casos, sobre todo Franco y Alcolea, eran realmente diferentes. Y, sin embargo, coincidían con lo que estaba sucediendo fuera, a principios de los años 1980: la Transvanguardia y todo aquello.

**Sí, compartían ciertos rasgos, pero han defendido siempre una identidad propia, y es evidente que con los expresionismos han mantenido grandes diferencias. Salvo Chema que, en un momento dado, como comentas, teatralizó el Expresionismo.**

*Chema Cobo\_* Claro. Una de las cosas que más me atraía de la figuración, y por eso yo tuve tantas tensiones con Alcolea especialmente, era la cuestión de negar cosas. Yo siempre he pensado que todo es posible. Que en este cóctel todo es factible y todo se puede hacer. A mí lo de negar me parecía como de vanguardia. Y yo venía después de la vanguardia. Debido a ello, que algo me interese a mí o me deje de interesar, no quiere decir que esté negando nada. Yo simplifico ahora en mi obra, estoy matizando porque simplifico, pero no reivindico que la superficie del cuadro sea como un hule en un momento dado. En nuestra generación hay salidas para todos los gustos. Ahí tienes por ejemplo, a Guillermo, que recupera a través de relecturas la Historia del Arte. Y también está la mía, que es en la dirección contraria, una relectura más conceptual y menos estética. Son dos soluciones. También está Carlos Franco. Tres líneas de trabajo, aunque sin desacuerdos.



**Y tú, Antonio, ¿como veías a los pioneros?, aunque insistas en mantenerte alejado de cualquier visión globalizadora.**

*Antonio Rojas\_* Me siento más cercano a la obra de los pioneros, de alguna manera, que a la de mis coetáneos.

**Sí, se establecen curiosas relaciones triangulares.**

*Antonio Rojas\_* Es cierto. Hubo momentos en los que hablamos Mariano [Dis Berlin] y María [Gómez]... de formar un grupo. Luego se empezó a hablar de Neometafísica. Yo siempre había estado huyendo de etiquetas, y, en cuanto puedo, intento escaparme de esas etiquetas, de que se pueda encasillarme. Porque para mí el hecho de pintar es un espacio de libertad, y lo que se ha de procurar es no llevarte a ti mismo a un callejón sin salida. Por eso lo de formar un grupo siempre me ha parecido una idea excesiva.

**Las ideas de grupo en el mundo del arte responden normalmente a estrategias de mercadotecnia.**

*Chema Cobo\_* Algo similar sucede con nuestro trabajo. Hay que procurar escapar porque si no, no haces nada. Si tú ves cómo funcionan los fenómenos actualmente... Por ejemplo, la Escuela de Leipzig. Hay pintores de todo tipo, y alguno más famoso ahora, pero ¿por qué?, ¿por qué son de Leipzig? Estos artistas han hecho un paquete perfecto, han buscado el exotismo de la antigua Alemania del Este... y a vender. Y como Leipzig suena a tradición y encima sufrieron mucho la represión, perfecto. Me imagino que pasados cinco o diez años, una vez asentado el fenómeno, cuando se pregunte a esta gente qué tenían en común, la respuesta será que tan sólo eran amigos.

*Antonio Rojas\_* Nosotros tres somos de Tarifa...

**Ahí hay un núcleo duro de la figuración española. Pero insisto en la pregunta inicial: ¿podríamos afirmar que se trata de una pintura postconceptual?**

*Chema Cobo\_* Sí.

**Todos los artistas asumen que están usando la pintura para manifestarse, como señalabas, para expresar cosas que no se pueden representar. Ese podría ser un punto de coincidencia.**

*Chema Cobo\_* Por eso hablaba yo del Expresionismo como una ficción. De hecho, yo hacía un Expresionismo de ficción. El Expresionismo era como la ópera. Y yo hacía instalaciones operísticas ¿Por qué la obra tiene que salir de las fibras más íntimas del creador? No creo que sea así. Los elementos de las convenciones, las convenciones del lenguaje, de la imagen, todos estos temas están encima de la mesa. Uno hace cosas con ellas y rellena un vacío que tiene dentro. El problema es el artista que se cree que está lleno. Realmente estamos vacíos. Y nosotros tenemos elementos ficticios alrededor con los que nos creamos continuamente. En mi caso lo que hacía era editar muchos elementos que, de una manera u otra, coincidían por razones a veces muy peregrinas, en un lugar y en un momento. Tenía un cierto gusto cinematográfico, en cuanto a la edición se refiere. Algo, por otra parte, muy a lo Raymond Roussel.

**Y en esta línea sí que se coincide en la idea de cuestionar la representación. Antonio, por ejemplo, cuestiona obsesivamente el espacio tradicional, enfrentándolo a la superficie plana, jugando siempre en ese límite.**

*Antonio Rojas\_* Yo soy consciente de que la pintura no deja de ser un engaño. Y juego con esa idea continuamente.

**Guillermo habla de engañar al ojo, y a través de ese juego transmitir algo. Se crea un espacio que está más allá de las definiciones y los límites. Un espacio que está entre el ilusionismo y la abstracción. Un nuevo espacio pictórico donde todo forma parte de la pintura.**

*Chema Cobo\_* En mi caso más allá del lienzo. Te he hablado en alguna ocasión del espacio vacío que queda entre un lienzo y otro. En un momento dado

ni siquiera es un lienzo, es algo más. Sí, pienso que esto se podría señalar como una característica general. Ahora bien, ¿habría otras cuestiones clave?

**Bueno, frente al minimalismo, que ha sido la tendencia dominante en el panorama internacional, nosotros pertenecemos a una corriente maximalista, junto a Robert Venturi y la arquitectura postmoderna.**

*Chema Cobo\_* En aquella época nosotros hablábamos de eclecticismo. Y yo, en un momento determinado, decidí que para mí se había acabado el eclecticismo. Éste era el truco perfecto cuando realmente todavía no te habías encontrado el ombligo. Una vez te has descubierto tu ombligo ya eras menos ecléctico, ya que tienes un punto del que partir. Creo que es una cuestión más de actitud, de falta de prejuicios. Ser promiscuo es la palabra. Perversamente promiscuo con las imágenes. La otra pierna del reduccionismo minimalista o conceptualista va poniéndole más velos a la imagen. De ahí que llegue, incluso, a quitar la imagen.

**¿Dejar sólo la palabra?**

*Chema Cobo\_* Ni siquiera la palabra. La palabra ya casi sin contenido. Últimamente se ha trabajado sólo con letras, desde un punto de vista formal, ya que tampoco se dice nada. Llegó un momento en el que cuando algunos tipos hacían un juego de palabras, tenían su gracia. Pero que en arte venga alguien a contarme lo que escribe Wittgenstein, me parece ridículo. Si he leído el libro, ¿para qué me lo cuenta usted? No, es que se lo cuento en neón y ya es moderno.

**Ilustraciones, intérpretes...**

*Chema Cobo\_* Invéntese algo. Todo comienza con el urinario de Duchamp que está malinterpretado. Duchamp lo que estaba diciendo es que el arte era una tomadura de pelo. El arte que se hacía en su momento. Además, en Estados Unidos, cualquier cosa estaba en un museo. Pero no significa que Duchamp quisiese que siguiéramos el chiste. Porque el chiste ya está hecho.

*Antonio Rojas\_* Al artista se le exige que mantenga una línea, una trayectoria, una coherencia... Y lo que no se puede es ser absolutamente genial en todas las obras.

**El arte es sobre todo investigación. Los cuadros son fruto de ese proceso, puede haber éxitos o fracasos, pero todas las obras recogen este proceso.**

*Antonio Rojas\_* No, yo me refiero a la genialidad, al hecho de aunar varias ideas que provienen de diferentes momentos de la historia de la pintura. Esa obra es resultado de esa configuración y forma una especie de metahistoria o narración, por decirlo de alguna manera. Es ahí, realmente, cuando te das cuenta de que es necesaria... Y es algo absolutamente individual, por eso en los presupuestos no podemos coincidir. A lo mejor en algún aspecto formal sí, pero...

**Lo que propongo es que casi todos compartimos el mismo modelo de generación de imágenes, hay un modelo de hibridación, donde no se contempla la idea de estilo...**

*Chema Cobo\_* Ésa es una de las claves.

**En un momento dado se ha señalado a Gordillo como el pionero en la utilización de este modelo. Él propone el modelo de hibridación a partir del Informalismo y el Pop, aunque no es ni Informalismo ni Pop, es...**

*Chema Cobo y Antonio Rojas\_* ¡Es Gordillo!

**Y demuestra que puede variar los puntos de partida para obtener muchos "Gordillos", siendo todos el mismo, al tiempo que no es ninguno.**

*Chema Cobo\_* En el fondo yo creo que la clave se encuentra en lo híbrido. Y personalmente creo que el origen de esta posición se halla en él. Otra cosa es cuando se ha intentado hacer una academia con Gordillo y hablar de gordillismo, eso me parece absurdo.

**Gordillo lo que demuestra es cómo funciona la máquina.**

*Chema Cobo*\_ En cierto sentido es así.

**Y lo que cada uno hace es poner ingredientes personales en ese mecanismo. Cada uno tendrá sus propios referentes y una visión particular de esos referentes, efectuando lecturas personales que generan resultados personales. Es de ahí de donde se desprende, creo yo, ese aire de familia. Ahora bien, que el uso que se haga de la Historia del Arte a partir de la descontextualización pueda caer en un historicismo ecléctico es otra lectura, como señala la revista *October*. Aunque la verdad es que la arquitectura historicista realmente no desmonta los referentes sino que reutiliza sus formas, olvidando el concepto que las ha generado. Ahí es donde veo la principal diferencia entre la Nueva Figuración Madrileña y el Neoexpresionismo.**

*Chema Cobo*\_ El problema de la revista *October* es que cae en el maximalismo. Es decir, ciertas versiones del eclecticismo pueden ser nefastas. Cuando tú no eres ecléctico y haces pastiche...

**Creo que la intención del pastiche tiene poco que ver con la del híbrido.**

*Chema Cobo*\_ El híbrido es una forma de hacer. Es una mecánica. Es como una *túrmix* que cocina todo. El símil lo ponía en aquella época, señalando que lo que yo había aprendido era a pensar en red y a crear en red, ¿un rizoma? Pensar en red y tener una mecánica de creación en red. Una cosa te va llevando a la otra. Eso es lo que me acerca y a la vez me distancia del resto, porque quizá yo soy muy inquieto con respecto a ese tema.

**Porque, al final, la obra se convierte en el resultado de toda esa experiencia.**

*Chema Cobo*\_ Claro. Eso ideológicamente es muy peligroso para el poder, porque realmente tú conviertes esa posición en una actitud. Y al poder no le interesan actitudes, le interesan obreros especializados, es decir, artistas clasificables y que den una imagen coherente de modernidad. Ahora es el

poder político el que ha usurpado la vanguardia, y el artista perfecto para ese poder es el que vende los mismos productos que el poder: vanguardia tecnológica, ecologismo, solidaridad...

**Vuestros cuadros de aquella época podrían entenderse como ensayos en clave pictórica.**

*Chema Cobo\_* Sí, son ensayos.

**Tienen contenido el fruto de la reflexión para el que sabe leerlo. El problema es encontrar interlocutores.**

*Antonio Rojas\_* Es lo que hace Alcolea. Desarrolla un lenguaje y a partir de ahí empieza a cargarlo de historias. Creo que eso es lo fundamental. Es la línea en la que se ha trabajado. Tú con tu lenguaje propio tienes un terreno por el que evolucionar.

*Chema Cobo\_* No hay estilo tampoco, el estilo hoy se confunde con la marca de fábrica necesaria para vender cualquier producto. El estilo era antes algo más complejo.

**Si te cierras y sólo utilizas ese repertorio para hacer variaciones se queda estancado. No crece.**

*Chema Cobo\_* Aparte de que no puedes presentar un ensayo que no diga nada. Cuadros en los que tú no descubras que hay un intento de ensayo.

*Antonio Rojas\_* Aunque sólo sea un planteamiento de teoría.

*Chema Cobo\_* Es algo que como espectador intuyes. A veces ves cuadros que carecen de esta serie de estratos acumulados en busca de algo y quedan fallidos. Te preguntas ¿por qué nos cuesta tanto elaborar un cuadro con inmediatez? Precisamente es la preparación de esta densidad lo que requiere su tiempo. A veces tardo más en preparar una exposición que en pintarla.

*Antonio Rojas\_* Sí, la idea.

**Me gustaría leerlos una cita de Arnold Gehlen, extraída de su libro *Imágenes de época. Sociología y Estética de la pintura moderna*: “Un arte que en el proceso de la producción de la obra, incluye de manera inmediata una reflexión teórica de orden sistemático, de tal modo que el concepto, la reflexión, no es ya mero ingrediente ulterior sino que se asienta en el medio de la concepción pictórica”.**

*Antonio Rojas\_* Hay pintura que surge en el mismo proceso. Solamente hace falta tirar del hilo.

*Chema Cobo\_* Claro. Comentaba recientemente con Carlos Franco que otro problema frente al que se encuentra nuestra pintura, con respecto a otra pintura que se ha impuesto, es la textura. Esa textura que ofrece una impresión de factura aséptica. Si tú la comparas con esta pintura que tiene los rastros de la duda, del retoque, de la vuelta y revuelta, puedes comprender que eso a las mentes bienpensantes les parece como una enfermedad de la piel: no se acercan, les parece lepra.

**Quizá porque no se asemeja a la textura de una copia fotográfica.**

*Chema Cobo\_* Claro. La gran ironía de Richter, que tiene momentos fantásticos, es su acercamiento último desde la pintura al *kitsch* fotográfico. Juega con un virtuosismo exagerado y que hiere a la vista, se trata de un cuadro imposible de ver. Sin embargo, realmente lo está haciendo y tan sólo quiere hablar de pintura, lo que me parece otro tema importante.

**Podríamos retomar el tema de las posibles conexiones internacionales de esta pintura. Hemos hablado de la ausencia de un discurso crítico nacional en el que se relacione este fenómeno con otros que se producen en el panorama internacional, ya sea en el plano teórico o expositivo. Han aparecido algunos nombres y podríamos añadir otros como los de Luc Tuymans o John Currin. También deberíamos reflexionar sobre el desconocimiento de este fenómeno y sus representantes fuera de España.**

*Chema Cobo\_* Eso está claro. El otro día me comentaba un artista alemán que inauguraba en el CAC de Málaga que no conocía ningún artista español. Le cité alguno de los nombres que se piensa que son conocidos y...

*Antonio Rojas\_* Sin embargo, nosotros sí los conocemos a ellos.

*Chema Cobo\_* La razón puede estar en la fuerza de las galerías en Alemania, por ejemplo. Si miras el listado de galerías de Colonia y buscas cuántos artistas españoles están exponiendo allí, descubrirás que casi todos son alemanes. Si te vas a Madrid lo difícil es encontrar artistas españoles.

**¿Y qué artistas veis en la onda del fenómeno español?**

*Chema Cobo\_* Podrían estar cierto Hockney y Kitaj, sobre todo con la figuración. Alex Katz, para un Alcolea. A Guillermo le gustaba mucho Stella, por cuestiones formales. A mí Jasper Johns me influyó mucho en un momento.

**Sí, esos serían claros referentes. En este caso me refería a artistas coetáneos.**

*Chema Cobo\_* Hay muchos que me pueden gustar por algo, tampoco dedico a ellos mucho tiempo. De hecho, me gustan artistas variopintos, por ejemplo, ciertas obras de Rodney Graham, por citar alguno.

*Antonio Rojas\_* A mí siempre me han interesado artistas que trabajan en una clave diferente a lo que yo hago. Y la verdad es que me cuesta mucho encontrar artistas que de alguna manera... Últimamente he seguido el trabajo del alemán Thomas Scheibitz. Me parece una pintura muy fresca, trabaja la geometría y desarrolla unas esculturas volumétricas cromáticas.

*Chema Cobo\_* Hay muchos pintores. ¿Quién más puedo decirte...? Tuymans, por ejemplo, lo descubrí hace poco a través de unas reproducciones en una revista. Sus cuadros me parecieron tristes, no me interesaron. Eran aburridos y muy académicos. Después lo conocí más, a raíz de que me hablaran de él



y de que buscara otras cosas suyas. A Rauch lo conocí antes que a él y me pareció más interesante, más por el conjunto de su obra que por cada cuadro. Otro artista que me parece de interés es Michaël Borremans, que es más joven que Tuymans, y que hace una figuración con un punto de sarcasmo.

**Sí, hay muchos artistas que están en esa onda de la figuración en clave personal.**

*Chema Cobo\_* Figuración especial. En este momento creo que está cristalizando algo que nosotros veníamos anunciando. A ver qué queda.

**Debería potenciarse la diversidad que introduce esta corriente dentro de la homogeneidad del panorama artístico español y favorecer las conexiones con otros pintores que transitan ese territorio. Ahí hay mucho trabajo por hacer. No podemos olvidar, por otro lado, que la pintura esta bajo sospecha, bajo la acusación de ser un medio reaccionario ¿Vosotros os dais por aludidos?**

*Antonio Rojas\_* Yo me siento totalmente ajeno.

*Chema Cobo\_* Si nos ponemos *progres*, vamos a ser radicales: lo que es realmente reaccionario es el arte. Ya está, se acaba, no hay que discutir más el tema. Todo el arte. Y sobre todo aquellos que viven del arte son todavía más reaccionarios que los artistas. No me explico a estos *popes* que se dedican a decir qué es reaccionario y qué no es reaccionario. Sólo son prejuicios. ¿No intentan dictar la Historia antes de que ésta ocurra?

**Las acusaciones de retorno al orden son otro ejemplo.**

*Antonio Rojas\_* Eso es una idea que yo no compartía lo más mínimo.

*Chema Cobo\_* El orden desde los años 1940 son ellos. Nosotros somos la excepción al orden. El futuro lo tienen claro.

**Retomando el tema de la representación, me gustaría que habláramos sobre la relación de esta pintura con la fotografía. Lo pictórico aflora**

**actualmente en los nuevos medios, como es el caso de Jeff Wall o Bill Viola, y la pintura se aproxima, especialmente ahora, a la fotografía ¿Cómo veis esa relación?**

*Chema Cobo*\_ La relación de la pintura con la fotografía, entre una imagen fotográfica y una imagen pictórica, termina siendo un tema de interés para el receptor. El espectador está convencido de que en una foto va a ver la presencia de algo que no está, al tiempo que es un testimonio fidedigno de la realidad. El espectador tiene más fe en la copia de la realidad, que en la realidad misma que se supone es el original. Esta falacia lleva ya años en boga, creo que Pascal decía algo parecido a lo que acabo de decir.

*Antonio Rojas*\_ Es algo que el espectador comprende mejor.

*Chema Cobo*\_ Sí, los códigos son más claros.

**Pero al mismo tiempo es un tema más complejo, ya que la cámara recoge todo lo que se pone delante. En ella no ha habido una abstracción, que es el proceso que ejecuta el pintor.**

*Chema Cobo*\_ El pintor lo que hace es que edita directamente lo que es una imagen fotográfica. Y de esta misma forma los medios de masa las editan. Yo también utilizo la degradación de la imagen fotográfica, de su soporte mediático. Realmente reconstruyo lo que hay ahí. Ese es el método que utilizo ahora. Otras veces lo que he hecho ha sido un boceto y he buscado una imagen que le correspondiese para ciertos detalles. O fotografiaba a un modelo, como hacía Magritte.

*Antonio Rojas*\_ A mí me interesa mucho la fotografía y la he utilizado de muy diversas maneras. Primero, utilizaba fotografías más en las que recogía paisajes: el mar de Tarifa, las arquitecturas del puerto, su atmósfera. Lo bueno de la cámara es que te reduce todo lo que el ojo muchas veces no ve al estar inmerso en el paisaje. La cámara proporciona otro modo de ver gracias a los objetivos, que te permiten una aproximación a algo en la distancia, lo

que también te amplía el sentido atmosférico de alguna manera. Todo ello me ha interesado mucho para mi pintura.

*Chema Cobo\_* La fotografía originariamente era un recurso para documentar o para actuar como testimonio de una ausencia, ya que tenía una función funeraria también: ofrecer un recuerdo de aquello que no está. En cambio la pintura tiene algo como de celebración, de ceremonial. Y encima tiene un tiempo diferente que es el tiempo del proceso de ejecución, y ese tiempo va cargando a la imagen de matices, haciéndola mucho más compleja. En el proceso de edición que se hace de la fotografía en la pintura este tiempo es importante. A su vez, se puede jugar con la ambigüedad, creando esa casi aparente ausencia de frontera entre la fotografía y la pintura, lo que hace Richter muy bien, aunque sea a través de una abstracción. La pintura para mí tiene más que ver con los fantasmas, en eso soy algo lacaniano.

*Antonio Rojas\_* Que lo hacía en los años 1960.

*Chema Cobo\_* Richter lo hacía en los años 1960. Y luego Jeff Wall promueve un retorno hacia lo pictórico, lo cual no deja de ser irónico. Ya que es curioso que sea ésta la única posibilidad que tiene la fotografía de ser arte: mediante una vuelta al escenario, puesto que la pintura pasa en un escenario y la fotografía no sucede en un escenario. La imagen fotográfica pone marco a algo que está pasando y que nunca va a volver a pasar, ya que, además, es un instante. En un cuadro tú tienes una representación de 50 actos. Todo sintetizado.

**Otra idea que me interesa destacar es la posibilidad de *calentar* la imagen que tiene la pintura, frente a la frialdad de la imagen mediática. Y para la realización de este cometido se utilizan gran variedad de recursos y estrategias que compartimos muchos de los pintores de la *Figuración Postconceptual*, cada uno a su manera: desde el misterio magrittiano o chiriquiano, al silencio hopperiano.**

*Chema Cobo\_* Sois muy aficionados a Hopper, es verdad. De Hopper realmente lo que más atrae es la capacidad de síntesis.

*Antonio Rojas\_* Que no lo parece.

*Chema Cobo\_* Lo que llevado a un Pop muy extremo genera a Alex Katz. Pero en pintura, cuando hablamos de los años 1970, esta idea de lo sintético la encontrábamos en Félix Vallotton, un pintor francés por el que Carlos Alcolea y yo sentíamos admiración, puesto que realmente es un pintor que se adelantará a muchas cosas que luego desarrollará la vanguardia, aunque haya sido hasta ahora considerado como un pintor de segunda fila.

*Antonio Rojas\_* Casi costumbrista.

*Chema Cobo\_* No hemos de olvidar que en la elección de los artistas que nos gustaban estábamos posicionándonos nosotros también, estábamos buscando una posición en el mundo del arte. Y cuando por ejemplo los artistas italianos de la Transvanguardia reivindican a De Pisis, y gente así, del que menos hablan es de De Chirico, porque es el más conocido. De este modo, ellos se están posicionando asimismo fuera de la tradición impuesta por el poder y la vanguardia. Porque vanguardia y poder es lo mismo. Y cada día lo vemos más claro. Todo lo que era la periferia era mucho más interesante. Y lo que nunca han sabido recoger las corrientes principales del arte son los flecos que le quedan. Y la pintura española lo bueno que tiene (lo virtuoso y lo exportable) son esas excepciones.

**Yo he aludido a este fenómeno en mi Tesis definiéndolo como la *marginalidad paradójica*. Esta pintura se encontraría en esa situación. A pesar de estar presente en el sistema, como es el caso de la exposición de *Los esquizos*, se mantiene al margen. Los pintores que integran la corriente no forman parte del sistema de tendencias que mueve el mundo del arte. Y es en ese espacio entre donde se mueven... Pero volviendo al tema de *calentar* la imagen, Antonio, entre tus referentes**

**encontramos a Magritte y De Chirico, y tú has comprendido muy bien sus planteamientos.**

*Antonio Rojas\_* Partimos de un espacio limitado. Es un cuadrado o un rectángulo y dentro de este espacio tienes que producir el misterio. Eso me ha llevado en muchas ocasiones a hacer recorridos, con la intención de condensar, de conseguir a partir de esa superficie plana crear una inquietud.

**Crear una inquietud. Que esa imagen no sea solamente una imagen que tú miras sino que la imagen te mire a ti, que te interrogue...**

*Chema Cobo\_* Lo que se impone hoy y lo que se vende mucho mejor es una cierta imagen que corresponde al deseo inmediato. Es un pequeño *iconito* que está en la pared y no molesta nada.

*Antonio Rojas\_* Eso es interesante.

*Chema Cobo\_* Me han ocurrido cosas sorprendentes. Demostraciones de la desinformación de la gente y de los prejuicios que tienen ante la imagen. Cuantas más imágenes hay en el mundo más prejuicios hay contra ellas. Últimamente me han comentado que, realmente, produce mucha inquietud aislar una cara pintada en un lienzo y ponerla en una pared. Pero, ¿cómo es posible? ¿Cómo puede ser que te produzca inquietud tener una cara pintada si estas haciendo todo el día fotos con la cámara digital? Cuando ves la foto que hacen con la cámara digital, si yo fuera un artista conceptual subvencionado, haría unas fotos de cómo todos los turistas hacen las mismas fotos en todos los países a los que viajan. Japoneses, indios, paquistaníes, andaluces, catalanes y marroquíes harían la misma foto en los mismos sitios. Eso sería un estudio sociológico, aunque la subvención sería artística. Por cierto, al artista lo hace la subvención, que es la institución normativa de la industria cultural estatalizada.

*Antonio Rojas\_* Has dicho una cosa muy interesante. Cuando afirmas que cuando un cuadro es denso...

*Chema Cobo\_* Eso molesta siempre.

*Antonio Rojas\_* Muchos de los coleccionistas o de las personas que compran un cuadro para colgarlo en su pared, no pueden convivir con determinadas imágenes. Cuando se llevan una pieza ven que no encaja en su casa.

*Chema Cobo\_* Al final prefieren un cuadro con cuatro chorreones.

**Recuerdo un crítico que me dijo la primera vez que vino a mi estudio: tú vas a tener muchos problemas, ¿no te das cuenta que estos cuadros se convierten en el testigo de su ignorancia? Realmente enfrentamos al espectador a una imagen que a pesar de reconocerla no entiende lo que significa. Y cuando una persona no comprende lo que está viendo, generalmente duda de todo. Se siente mal.**

*Antonio Rojas\_* El éxito de muchos artistas se debe a que su obra se entiende al primer golpe de vista.

**Es que eso es lo que el público demanda, reconocer lo que está viendo. Y la fotografía en cierta manera les ofrece eso.**

*Chema Cobo\_* Claro.

*Antonio Rojas\_* El éxito de ciertas fotografías es que son impactantes y fácilmente reconocibles.

**En cierta manera es algo que explota Magritte, se reconoce pero no se entiende. Una copa o una nube... sí, sí pero terroríficamente desconcertante. Eso sí que es extraño ¿Cómo le puede gustar tanto a la gente? No es desde luego una imagen inocente.**

*Antonio Rojas\_* Son cuadros tremendos.

*Chema Cobo\_* A mi la obra de Magritte me parece una obra de terror. La sensación es de terror. Aunque me gusta el terror, evidentemente. Pero entiendo que hay mucha provocación en su obra. Como realmente en la poética de su heredero, Marcel Broodthaers. Es lo mismo: una poética con

masoquismo. Eso de convertir todo en signos y dejarlos vacíos... Aunque luego se ha hecho una lectura de Broodthaers muy determinada para justificar esa mamarrachada de museo que quieren dedicarle y que es tremenda. Es no enterarse de nada.

**Otra de las características que podríamos destacar en nuestras obras es la narratividad que se percibe en las mismas. Recordemos las acusaciones de pintura literaria. Una pintura que no habla sobre la propia pintura, sino que narra, contiene referentes literarios y explota los recursos de la retórica de la imagen.**

*Chema Cobo\_* Yo, la verdad, que en referencia al tema de la narración tengo mis dudas. Nunca me he considerado un pintor estrictamente narrativo. Es cierto que algo pasa en los cuadros, pero tampoco es que esté contando nada en un sentido estricto. Yo pienso que mis historias son cortocircuitos. Mi pintura es una invitación a una historia que de repente no se puede leer. No tiene continuidad.

*Antonio Rojas\_* Tus cuadros de los años 1990 quizás son mas narrativos que los actuales.

*Chema Cobo\_* Los de ahora no son narrativos. Los de ahora son fragmentos de una imagen.

**Pero en esas imágenes, ¿no existe la posibilidad de lectura?**

*Chema Cobo\_* Sí, sí...

**¿No hay cuadros en la historia de la pintura que niegan esa posibilidad?**

*Chema Cobo\_* No creo. A no ser que me hables de cuadros que conceptualmente son vacuos.

**La abstracción quiere negar esa posibilidad.**

*Chema Cobo\_* Para mí un Pollock tiene una narración.

**Sí, pero es que estoy hablando con una persona que puede ver una narración en cualquier sitio.**

*Chema Cobo\_* Tú puedes leer el proceso de ejecución de ese cuadro. Es facilísimo.

*Antonio Rojas\_* Esa sería la narración.

*Chema Cobo\_* En todo caso, la acusación de pintura literaria me parece gratuita.

*Antonio Rojas\_* Yo intento escapar de todo eso. Hay cuadros (recuerdo la etapa de Londres) donde recortaba sombras y me dedicaba a pintarlas tal cual. Más tarde rehice esas imágenes y les di una profundidad al superponerles el mar y el espacio abierto, con lo que entroncaba con la abstracción, pero con una abstracción figurativa.

**Ese diálogo es una clave compartida.**

*Antonio Rojas\_* Podría ser por una conexión con Guillermo Pérez Villalta, con Stella y con De Chirico. Giorgio de Chirico representa el interés por la perspectiva del espacio y Stella el espacio completamente plano, el mismo lienzo. También he trabajado las superficies de Stella como espacios abiertos.

**Sin embargo, le das una vuelta al visualizar el ilusionismo donde ellos lo negaban.**

*Antonio Rojas\_* Sí, el ilusionismo.

**Un cuestionamiento del espacio representacional.**

*Antonio Rojas\_* Servirnos de esa dualidad.

**Un espacio-superficie que fluctúa. Por cierto, en el catálogo de la exposición *Los esquizos*, Iván López Munuera señala en su texto que recuperaréis el espacio del cuadro como un espacio donde puede acontecer cualquier cosa. Reivindicáis un espacio clausurado donde recrear un espacio mental, una presentación de vuestro mundo.**



*Chema Cobo\_* Sí. Ten en cuenta que nosotros, con veintipocos años, estábamos en aquel momento muy metidos, por un lado, en la psicodelia y, por otro, en la idea de evasión, entendida como creación de espacios y ámbitos donde recolocarse (algo que se aproximaría a lo que hoy en día son los espacios virtuales).

**Has tocado otra de las características que se han señalado a la hora de analizar la obra de la Figuración Postconceptual, la resistencia a convertir el espacio pictórico en un discurso político. Una posición que desata el enfrentamiento con otras actitudes artísticas en los años 1970, como es la pintura de corte político que defendía Tomàs Llorens.**

*Chema Cobo\_* Ese era un problema de Tomàs Llorens no nuestro. Fue un enfrentamiento del que me enteré después.

**Vuestro desinterés por mantener una actitud política se puede leer como una resistencia a seguir la tendencia, la actitud de la vanguardia. Una actitud que se repite en los años 1990 cuando se impone una actitud políticamente correcta en el arte contra la que también reaccionáis. Esto vuelve a ser una posición de resistencia ante la imposición de una tendencia. La pintura se convierte en una trinchera.**

*Chema Cobo\_* Sí, seguramente. Y el pintor en un centinela de la trinchera.

**¿No encontráis que estabais posicionados a contracorriente y que manteníais una postura que no era la que tocaba?**

*Antonio Rojas\_* Sí, continuamente.

*Chema Cobo\_* Recuerdo una conversación que mantuve con Juan Muñoz, de las muchas que sostuve con él en los años 1980, ahora que hablamos de centinelas y trincheras, que comentaba este hecho con respecto a su escultura en el contexto de lo que se llevaba en ese momento. Había vuelto a la figuración con aquella estatuaria. Se trataba de una obra de resistencia

por su apuesta por una poética tan personal. Además, no ha habido un contexto que permitiera que su obra pudiera entenderse, hasta ahora que ha desaparecido, y ese es otro problema en España.

*Antonio Rojas\_* Podría ser mal entendido como arte realista.

*Chema Cobo\_* Claro. Si la figuración hubiera tenido una mínima conexión contextual se entendería mucho mejor.

**Porque a Juan Muñoz se le puede leer desde nuestra perspectiva, aunque ha sido desde otras posiciones desde donde se ha leído su obra.**

*Chema Cobo\_* A mí me escribió un texto para una exposición que iba en esa onda. Y aquí nadie se atrevió a presentar esa idea en una exposición en la que se pudieran escenificar dichas relaciones.

**Yo creo que no estamos tan solos, que hay muchas poéticas fuera de la pintura que se pueden conectar con nuestra poética. Hemos citado a Muñoz, pero hablaría de Brossa, Chema Madoz... Retomemos otra idea sobre la que hemos hablado anteriormente, la idea de la complejidad en capas. Fernando Castro Flórez recuerda en su texto del catálogo de *Los esquizos* el tema de vuestras lecturas de Deleuze y Guattari.**

*Chema Cobo\_* Sí, aunque este tema se magnifica. No todos leyeron a Deleuze. Alcolea es el que más lo vendía. Y lo vendía para distanciarse de lo que se llamaba la institución psicoanalítica más convencional que era Freud, que era Gordillo. Una lucha...

**De esquizofrenias varias...**

*Chema Cobo\_* De esquizofrenias varias. Aunque a mí, como no iba de psicoanálisis, me daba un poco igual. De hecho, la lectura que hice de Deleuze hasta me aburría. *El Anti-Edipo* lo picoteé fragmentariamente, descubriendo momentos muy sugerentes. Pero fue una lectura realizada no de una forma sistemática. Pero que inspiraba. Era como un poema raro... En cuanto a lo

de las capas de las que habla Fernando Castro, no sé exactamente a qué se refiere. Para mí el término de capas lo relaciono con ese agregado del que hemos hablado antes: distintas experiencias, distintas síntesis de diferentes influencias, distintas capas del mismo proceso... Toda esa acumulación de conceptos metidos en un artefacto es lo que es un cuadro de Franco, Alcolea, Gordillo, Villalta o mío en ese momento. Y vuestra pintura (la de la generación posterior) tiene muchas cosas en común con eso. La diferencia estaría en que vuestros maestros son más simbolistas quizá, en principio, o más metafísicos. Sin embargo, la actitud la veo muy similar.

**Es una pintura más allá de la pintura. Es una pintura compleja.**

*Chema Cobo*\_ Incluso complicada para el espectador.

*Antonio Rojas*\_ Lo que me interesaba de vuestro trabajo eran los resultados, lo que conseguíais con esos cuadros, pero sin tanto texto. A mí me sobraba la narración, precisamente, la que puede tener vuestra pintura en aquellos años. En el año 1985 dejé de pintar todo lo que había estado pintando, que era una figuración muy influida por la Transvanguardia y los neoexpresionismos, debido a que realmente estaba en un momento en el que no sabía qué quería contar. Cuando se utilizan elementos y figuras se espera una narración. Y estuve pintando geometrías, triángulos. Ese fue el inicio del posterior desarrollo de una geometría que he utilizado mucho. Tanto, que también me han acusado de ser un pintor geométrico, aunque yo nunca me haya considerado como tal.

**La tuya es una figuración más desnuda.**

*Chema Cobo*\_ Es una pintura con una gran capacidad de síntesis. Se crean unas escenas muy particulares, que es lo que no se quiere ver. Aquí el problema es la falta de reconocimiento a lo expuesto por cada uno y su no lectura dentro de las coordenadas que uno plantea. El problema es que de las críticas que he podido leer de este tipo de trabajos no se corresponden ni

con lo que es la obra, ni con lo que se ve, ni con las intenciones. Esto es el colmo. Y te preguntas, ¿cuándo nos van a oír?

**¿Creéis que no os quieren oír?**

*Antonio Rojas\_* Si al menos hablasen con nosotros...

*Chema Cobo\_* Esta falta de contacto ha llevado a posiciones puramente estratégicas, en función de lo que se quiere conseguir, pero nunca contando realmente lo que se está haciendo. Este es otro de los problemas del arte español: la gente se monta unas películas complicadísimas para parecer importante, y se busca unos patronazgos rarísimos para no tener que ver con nadie, para tener ese prurito de originalidad. Y así nos va. De hecho, ¿entre las generaciones posteriores, quién reivindica a la Nueva Figuración Madrileña? Que te influya Peter Doig no te quita puntos, sino que te los da; pero si te influye Pérez Villalta, por ejemplo, y se puede comprobar que lo está haciendo, te resta puntos. Es como un mercado de prestigio que la gente se monta. O como otros artistas que te dicen que la pintura no les interesa, y les preguntas ¿bueno, por qué? “Es que he leído a Hal Foster, a Benjamin Buchloh”. Y dices: “Pero yo ya los había leído en los años 80, tú sí que estás *demodé*”.

**Retomemos el tema de la complejidad. Lo que hay detrás de los cuadros de Villalta, pero también de los vuestros, es una idea, un concepto: encierran complejidad conceptual.**

*Antonio Rojas\_* No, en mi caso parto de la simplicidad.

**La imagen puede ser simple, pero la construcción de esa imagen sí es muy compleja.**

*Antonio Rojas\_* Aún así, creo que las posiciones son distintas.

*Chema Cobo\_* Tú empiezas con muchas cosas que destilas.

*Antonio Rojas\_* El problema es que hoy en día puede más la decoración que el arte.

*Chema Cobo\_* No sé, es todo tan superficial...

**¿No creéis que lo que comentamos sobre el maximalismo y sobre las escalas de complejidad, no es volver a lo que era la pintura en el Renacimiento y a lo que era el arte? Quiero decir, que la pintura empezó siendo algo realmente complejo.**

*Chema Cobo\_* Y ha seguido siéndolo. La buena pintura es compleja.

**Pero cuando la pintura acaba siendo un arte puro, que se remite a ella misma, el discurso pasa a un plano paralelo. Ya no está contenido en la propia pintura.**

*Chema Cobo\_* Bueno, lo que pasa es que la pintura era esto. Ahora lo que sobra de la pintura es llevado al museo también, incluso lo que se hace en la paleta, para probar. Y ya los museos, en lugar de comprarte el cuadro, te compran documentación del estudio, o sea archivo. Están haciendo museos que son fosas comunes para los turistas. Donde está todo. En un museo donde esté todo no habrá nada. Eso es lo que están consiguiendo. Un cuadro era un proceso de selección de muchas cosas que tú metías en un cuadradito. Y ese cuadradito, después de muchas selecciones, terminaba en un museo. Hoy no. Hoy cualquier cosa puede acabar en un museo. Entonces el problema no es que la pintura se haya perdido, lo que se ha perdido es todo. Y por eso la gente no va a los museos. Llevan a los turistas, como los llevan a ver la momia de Lenin.

**Cuando empecé la Tesis quería haberla titulado: *Rellenando el pollo*. Pero claro, no era una terminología académica, pero es por ahí por donde van los tiros. Nos hemos encontrado un cuerpo vacío y le estamos devolviendo la vida. Cuando lo recogisteis vosotros, imagínate.**

*Chema Cobo\_* Era la piel del pollo y seca. En el año 1976, y creo que Guillermo estaba conmigo en la inauguración, inauguré en la Sala Vinçon una

exposición. Eran cuadros, obviamente. Entonces se me acercaron muchos estudiantes, algo mas jóvenes que yo que tenía 23 años, y me dijeron: “Oye tío, qué buen rollo esto de pintar. Eso es lo último, lo de pintar”. Me quedé sorprendidísimo. Es que era como una liberación. Ahora acabo de dar un taller y la gente se ha atrevido a pintar, y es que aún hay gente que se atreve.

**Sí está mal visto.**

*Chema Cobo\_* Y después, en la escuela, no se potencia la práctica pictórica. Deberían enseñar todas las disciplinas. Y sobre todo combinarlas. Que la gente experimente sin coacciones.

*Antonio Rojas\_* Cuando yo empecé a enseñar mi obra en Madrid, decían que no estaba maduro para exposiciones. Sin embargo, había quien pasaba a pintar y a exponer, realizando una pintura estratégica que era la que salía amparada por el Ministerio. Ahora ya no se trata de la pintura, porque son otros medios los que se promocionan, pero es el mismo funcionamiento.

*Chema Cobo\_* Ahora es otra cosa, porque cuando se presentan los diez artistas futuribles ya no hay pintores.

**Otro de los problemas con el que nos encontramos es el de la marginalidad paradójica a la que me he referido anteriormente: estar al margen de las tendencias y apostar por una alternativa en clave personal.**

*Chema Cobo\_* En los años 1970, al hablar entre nosotros, llegábamos a la conclusión de que algo diferente pasaba en nuestras cabezas. Al principio lo veíamos como un auténtico almacén en el que todo podía ser equiparable en importancia. Entonces yo comentaba que me parecía tan importante el Partenón como la fachada de los almacenes Harrods en Londres. Insistíamos en que, para el artista, la Historia del Arte no era ni jerárquica ni lineal, y así empezamos a plantear ciertos problemas a la visión canónica de la vanguardia que aún hoy día impera.

**¿Entonces ya no hay novedad?**

*Chema Cobo\_* Mirando la cosa desde otro ángulo es nueva. ¿Para qué quiere la gente cosas nuevas, si a la gente no le da tiempo? Es nuevo todo aquello que no has visto ya, y novedad puedes encontrar en cualquier sitio, independientemente de su tiempo.

**Quizá haya que mirar más y mejor.**

*Chema Cobo\_* Mirar más. Es que el problema es que a Duchamp también se le ha malinterpretado. Cuando Duchamp se mete con los retinianos, Duchamp se está metiendo con lo que yo llamo la pintura de California, que está hecha para verla desde el coche y verla rápido. Por eso es tan simple la pintura californiana. Es como el tiempo que se utiliza para ver un cuadro. Se tarda más tiempo en leer la cartela que hay al lado del cuadro que en mirar el cuadro. ¿Y en un vídeo? He comprobado a la puerta de una sala de vídeo lo que la gente tarda en ver el vídeo, siempre son, dure lo que dure, tres minutos. Y los vídeos que se presentan, además, ya los he visto en los años 1970. Estamos como si el vídeo no hubiera evolucionado. Lo que pasa es que ha llegado la época de la vídeo-instalación, estamos en la época de los efectos especiales, y corresponde a lo que pasa en Hollywood. Nadie se precia de hacer una exposición con dos cuadros. Todos llegan y, por ejemplo, en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern, presentan *Stark Treck*, o sea, superproducciones, que es lo que le gusta al público. El espectáculo. Esos no son artistas, son los funcionarios del arte. Y lo peor, los críticos de arte que han acabado apoyando esta línea están dando pan a los cerdos en lugar de perlas, para que los cerdos realmente sigan en la mecánica y ellos puedan seguir viviendo del sistema.

**Uno de los calificativos que más se han manejado para referirse a los pintores agrupados en este fenómeno es el de raros y solitarios.**

*Chema Cobo\_* El problema es el de no tener un modelo de referencia, ya que tú eres el que está creando los modelos. Con respecto a este fenómeno lo

que hay y hubo siempre es una tendencia a tratar de amortiguar y ocultar su posible influencia.

**Considero que lo de solitarios ha sido un *handicap* que no nos ha favorecido, al contrario de lo sucedido con otras tendencias que son más gremiales y que están estructuradas y bien organizadas.**

*Chema Cobo*\_ Nuestro trabajo es distinto, no es un trabajo de equipo. La obra se hace en soledad. Sin embargo, mi experiencia cuando estaba la cosa haciéndose, al menos en los cuatro o cinco primeros años de Nueva Figuración en Madrid, era la de que hablábamos mucho entre nosotros.

**¿El periodo del año 1970 al 1975 fue el momento álgido, no?**

*Chema Cobo*\_ Hasta el año 1980.

**Y luego, Antonio, otro buen momento fue cuando vosotros os reunís y empezáis a tomar contacto a finales de la década de los 1980 y principios de los años 1990 en torno a las exposiciones de *El retorno*. ¿Y ahora? Los pintores sevillanos han superado su momento de emergencia. Ellos sí están en contacto: se ubican en Sevilla, han tenido un lugar común que se centra en la Sala de Star y, además, muchos comparten estudio.**

*Chema Cobo*\_ También comentan por ahí que realmente el final de la generación de los años 1970 fue una especie de suicidio dado el carácter de los personajes que la componían. Eso creo que es elevar el mito del carácter. Evidentemente que eran peleones, que había tensiones, pero vamos, yo creo que la sangre nunca llegó al río.

**¿La exposición 1980 podría ser verdaderamente el principio del final?**

*Chema Cobo*\_ Ahí hay un problema. Yo eso lo hablé con Quico, poco antes de que muriera y, realmente, Quico reconocía que no se había hecho bien. El problema fue mezclar la abstracción con la figuración, porque realmente eran dos historias distintas, deberían haber presentado el tema de otra forma.



*Antonio Rojas\_* La abstracción...

*Chema Cobo\_* Sí, estaban dentro de esa tradición. Venían de El Paso, Guerrero... Pero asociar a Guerrero con nosotros... Claro que coincidíamos en algún extremo, pero él no entendía nada de lo que yo hacía. Era otra dimensión.

**Sí, esto pudo ser el detonante. Pero ¿realmente no llegasteis a tener vuestra propia exposición?**

*Chema Cobo\_* No, no. Nunca.

**Hasta *Los esquizos de Madrid*, en el año 2010.**

*Chema Cobo\_* Realmente la exposición de *Los esquizos* es la más fiel de las que se han hecho. Aunque es una exposición incompleta, porque no han dejado hacer lo que se podría haber hecho.

**Tampoco se ha potenciado esta otra lectura, como la que defiendo en mi Tesis, puesto que si estuviéramos hablando en esta clave, de repente habría un conjunto de 60 artistas que configurarían un núcleo con visibilidad en el panorama del arte español. Porque, salvo el posicionamiento de los artistas conceptuales, no hay otro que sea equiparable, ni por número ni por recorrido. Recuerdo que Almudena Baeza, en la rueda de prensa de *Los esquizos*, preguntó por qué se cerraba en ese momento temporal la exposición si el movimiento estaba vivo. Desde la mesa se defendió la idea de que ahí se cerraba un momento histórico. Quizá sea éste el punto que quede más inconsistente. Baeza insistió y preguntó entonces por la inclusión de una segunda generación y la visibilidad de Martín Begué.**

*Chema Cobo\_* Ahí hay un problema de inclusiones y exclusiones que no me interesa. Creo que podrían haberse planteado dos exposiciones: una con Quejido, Guillermo, los dos Carlos, Rafa Pérez-Mínguez, Herminio y yo.

Con eso podía haberse hecho un grupo. Y otra exposición, incluso se la propuse a Quico, con lo inmediatamente posterior, es decir, Aledo, Sigfrido, etc. Y que llega hasta Rojas, suscitando una especie de continuidad que le hubiese dado sentido, al menos, para ver qué pasaba.

**Con lo realizado se provoca una lectura, en cierto sentido, desvirtuada.**

*Chema Cobo\_* Al contar con tres comisarios es difícil consensuar posiciones desde puntos de vista diferentes. Iván tenía un punto de vista nuevo, distinto al de María que tenía información histórica y cercanía con la mayoría de los artistas y también con Ángel González y Fernando Huici. De todas formas, en esta exposición lo que echo de menos en el catálogo es una participación de los artistas a través de conversaciones como ésta. Yo lo propuse en varias ocasiones... La primera idea para hacer esta exposición surgió estando un día en Barcelona con Carlos Franco. Empezamos a hablar, hacía siglos que no lo veía. Y hablábamos como si no se hubiera interrumpido el diálogo. Había mucha complicidad. Pensamos en hacer una exposición en la que contar los puntos de coincidencia que veíamos desde entonces. La propusimos y al final terminó haciéndose esta exposición. Porque esta exposición se había pensado realizar en las salas de la Comunidad de Madrid, pero se puso el Reina Sofía por medio a través de su anterior directora, que al salir la dejó programada, siendo después asumida por Manuel Borja-Villel. No obstante, dentro de lo positiva que es esta exposición, se podía haber hecho una lectura de la obra más intercalada. Olvidarse de los individuos y jugar más con la obra.

*Antonio Rojas\_* Esa fórmula hubiera ayudado a dibujar mejor el contexto.

**El objetivo principal de mi trabajo de investigación es profundizar en esa línea, en la conceptualización del conjunto de la obra de los artistas que estudiamos.**

*Chema Cobo\_* Mi crítica a *Los esquizos* es meramente pictórica. Los que tendrían que hablar, a estas alturas, son los cuadros, mezclados unos con

otros. Y no haber hecho la representación icónica de cada uno. Hay algunos cuadros que no contribuyen al discurso general porque distraen, orientando el mismo hacia la historia. También se deberían haber obviado las obras más conocidas, apostando por otras que aportaran mayor soporte teórico-conceptual. En definitiva, habría que haber puesto a dialogar a los cuadros.

*Antonio Rojas\_* No cronológicamente, sino por momentos.

*Chema Cobo\_* O por impulsos. En la exposición se han olvidado de un momento que es muy interesante en el año 1976-1977. La exposición que Guillermo y yo hicimos juntos, que al año siguiente nos replicaron los Carlos. Y es curioso, porque allí se podía ver la manera de plantearse la pintura, una idea u otra. Allí se demuestra que tanto unos como otros estábamos cerca y, por otro lado, intentando hacer cosas diferentes. Y ahí, por ejemplo, es donde había un motivo para haber cogido esa anécdota y a partir de la misma ir dándole vueltas y desarrollar la exposición. Lo que no podían hacerse eran cinco individuales juntas, y es lo que ha pasado en la exposición.

*Antonio Rojas\_* Pero resultaba más atractivo presentar las obras más famosas.

**La cuestión es que siempre se ha hecho una lectura histórica del fenómeno.**

*Chema Cobo\_* Sí, siempre está el tema de quién llega después. Y, si hablamos de Buades, yo expongo en 1975 y ellos en 1974. Y, además, en el caso de Guillermo, la obra anterior no tiene nada que ver con la que va a seguir a partir de ese momento. Me refiero a los cuadros geométricos y abstractos. Tampoco la datación de las obras de aquellos años es fiable.

**También creo que el papel de Gordillo en la exposición queda un poco indefinido.**

*Chema Cobo\_* Sí, no se ha resuelto bien.

**Si revisamos la exposición no se entiende muy bien si la propuesta va dirigida a tomar a Gordillo como punto de partida, es decir, como nú-**

**cleo del que surgen unas derivaciones, ya que si es así debería contemplar a otros artistas que surgen desde él. Este punto no quedaba claro en la sala, aunque si en el catálogo.**

*Chema Cobo\_* Yo creo que se ha mezclado a Gordillo con la Nueva Figuración Madrileña, aunque no queda claro. Creo que esa posición ambigua no la veía clara. Por ejemplo, el Hockney expuesto no correspondía en absoluto con el Hockney que nos interesaba a nosotros. Eso es absurdo, mejor no haberlo puesto. El Stella tampoco era del momento que nos hubiera interesado a nosotros.



## ÁNGEL MATEO CHARRIS

**Entrevista a Ángel Mateo Charris, efectuada a través de correspondencia electrónica desde el 18 al 27 de agosto de 2010.**

**¿Crees que es posible definir una corriente de regeneración de la pintura en clave figurativa postconceptual en España, que tendría su origen a principio de los años 1970 y que pervive hasta nuestros días? Se trataría, además, de una corriente en la que podemos detectar varias oleadas: Nueva Figuración Madrileña, Neometafísica, Joven Pintura Sevillana aparecida a principio del siglo XXI...**

*Ángel Mateo Charris\_* Si la pregunta es si es posible definir algo así te diré que por supuesto, eso y lo contrario. O eso y casi cualquier teoría por rara que parezca. Y no es que ésta me lo parezca. Más bien parece bastante

sensata y meditada, llena de cordura y buen juicio. Es sólo que empezar este cuestionario por esta pregunta-tesis o pregunta-trampa (pero embaucadora a un tiempo como la tela de araña bien tejida) tiene algo que me hace rebelarme (ya sabes que a veces me gusta llevar la contraria). ¿Es hacia ahí adonde quieres que lleve mis respuestas? ¿Es una tarea investigadora donde tenemos la solución y los experimentos sirven para demostrarla? Perdona que me ponga quisquilloso, pero igual es lo que tienen en común los periodos pictóricos de los que me hablas: llevar la contra, hacerse el impertinente y no seguir los dictados que te imponen, elegir tu camino aunque no quede bien en la historia oficial o el corpus teórico de tu época. Y ¿por qué acotar la corriente entre esas fechas? ¿No vendría todo de ciertos realismos mágicos de los treinta? ¿No hay una parte que viene de las abstracciones de ciertas vanguardias históricas? Lo de postconceptual parece encuadrarlo “a partir de” una época concreta. Me gusta más lo de post que lo de anticonceptual que es como muchos querrían verla encuadrada en este mundo de confrontaciones estéticas, pero ¿por qué post?, ¿no están imagen y concepto unidos en la pintura (en parte al menos) casi desde siempre? Supongo que a mí se me parece más a una corriente que fluye en el tiempo y que va adoptando formas diferentes. Así en cada momento aparecen nuevos obstáculos o afluentes (pongamos, por ejemplo, el cine o la publicidad), o meandros, o teorías, o descubrimientos o incluso modas. Algunos han visto algo parecido en una corriente barroca, clásica o romántica que vertebra el arte en algunas manifestaciones desde sus principios. Sí que veo cierto aire de familia entre todos los que hablas, ciertos tics, cierta manera de tener un ojo atrás y otro delante, aunque ya se sabe que las familias están llenas de ovejas negras y afinidades extrañas. Igual no me toca hacer de abogado del diablo pero es lo que me sale: tú eres el que propone una tesis y a mí me encanta buscarle los tres pies al gato.

Estoy de acuerdo contigo cuando calificas esta primera pregunta como tela de araña. Entiendo tu negativa ante la idea de pertenencia a grupo o tendencia alguna, pero eso es algo que descarto desde el inicio. Se ha destacado el carácter individual e independiente de los artistas objeto de este estudio que estoy realizando, idea que comparto, pero el análisis de estas pinturas apunta a legitimar un aire de familia. Estas obras presentan unas características que las distinguen del resto y las diferencian como un fenómeno dentro del arte español, quizá uno de los más numerosos y longevos del último tercio del siglo XX, a la par que menos estudiado. Es la tesis de la que parto y la que me propongo comprobar a través del análisis. Las fechas están acotadas por la aparición a principios de los años 1970 de un conjunto de artistas que inician un proceso creativo en clave pictórica y postconceptual, que entiendo sigue vivo, y en el que se pueden englobar propuestas artísticas aparecidas posteriormente. Proponerte esta cuestión —la existencia de este fenómeno— como punto de partida es la manera de definir el campo donde se enmarcarán las siguientes cuestiones. ¿Está la respuesta implícita en la pregunta? La verdad es que es más bien una intuición, mi visión sobre una realidad que he vivido de cerca a lo largo de varias décadas. Y ahí es donde surgen mis primeras dudas. ¿Por qué no se ha realizado con anterioridad esta lectura, por qué no se ha establecido una linealidad y se ha potenciado una discontinuidad entre la Nueva Figuración Madrileña y la llamada Neometafísica?

*Ángel Mateo Charris\_* Supongo que porque no se ha estudiado lo suficiente. No se ha generado un corpus teórico alrededor de ninguna de las corrientes de las que me hablas, ni ha habido demasiados críticos aportando una visión rigurosa sobre la pintura. Tal vez esto sucediera algo más cuando aquella figuración de los 70 entoncaba con la Transvanguardia y alguna corriente europea, pero nuestro personal y obstinado alejamiento del *mainstream* ha

hecho que no muchos teóricos (tampoco revistas ni foros) quisieran meterse en nuestro terreno oleoso y resbaladizo. Simplemente si se hubiera estudiado más se habría abordado la cuestión que tú comentas y también algunas otras, porque la realidad ya sabemos que es materia maleable. Por otro lado, tampoco es cuestión de los artistas meternos en esas tareas (a no ser que, como tú, se desdoblén en otras categorías). No sé si estas encuestas que estás realizando te ayudarán a crear un vínculo fuerte de influencias entre las distintas épocas. No creo que para todos los artistas a los que llamaron “neometafísicos” (Juan Bufill también les adjudicó con ligeras variantes la de “metarrealistas”) la figuración de los 70 fuera un faro tan potente. En mi caso me gustaba mucho Pérez Villalta o Alcolea, pero dentro de la tremenda ensalada de artistas que admiraba. Tal vez es la actitud lo que nos hermana, la de la defensa de la pertinencia de la pintura, la de no renunciar a la historia y la de la rebeldía ante el hegemónico tostón de los discursos teóricos dominantes (multiculturalismos, feminismos, género y cualquier cosa que se pueda poner de moda y en la que predomine aplastantemente el fondo sobre la forma).

**Señalas tres actitudes que pueden ser aplicadas a los artistas de los que hablamos: la defensa de la pertinencia de la pintura, la de no renunciar a la historia y la de la rebeldía ante el tostón de los discursos teóricos dominantes. Me interesa destacar la apuesta por la pintura de los pioneros (Villalta, Alcolea, Cobo, Franco...) en los años 1970, cuando el Arte Conceptual va a marcar un antes y un después (de ahí que hablemos de pintura postconceptual). Esta posición se mantendrá viva a lo largo de todo este tiempo, y además por artistas más jóvenes, frente al auge de los nuevos medios. Como comentaste recientemente: “Más allá de la forma que adopte en cada mano, o en cada superficie, la pintura es infinitamente superior (como ya dedujo el viejo Leonardo hace**



siglos) al resto de medios artísticos antiguos o modernos". ¿Crees que si la pintura sigue vigente es porque hay ideas que sólo se pueden pintar, que solamente se pueden decir en la pintura? (Más tarde veremos de qué *pintura* hablamos cuando nos referimos a la Nueva Figuración).

*Ángel Mateo Charris*\_ Hay cosas que sólo se pueden pintar porque vienen de un territorio tan incierto como la misma materia (color, forma, geometría, combinaciones polares y extrañas ecuaciones), pero aún cuando queramos contar con la realidad como elemento articulador, la pintura introduce un filtro en el que jugamos con otras leyes, con otros parámetros. El pintor distorsiona y modela una nueva realidad, un universo con reglas propias pero que a su vez tenemos casi inscrito en el ADN como humanidad. Y no hay que descartar el acto primitivo de trajinar con materias coloreadas, ni el goce sensual de las asociaciones visuales, ni su carácter artesanal. Muchas cosas de las que hacemos se pueden hacer con otros medios y técnicas, ¿y qué? Ya vale de estarse justificando por elegir un medio entre otros, por apostar y defender, de dar excusas no pedidas. Ya vale de enterrar y resucitar a la pintura cuando lo único que murió hace años fue su dictadura hegemónica —¡gracias a Dios!— y su usurpación por el academicismo más trasnochado.

*Una nueva realidad, un espacio que va más allá de la vieja dicotomía figuración/abstracción. Al volver la mirada al pasado, al Renacimiento, creo que comprendemos la posibilidad del realismo abstracto, una pintura más allá de etiquetas. La rebeldía que mencionas frente a las corrientes dominantes es la que permite situarnos en un espacio entre, ocupar un lugar al margen (la marginalidad paradójica). Una posición que adoptó Luis Gordillo a final de los años 1960 con aquella extraña pintura mezcla de Informalismo y Pop que tanto impresionó a la Nueva Figuración Madrileña. Gordillo se adelantó a las actitudes*

**postmodernas y ofreció un *modelo* que libera del estilo —de pertenecer a un movimiento y seguir sus leyes— y que permite a los pintores personalizarlo produciendo nuevas soluciones propias. ¿Cómo ves la influencia de Gordillo y de su *modelo*? ¿Crees que es un *modelo* vigente?**

*Ángel Mateo Charris\_* Evidentemente influyó bastante, no hay más que escuchar a los protagonistas de aquello. Pero no tanto formalmente sino por su cualidad excéntrica (el prefijo *ex-*, de origen latino, entra en la formación de nombres, adjetivos y verbos con el significado de *fuera* o *más allá*) y de anormalidad consciente dentro de su contexto. Alguien que se pone a combinar componentes tan diversos o acaba siendo un gran barman o un tipo extravagante (y algo de todo eso tiene Gordillo), lo cual siempre es digno de tenerse en cuenta. Estas hibridaciones pueden estar bien o ser un desastre, depende del grado de autenticidad (sospechoso palabro) con el que se practique, pero particularmente estoy siempre a favor de hacer lo que a uno le dé la gana aunque no encuentre hueco en los casilleros de la crítica. Descolocar: un buen lema.

**Cuando la Historia pierde su linealidad queda a disposición del artista como una gran base de datos. Pero, a diferencia de la Transvanguardia y otros movimientos postmodernos, más que eclecticismo o historicismo estos pintores demuestran un irrefrenable apetito voraz de imágenes. ¿Cómo te posicionas ante este hecho?**

*Ángel Mateo Charris\_* A pesar de lo machacado del término, la postmodernidad inauguró una nueva forma de entender la linealidad de la Historia del Arte, de romperla. Ahora casi se ve como un ingenuo y tímido avance de lo que vendría después (y es sólo anticipo de hacia dónde vamos). Esa voracidad por deglutir imágenes, maneras, estilos, puede acabar en un tremendo empacho: muerte por chocolate. Pero hubo que declarar abierta la veda para poder elegir padres y padrinos (algo así como hablabas del modelo-gordillo)

con total libertad y no desechando los caminos secundarios. Particularmente sólo me interesó la cita literal muy al principio de mi carrera, después mi *síndrome de curiosidad extrema* tomó forma de homenajes o referencias cruzadas pero a diferentes niveles de la formación de la obra (desde conceptuales a gráficos o plásticos). Cuando convocas a tantos espíritus como yo, acaba siendo un lío y ya no sabes quién está moviendo el vaso de la güija. Ser absolutamente moderno no pasa por ser absolutamente original (además de una quimera, hay que haber visto muy poco para ni plantárselo) y obsesionarse por lo contrario acaba dejando muchos cadáveres por el camino. Y casi siempre alguien empieza a ser original cuando deja de pensar en serlo. Lo digo porque hay mucho de esto en el mismo principio de la pintura de la que estamos hablando (Neo-figuración, Neo-metafísica, etc) y está en muchas de las críticas que se le hacen.

**Sí, pensar que el arte es como la ciencia donde una nueva teoría o invento invalida lo anterior, mandándolo al museo de curiosidades, es una visión muy moderna, de la vanguardia histórica. Alcolea proponía en una de sus obras una banda de Moebius, y no me parece mala metáfora. Mencionas tu *síndrome de curiosidad extrema* y esto nos conduce a la idea de la complejidad. Esta es otra de las características que pueden definir esta pintura, el cuadro —en mayor o menor medida, según el caso— vuelve a ser un espacio de reflexión. En él se establecen una superposición de ideas en capas que permiten múltiples lecturas, reclamando un tiempo a la mirada. Tú hablas de referencias cruzadas. Magritte decía que De Chirico era el primer pintor que había pensado en hacer hablar a la pintura de otra cosa distinta a la pintura. Esta idea nos puede acercar a posicionamientos duchampianos ¿Está esta pintura tan alejada de los planteamientos conceptuales, más allá del veto que estos imponen al medio pictórico? ¿Una pintura maximalista,**

**después del proceso minimalista, en definitiva volver a la concepción tradicional de la pintura occidental?**

Ángel Mateo Charris\_ “Cuando uno elige algo que pertenece a un periodo anterior y lo adapta a su propio trabajo, esta línea puede resultar creadora. No es nuevo el resultado; aunque sí es nuevo en la medida en que procede de una línea original. El arte viene producido por una serie de individuos que se expresan personalmente; no es una cuestión de progreso”. Esto es una cita de Duchamp, poco sospechoso de contemplativo o pacato. Él mismo decía en una entrevista: “La pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión”. Ambas citas podrían estar pinchadas en el tablón de anuncios de cualquiera de los pintores que me interesan. En cuanto a lo de volver a la concepción tradicional, retorno al orden y todo eso, es lo que suele provocar sarpullidos. No creo que se pueda volver a lo que era, ni ganas, no podemos obviar lo que ha pasado: cambian los tiempos, cambia la visión del pintor y la del espectador, las técnicas en las que se apoya. Pero se pueden retomar investigaciones desechadas, rutas en desuso. ¿No es lo que hacen, un poco abusivamente, la mayoría de los neoconceptuales y por un camino bastante trillado?

**Otra crítica, enlazando con lo anterior, es la de pintura literaria. Es decir, la de una la pintura que narra historias como se hizo hasta el siglo XIX. ¿Cómo valoras tu relación con la literatura?**

Ángel Mateo Charris\_ La pintura histórica sería más bien la que trata temas históricos, yo la llamaría más bien narrativa. Por cierto, volviendo a Duchamp, ¿no sería *El gran vidrio* una pieza totalmente narrativa y literaria? En mi caso contar historias es una forma de expresión como otra, plenamente mediterránea (desde las pinturas egipcias al arte y literatura antiguas o la tradición occidental tenemos multitud de ejemplos) y no se trata de ilustrar conceptos o cuentecillos, de que la imagen sea vehículo de algo

superior, sino de incorporar mecanismos de expansión de la superficie, de que las asociaciones mentales que crean los diferentes significados buceen en nuestra memoria para ayudar a formar la obra. Lo literario es también una mina de imágenes donde suelo rebuscar igual que otros rebuscan entre las ciencias sociales, las investigaciones científicas o los discursos políticos. A mí me interesa más la ambigüedad de sus interpretaciones, es a veces como caminar sobre el filo de un cuchillo pero siempre viene bien un poco de riesgo.

**Y tampoco podemos olvidarnos de la poesía. ¿Podría considerarse a estos pintores como cazadores de imágenes poéticas?**

*Ángel Mateo Charris\_* Con la poesía compartimos mecanismos de producción de imágenes: metáforas, sinestesias, analogías, hipérboles... casi todas las figuras literarias tienen un equivalente pictórico. Lo poético, como lo metafísico, me parece más un adjetivo de interpretación personal del que se usa y abusa con exceso.

**Cuando hablamos de imágenes entramos de lleno en el tema de la figuración. La pintura postconceptual se mueve en el terreno de una figuración fronteriza y acotarla ha sido una de las dificultades metodológicas con las que me he encontrado. ¿Qué crees que diferencia el Realismo, el Pop y/o la Transvanguardia?**

*Ángel Mateo Charris\_* El Pop empezó siendo una deformación extrema del Realismo aunque al final acabara siendo reconocido por su iconografía antes que por su método. La Transvanguardia se aleja del Realismo, comparte una raíz figurativa (que sería la acepción inglesa del término Realismo) pero poco más tiene que ver.

**Mi trabajo de investigación por cuestiones metodológicas está centrado en España y en la pintura figurativa. Pero a pesar del aislamiento de los**

**artistas nacionales en el panorama internacional, hay pintores que podrían estar desarrollando su obra en unos parámetros próximos. ¿Crees posible elaborar un listado, y qué tipo de nexos encuentras con ellos?**

*Ángel Mateo Charris\_* Por supuesto que hay muchos creadores que llevan años trabajando en coordenadas próximas y siempre se pueden hacer listas, la gran pasión de este siglo. No creo que el aislamiento sea tan grande en estos tiempos (al menos en cuanto a la relación del creador con sus influencias). Yo sigo la carrera de muchos artistas que me interesan y que podrían haber estado en algunas de las colectivas que has estudiado. Se les podría aplicar la mayoría de características de las que hemos ido hablando (con tantas variedades como artistas, como ocurre en el caso español).

**¿Crees que hay conexiones con creadores de otras disciplinas ya sea cine, fotografía, literatura, arquitectura, cómic...?**

*Ángel Mateo Charris\_* Muchísimas, en mi caso y en el de la mayoría de artistas que conozco (me estoy acordando de nuestra pasión compartida por David Lynch). Seguramente muchos de ellos son una influencia mucho más primordial que la pictórica, influyen más a la hora de pensar, concebir, interpretar, componer y de filtrar el mundo. Ya no veo a los pintores yéndose al Museo del Prado a copiar a los clásicos: vemos lo mismo que un instalador, leemos cosas parecidas que un fotógrafo y compartimos fila en el cine con el conceptual, así que no somos tan diferentes al resto de creadores en ese sentido.

**Volviendo a la Nueva Figuración, y ahora que acabas de nombrar a Lynch, cuando leemos los textos críticos nos encontramos con dos referencias muy comunes: el misterio y el silencio, remitiendo al lector a Magritte y De Chirico o bien a Hopper. Señalar referentes ha sido un recurso muy habitual en la crítica, me gustaría que profundizáramos un poco en estos conceptos en relación a nuestra pintura. Están claros**

**estos referentes, nadie lo niega, pero cuando hablamos de misterio, ¿por qué recurrir a esta idea y no a las estrategias con las que se invoca y con qué intención?**

Ángel Mateo Charris\_ Una digresión: ahora me vuelvo a poner quisquilloso a cuenta del *nuestra pintura* ¿Te refieres a la tuya y la mía?, ¿a la del arco intergeneracional que abarcas en tu Tesis? Vale, dejemos todo esto para el final. Misterio, silencio. A veces es un mero recurso del crítico perezoso, otras una voluntad de explicar lo inexplicable. Esa voluntad de enigma es característica de muchos artistas, es una forma de animar lo inanimado y es difícilmente cuantificable. En este caso diremos que los tópicos tienen bastante de realidad y que hay ciertas imágenes que podemos calificar de misteriosas, porque producen extrañeza, porque parecen ir más allá de lo que se ve o porque nos da la sensación de que el artista sabe muchas más cosas de las que nos está contando.

**Por otro lado está el silencio. En este caso aparece la idea del silencio de la pintura como resistencia al ruido de la imagen mediática, como ha señalado David Pérez, que apunta en esa dirección. Pero es sobre todo la pintura de Hopper, un tema que has estudiado en profundidad, la que se señala como paradigma. Si es silenciosa esta pintura, ¿a qué crees que responde esa actitud del pintor y cómo lo percibe el espectador?**

Ángel Mateo Charris\_ Incluso a una recopilación de textos de escritores inspirados en Hopper la llamaron *Silent Places*. No sé, es una cuestión de afinidades electivas, de preferencias vitales y está en la raíz del mundo creado/recreado por cada artista. A cada uno le atraen ciertos momentos del día, ciertas sensaciones, ciertas músicas, ciertas ausencias, es muy complicado hablar sobre cosas tan subjetivas.

**¿Si hay una pintura silenciosa es porque hay otra ruidosa, o lo que es silenciosa es la pintura?**

*Ángel Mateo Charris\_* Evidentemente, aunque supongo que varía para cada uno. Yo diría que *Metrópolis* de Grosz o ciertas pinturas futuristas son ruidosas, que Stuart Davis o Matisse me suenan a ciertas músicas o que Vilhelm Hammershoi es un pintor silencioso: pura sinestesia. Así que no creo que toda la pintura sea silenciosa, ni es una característica puramente pictórica (Robert Gober seguramente es misterio y silencio y no es pintor).

**Ha sonado de fondo, en la conversación, el tema de la imagen. Un tema demasiado complejo. Pero abordemos la relación entre la imagen pictórica y la imagen fotográfica. Hay pintores que han optado por cambiar los pigmentos por la cámara de vídeo o fotográfica, y fotógrafos que han decidido pintar con la cámara. ¿Cómo ves la situación actual de la pintura respecto a la fotografía en el panorama artístico?**

*Ángel Mateo Charris\_* De convivencia y de contaminación entre medios. Hay momentos en que los gacetilleros venden una posible lucha entre medios artísticos (que si en tal feria ésta se ha comido a aquélla, etc) pero en los estudios, en las revistas especializadas y en las agendas de los comisarios sensatos creo que comparten contemporaneidad e intereses comunes. Muchos de los mejores artistas *figurativos* de nuestro tiempo son fotógrafos. Muchos pintores utilizan la base fotográfica, conceptual o mecánicamente, para crear su obra. Y cualquiera que intente crear una imagen con una cámara tiene un montón de deudas (en cuestiones de composición, de planos, de estructura, texturas, etc.) con los hallazgos e investigaciones de los pintores a lo largo de los tiempos.

**Pintores como Richter o Tuymans mantienen un fluido diálogo pictórico con la fotografía. ¿Cuál es tu relación con la imagen fotográfica?**

*Ángel Mateo Charris\_* La utilizo como una herramienta más que uso para hacer que el resultado final parezca *posible*. Sea con imágenes tomadas por otros o más es la forma de introducir una apariencia de cierta verosimilitud



en los *collages* visuales que muchas veces son mis obras. En mis viajes las fotografías (por una mera cuestión de rapidez y precisión) sustituyen a los bocetos y cuadernos de apuntes. Suelo tomar cientos de imágenes para que engrosen el archivo de mi estudio, la mayoría de veces sin registrarlas para un fin determinado. Otras veces necesito tomas concretas (alguna pose de un personaje, algún elemento) que hago en el estudio. También forma parte, combinada ya con el ordenador, en el proceso intermedio de algunas obras, especialmente las grandes, sirviéndome de tanteo para introducir cambios sobre la marcha. En alguna ocasión he utilizado fotografías por su valor icónico (como la del salto de Yves Klein) pero aquí no diferencio entre imagen pintada, fotográfica o diseñada.

**La posibilidad de la imagen. Dalí, que hablaba de la pintura como de “una instantánea de colores de la concreta irracionalidad”, forma parte de los referentes de esta pintura citados por parte de autores y críticos. Unos referentes comunes —situados en el Pop, el periodo de entreguerras de los años 30 o el Renacimiento— que han provocado una gran variedad de resultados. Tú has homenajeado a muchos de ellos en algunos cuadros, pero sería interesante volver a escuchar cuáles son las relaciones que señalarías con Hockney, Hopper, Magritte, De Chirico o Giotto.**

*Ángel Mateo Charris*\_ No sé si relaciones, pero te puedo decir lo que me interesa de cada uno de ellos. De Hockney su capacidad de estar en vanguardia y retaguardia sin demasiados complejos, su *alegría de pintar*, su modo de aunar nuevas tecnologías y tradición, la naturalidad y desparpajo con que se ha enfrentado siempre a los temas, al color y a los grafismos. De Hopper destacaría su manera de usar lo local hasta hacerlo universal, la forma de condensar el momento adecuado en una sola imagen (como Cartier-Bresson y su *momento decisivo*). También reseñaría la forma en que

los personajes se sitúan en un entorno (incluso cuando son tan sólo una ausencia) y el uso de la luz y su capacidad de evocación (lo literario en cuanto punto de partida de infinitos posibles relatos). De Magritte señalaría sus mejores momentos, la magia que no se gasta, el estruendo contenido, el modo en que hace cosquillas al cerebro. Creo que es, además y aunque se valore especialmente su contenido conceptual, un gran pintor. También añadiría su sentido del humor, que nunca tiene precio. Diría, por otro lado, que Dalí es el gran prestidigitador que nos fascina aunque sepamos que nos está engañando. Me gusta su capacidad de hacer posible lo imposible y de vivir la pintura dentro y fuera del lienzo. No sé qué pacto hizo con el diablo pero llegó a ver cosas que los demás sólo intuimos. Finalmente, creo que De Chirico es la cuchilla afilada, el diseccionador del estado de vigilia, el matemático que encuentra la solución a un problema irresoluble y luego no pasa a recoger su premio (el Perelman de las artes visuales). Sus recursos para el enigma son siempre buenas herramientas de las que sacar partido. Por último con Giotto nunca me he relacionado mucho.

#### **¿Echas de menos alguno?**

*Ángel Mateo Charris\_* Si me lo preguntas a nivel personal, muchos: Spilliaert, Vallotton, Rockwell Kent, Miró, Jeff Wall, Lorca di Corcia, Hergé, Disney (o mejor Carl Banks), Claudio de Lorena, Poussin, Tansey, Salle, Deineka y podría seguir la lista varios renglones más (aún sin incluir a los estrictamente coetáneos).

**Para acabar, el tema que sí deberíamos tocar es el de la falta de conciencia entre los artistas de estar todos juntos en un mismo barco. Sí que hay algunas relaciones entre ellos, pero se potencia la idea de soledad y rareza. Esta situación ha supuesto una debilidad al tiempo que una baza. El fenómeno no ha llegado a ser realmente etiquetable y a ponerse de moda, por ser tan informe e independiente. Por otro lado,**

**algo que no ha sido moda tampoco podrá dejar de serlo. ¿Solitarios por no sentirse parte de un todo, por renunciar a las modas, a las tendencias, al *mainstream*? ¿Raros por no saber dónde encasillarlos, por estar fuera de catálogo, en ese incómodo lugar *entre*?**

Ángel Mateo Charris\_ No veo voluntad de grupo o corriente en el sentido de las vanguardias históricas de ir avanzando conjuntamente en torno a un credo, a una cierta teoría o bases; no hay manifiesto con el que emocionarse ni instrucciones a partir de las que seguir con tu hilo de la cuerda. Hay un cierto ejercicio teórico de encontrar similitudes y crear un sello para clasificar *inclasificables* con mayor o menor fortuna mediática. Si no es algo que salga de los mismos artistas es algo que resulta difícil de amalgamar. Su parte de *marketing* no me interesa demasiado. Puede ser que la mecánica de los tiempos no esté por este tipo de clasificaciones, no sólo cambia la Historia sino la forma en que se lee. Lo de raro es un adjetivo demasiado valioso para mí y lo aplico en contadas excepciones. Todo el mundo quiere que lo aprecien mucho y estar en primera fila. No veo tampoco voluntad de ostracismo, simplemente eliges unas cartas y lo haces lo mejor que puedes. Elegir una opción que no es la que parece estar a la moda, puede parecer suicida a algunos e inteligente a otros, pero yo lo valoro especialmente si el posicionamiento es sincero. Igual en vez de interpretar y cerrar una tendencia entre unas fechas concretas, nos enfrentamos a algo en marcha, a una causa no cerrada, un congreso permanente de interminables debates en el que no es necesaria ninguna conclusión.





## JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ

**Entrevista a José Miguel Pereñíguez efectuada a través de correspondencia electrónica desde el 21 de agosto de 2010 al 17 de marzo de 2011.**

**¿Crees que es posible definir una corriente de regeneración de la pintura en clave figurativa postconceptual en España, que tendría su origen a principio de los años 70 y que pervive hasta nuestros días? Se trataría, además, de una corriente en la que podemos señalar varias oleadas: Nueva Figuración Madrileña, Neometafísica, Joven Pintura Sevillana aparecida a principio del siglo XXI...**

*José Miguel Pereñíguez\_* Me parece plausible afirmar algo así. Efectivamente hay un primer movimiento, la Nueva Figuración Madrileña, que plantea una regeneración, como tú la llamas, muy acusada en los motivos, los modos de

representar, la sintaxis y el sentido de las imágenes, las referencias culturales que alimentan el trabajo pictórico. Este movimiento ha influido en el grupo de Sevilla y creo poder decir que ha influido en el grupo de Valencia también. Nuestra promoción tiene a su vez, como sabes, relación con la vuestra en forma de afinidades personales y artísticas. Así que ahí tienes dibujado el “triángulo de las Bermudas”. Desde luego que los tres movimientos tienen diferencias importantísimas también, aparte de la obvia disimilitud en significación histórica y eco crítico. Las referencias del grupo de Sevilla proceden también de otras partes. Me imagino que hablaremos de ello. Junto a esto, me parece interesante que hagas referencia a una clave postconceptual. No sé si lo entendemos en el mismo sentido. Para mí sería asumir la tradición del arte conceptual y de otras vanguardias postreras (minimalismo, Fluxus, etc.) como un paradigma que puede observarse también desde la pintura. Habría mucho que decir sobre eso y no sé hasta qué punto los artistas que pueden adscribirse a las promociones que has descrito incorporan este pensamiento a su trabajo. Por último, voy a introducir otro elemento de discusión: el carácter *pictórico* del grupo de artistas de Sevilla. Sé que ha sido el enfoque de algunas de las exposiciones que se han hecho, pero a mí siempre me ha parecido empobrecedor encerrar el trabajo de mis colegas y el mío propio en el ámbito de una sola disciplina. Menos apropiado aún asumir una cierta pose *de resistencia* frente a otros lenguajes o disciplinas *dominantes*. También podremos abundar sobre eso.

**Hemos establecido, como dices, el triángulo de este fenómeno. Los focos de actividad representativa comprenden: Madrid (1970-1980), Valencia (1990) y Sevilla (2000). También existe un reconocimiento referencial cruzado entre unos y otros, lo que crea un complejo tejido relacional. En ese sentido es significativo que Gordillo te eligiera para la Beca Velázquez, ya que supone el reconocimiento del pionero. Evidentemente cada artista ha aportado su propia voz al fenómeno y el**

**grupo sevillano, además, ha propiciado un nuevo punto de vista que ha revolucionado el conjunto. No obstante, se pueden señalar una serie de rasgos coyunturales en cada momento, que han sido objeto del aparato crítico. Pero, por encima de las particularidades, podemos reconocer unos rasgos generales que permiten diferenciar a la Figuración Post-conceptual del resto de actitudes artísticas coetáneas. Sobre ese punto es sobre el que me gustaría profundizar. Una de estas características es la voracidad por la imagen, y de modo más general por la cultura, que queda plasmada en la complejidad que presenta esta postura, gracias a su rica intertextualidad. Otra característica radica en su interés por la vanguardia histórica y la neovanguardia, incluyendo el Arte Conceptual. Teniendo en cuenta lo apuntado, ¿qué papel representa la pintura en el fenómeno sevillano? ¿Qué supuso para el mismo la Nueva Figuración Madrileña? ¿Y en la llamada Neometafísica?**

*José Miguel Pereñíguez\_* Cuando pienso en el papel o la función que la pintura ha jugado en la escena sevillana, me acuerdo de la forma en que entré en contacto con algunos de mis compañeros. Apenas nos conocíamos y, sin embargo, bastaba una breve y primeriza visita al estudio o el visionado de unos pocos trabajos, para que se creara esa corriente de afinidad que llevaba al intercambio de información. Por eso creo que la pintura ha funcionado sobre todo como código o *lingua franca*. Por medio de ese lenguaje común se establecía una especie de *ritual de cortejo*, para entendernos, que ha permitido tejer toda la trama de relaciones de la que has hablado. ¿Y por qué la pintura? Siempre he sospechado que la razón de que la pintura sea aún la disciplina más arraigada entre los artistas sevillanos se debe en parte a razones accidentales o ambientales. En mi caso, al menos, no recuerdo que fuese una elección consciente la que me llevara a ella. El paso por la Facultad tiene cierta influencia. Casi todos empezamos allí muy jóvenes y en el plan de estudios que cursamos no había prácticamente presencia de otras disciplinas, salvo la escultura

(entendida también de un modo bastante tradicional). En contextos como el sevillano, en el que tradicionalmente no hay tantos medios a disposición del artista, ni demasiado interés en financiar propuestas costosas, la pintura tiene sentido: es relativamente barata y permite trabajar con inmediatez. Recuerdo haber leído una entrevista con Guillermo Pérez Villalta en la que declaraba que una de las razones que le abocaron a la pintura era la pereza. Conozco esa sensación, la de poder trabajar con tranquilidad y autonomía, sin andar todo el día proyectando en el vacío o buscando financiación para poder llevar a cabo esos proyectos. Por todo ello, tengo la sensación de que mis colegas que han escogido otras vías han hecho un gran esfuerzo, personal y solitario, mientras que quienes continuamos con la pintura no hemos hecho más que *seguir la corriente*. Con todo lo razonable que suena esta explicación *determinista* que acabo de esbozar, hay algo que queda fuera de ella y que es, seguramente, lo más importante y, al mismo tiempo, lo más difícil de explicar. Creo que, en el círculo que yo he frecuentado, todos compartimos una fascinación parecida, irremediable, por la imagen pintada. En cambio, cuando observo los trabajos producidos por gente de mi generación en otros contextos, me parece que son mayoría aquellos que presentan la realidad en términos más literales. A falta de un trasfondo doctrinario o ideológico fuerte (algo que se nos ha reprochado a menudo) la pintura funcionaba como un *medium* ideal en nuestro caso, puesto que, en lugar de situar en primer plano el análisis objetivo de la realidad social o la observancia de determinada ideología del arte (que pueden ser elementos aglutinadores en otras escenas), permitía que aflorara el ingenio, la pose hermética y el juego con las referencias. Me parece que esta visión de la pintura como un lenguaje complejo y privado, capaz de presentarse ante el espectador como un enigma —mientras que entre nosotros funciona como una clave— es compartida por las otras dos promociones de artistas que mencionas.



**Tu visión de la imagen pintada, de la pintura, como un lenguaje complejo y privado entre pintores es una posición que, en efecto, es común a los artistas objeto de este estudio. La pintura practicada por la Figuración Postconceptual propone una posición que conecta con la tradición pictórica, fundamentalmente, en dos puntos. Uno, el cuadro como ventana. Y dos, la concepción de la pintura como idea y concepto. Este punto conectaría con la posición de Duchamp —y por tanto con el Arte Conceptual—. ¿Puede ser ésta una de las claves para hablar de pintura postconceptual?**

*José Miguel Pereñíguez\_* Podría ser así, pero hay un aspecto problemático en esa argumentación. Me refiero a ese carácter *complejo* o *privado* que hemos señalado como propio de los lenguajes pictóricos que estamos estudiando. Si lo piensas bien el Arte Conceptual pretendía trasladar una metodología (y una retórica), objetiva y científica, influida por escuelas de pensamiento como la filosofía analítica, el estructuralismo, o por ciencias sociales como la semiótica, etc., al mundo de la plástica. Si las obras de arte conceptuales resultaban a la postre herméticas o difíciles, ello era, por así decirlo, un *accidente*: una mala interpretación, o una deficiencia de información. Al fondo se atisbaba la aspiración vanguardista de crear un arte verdaderamente universal y objetivo, que pudiese ser aprehendido por el espectador informado sin necesidad de apelar a su sensibilidad individual. También se reconoce la idea de verdad que prevalece en las sociedades anglosajonas, más severa y exigente que en el ámbito latino. Esto es por supuesto una simplificación —imagino que los artistas conceptuales asumen la notable complejidad de todo proceso significativo que se establezca por mediación de un trabajo artístico, por muy claras que sean las premisas de partida—, pero valga dicha simplificación para cuestionar o matizar la hipótesis de partida. En resumen: si bien puede hablarse de pensamiento o inquietudes intelectuales, puestos en pintura mediante una especie de cifrado, esto se ha hecho, en nuestro caso,

de forma eminentemente lúdica y personal. La verdadera ética del conceptual está, para bien o para mal, casi por completo ausente.

**¿La apuesta por la imagen pictórica no supone una cierta pose de resistencia frente a otros lenguajes o disciplinas dominantes? ¿Podríamos ver una postura de resistencia frente al predominio asfixiante de la imagen mediática?**

*José Miguel Pereñíguez\_* La pintura implica la preferencia por la imagen elaborada y recreada desde una posición propia, frente a la imagen dada o recibida directamente por los medios. También es cierto que, aunque filtrada, esa imagen mediática se emplea a menudo como materia de trabajo. Actualmente las imágenes de difusión masiva han dejado de poseer el magnetismo insólito que han tenido para generaciones anteriores, del Pop en adelante. Tal vez, porque lo fundamental ha pasado a ser el debate sobre canales o mecanismos de comunicación. La imagen es ubicua en Internet, pero Internet no está estetizado, no tiene un director de arte. Por eso, tal vez, me cuesta ver una especie de reacción en la posición de la pintura, porque no percibo que ese dominio del que hablas al principio sea tan asfixiante. A mí me parece más bien vago, laxo, disperso, difuso...

**Una de las dificultades que se presentan al intentar abordar este fenómeno es que pese a encontrar líneas que dan continuidad y que hacen posible contemplar el conjunto, no podemos ignorar las diferencias. Tú has señalado “disimilitud en significación histórica y eco crítico”, unos puntos que podemos calificar de coyunturales. Han sido cuarenta años de historia y son evidentes los cambios que se han producido en el mundo del arte. Pero hablemos de las singularidades del grupo de Sevilla, ¿cuáles son sus aportaciones y referentes?**

*José Miguel Pereñíguez\_* Hace unos meses releí un texto bastante oscuro que preparé para el catálogo de *Los chicos del maíz*, una exposición en la que

participábamos algunos de nosotros. El título era *Las palabras de otro* y lo que se podía atisbar, escondida entre la prosa, era la evidencia de que nuestra generación nació al arte en un contexto dado, esto es, no definido por nosotros de un modo sustantivo, ni en el discurso ni en la estrategia operativa. Hay como un síndrome del *buen alumno* (o del becario, puesto más cruelmente), producido por el deseo de ser considerado por tal crítico, estar en tal exposición, trabajar con tal galería... Esas relaciones nunca se han dado, en nuestro caso, entre iguales.

Esta es la situación de partida: la atribución a la pintura de la función de revelarnos a los demás (primero que todo, a los compañeros, como decíamos antes) y ejercer así de agente mediador para encontrar nuestro lugar en el mundo. Andando el tiempo, la necesidad de definir una imaginería densa, compleja y personal, con cierta inclinación hacia lo convulso, la ironía o el misterio, se aviene con la aspiración a seguir una vía profesional normalizada, alejada tanto de tics coyunturales, como de certidumbres dogmáticas neovanguardistas (perdón). Esa actitud es, sino una aportación original, sí una impronta que ha facilitado la visibilidad del grupo.

Es complicado hablar de referentes en general. Yo diría que nuestra generación ha hecho una lectura constructiva e inclusiva de la tradición de la pintura moderna en Sevilla, desde la generación de Carmen Laffón en adelante, con especial atención por razones de afinidad personal y creativa con la generación de los 80: Rafael Agredano, Ricardo Cadenas, Patricio Cabrera, Curro González, Guillermo Paneque, Antonio Sosa, etc. Esa inscripción en el ámbito local puede sonar provinciana pero, en mi opinión, refleja un entendimiento sabio y sofisticado de las relaciones entre arte y contexto, así como de la función del arte como vehículo de construcción de la identidad civil y estética de la ciudad.





**RAMÓN GARCÍA ALCARAZ**  
**GALERÍA MY NAME'S LOLITA ART**

**Entrevista al galerista Ramón García Alcaraz llevada a cabo a través de correspondencia electrónica durante el mes de junio de 2011.**

La idea de partida de mi Tesis, y es la cuestión que formulo para comenzar, es si crees que es posible hablar de una corriente regeneradora de la pintura en España en clave figurativa postconceptual, que tendría su origen a principio de los años 70 y que pervive hasta nuestros días. Se trataría además, de una corriente en la que podemos señalar varias

**oleadas: Nueva Figuración Madrileña, Neometafísica, Joven Pintura Sevillana aparecida a principio del siglo XXI...**

*Ramón García*\_ En mi opinión sí que existe una corriente regeneradora de la pintura en España a partir de los años 70, corriente que toma una mayor fuerza durante la década de los 80.

Podríamos aducir muchas hipótesis del por qué de este germen figurativo que nos lleva hasta nuestros días, pero el más significativo sería una respuesta clara y decidida al Expresionismo Abstracto *oficialista*, me refiero al Informalismo catalán y al grupo de Cuenca, que mantuvieron una estética predominante durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX en España.

Aunque la mayoría de los artistas expresionistas españoles de la década de los 50 y 60 mantuvieron unas ideas opositoras al régimen de Franco, muchos de ellos participaron de forma activa en los programas culturales de difusión en el exterior. Sólo hay que mirar a la Bienal de Venecia durante estas décadas, en la que artistas como Millares, Alfaro, Saura o Tàpies expusieron sus obras en el Pabellón Español a la sombra de una bandera anti-constitucional.

Esta singularidad del destino ha quedado para la historia como una de las mejores promociones que España realizó en el extranjero con un grupo compacto de creadores, coincidiendo con la promoción que Estados Unidos y otros países del área democrática, realizaron con sus *abstractos* durante esta época.

Es muy posible que al *régimen* no le importara exportar y tratar con este grupo de disidentes, ya que su iconografía no molestaba a los ideales franquistas y, además, suponía una apertura a la modernidad para el país que, durante esta época comenzaba a tener unas relaciones cordiales con Estados Unidos. Este hecho insólito produjo, además del reconocimiento internacional del

grupo, una mayor aceptación de la iconografía abstracta en nuestro país, que se extendió hasta los años 80 y principios de los 90. Su impronta fue tan publicitada que llegó a ser más popular, incluso, que el Pop valenciano, que tomó unos derroteros más combativos contra la dictadura desde sus inicios. No debemos olvidar los cierres de las primeras exposiciones del Equipo Crónica en la Galería Val i 30.

No es casual que hablemos de política al hablar de la corriente regeneradora del arte figurativo español, y tampoco sería descabellado pensar que ese germen tuviera lugar en Valencia. Grupos como el mencionado Equipo Crónica o el Equipo Realidad, fueron un claro exponente del sentir artístico-político que más adelante, con el asentamiento democrático en nuestro país, dio lugar a otros grupos de jóvenes pintores figurativos que comenzaron a intervenir sus lienzos con temas alejados de la denuncia política, y enfocados a la propia temática conceptual e intelectual.

Es probable que después del movimiento conceptual americano y europeo, la nueva corriente figurativa que surge en las últimas décadas del siglo XX aportara un nuevo significado en convivencia con el profundo aroma en los estudios a óleo, trementina y barro cocido.

Los jóvenes artistas figurativos, que habían recibido una educación conceptual oficialista en sus facultades, vuelven su mirada a los movimientos italianos de las vanguardias así como a los grupos Pop más publicitados. Sin embargo, esta mirada intuitiva y el agrupamiento inicial de los mismos, junto con el esfuerzo de algunos críticos en poner etiquetas identificativas, no tuvo el efecto deseado a largo plazo, salvo la complicidad individual que algunos de sus miembros mantuvieron entre sí.

Las nuevas generaciones de *figurativos* de principios de los 90, tuvieron muy claro desde el primer momento que la idea de *lo individual* primara sobre *el grupo*, perfilándose poco a poco personalidades muy acotadas y

mundos creativos individualistas. Podríamos intuir que esta generación de artistas intentó buscar su propia identificación, desmarcándose de cualquier parecido o aire de familia con los otros, salvo algunas excepciones acotadas en el tiempo.

El crisol de variedades sería tan amplio como artistas figurativos existen. Cada cual se refugió y, en cierta medida, se especializó en un campo de influencias concreto y mantuvo, casi en exclusiva, a sus artistas inspiradores, los cuales le ayudaron a experimentar y a conseguir su propio lenguaje e identidad.

Salvo algunas excepciones, el peso postconceptual aparece inexorablemente en sus discursos dialécticos, en la literatura narrativa que explica sus trabajos e, incluso, en el coqueteo con otras disciplinas para avanzar en el discurso creativo.

Con ellos se rompió el tabú de que la figuración estaba postergada a un concepto conservador del arte. En cierta medida se puso en convivencia el espíritu científico de las vanguardias, que destronaron el puro placer físico de la apreciación, con la recuperación visual impregnada por el placer de la literatura. Esta supresión de barreras creadas durante las primeras décadas del siglo XX ha sido, en mi opinión, el legado más importante que nos ha dejado el grupo de los *figurativos*. Un colectivo que se mantuvo unido, durante los primeros años de la década de los 90, y que supo rescatar e identificarse con *los versos sueltos figurativos* de anteriores décadas, imprimiéndoles la categoría de *maestros*, sin menospreciar las herencias conceptuales.

Siempre que se habla de *figuración*, se omite la palabra *realismo*. Si la figuración estuvo postergada en los nuevos caminos del arte contemporáneo, el Realismo, hermano feo de la figuración, ha sido menospreciado, incluso, por alguno de los figurativos más influyentes.

Sin embargo, no debemos de olvidar las obras realistas que han convivido y se han desarrollado durante las últimas décadas, bajo el beneplácito de los



*inteligentes* con mando dentro de los circuitos artísticos. Me refiero al caso de Antonio López y el desaparecido Juan Muñoz, los cuales han defendido sus creaciones realistas bajo el crisol del más puro arte conceptual.

**¿Podrías relatar cuál ha sido tu relación y la de la Galería My Name's Lolita Art con estos artistas a lo largo de vuestra trayectoria?**

*Ramón García\_* Cuando My Name's Lolita Art abrió sus puertas en Valencia, 1988, aún quedaba una ligera resaca con sabor a la movida madrileña gestada bajo el paraguas de la transición. Bajo el lema de *Madrid me mata... Valencia me remata*, la galería comienza a tener contacto con un grupo de artistas pertenecientes a la mítica Galería Buades de Madrid. No es una casualidad que la primera exposición que se realizó en el zaguán y en las caballerizas del nº 3 de la plaza del Correo Viejo fuera la del grupo Estrujenbank, formado por Juan Ugalde, la desaparecida Patricia Gadea y el teórico Dionisio Cañas, junto con otro artista disidente, César Fernández Arias.

A finales de los 80, comenzó a institucionalizarse el panorama artístico valenciano. Las exposiciones del Equipo Crónica ya no eran clausuradas por la autoridad competente y empieza a fraguarse una etapa de prosperidad creativa, que coincidió con la apertura de nuevos espacios expositivos.

Durante estos primeros años My Name's Lolita Art buscaba su lugar y coqueteó con todas las posibilidades de expresión artística dentro de la figuración. Sin embargo, debo confesar que la galería mantuvo un grado de subversión muy radical hasta principios de los 90 que, incluso, trascendió en una forma de entender la vida más allá de los límites democráticos recién establecidos.

Las primeras exposiciones de Carmen Berenguer, Mavi Escamilla o el Equipo Límite despertaron las opiniones más encontradas dentro del sector crítico de la ciudad, que las llegó a tachar de *reaccionarias*.

Tampoco tuvo una buena acogida la primera exposición del artista... por aquellos años okupa, cuyas ratas muertas colgadas de las paredes, junto a sus cuadros de increíble talento decoraron la galería en estas fechas, o las performances realizadas por travestis, de baja condición, cantando coplas de Concha Piquer.

Fueron años de gran intensidad creativa y de posicionamiento intelectual y social. Creo que la galería intentó dar una respuesta más radical, un giro de tuerca al sistema oficialista que se estaba fraguando. Y sólo una ciudad podía asumir esta posición..., esa ciudad era Valencia.

En 1989 comenzó una relación muy especial, a veces el destino juega buenas pasadas, con Juan Manuel Bonet, entonces crítico del suplemento cultural del *ABC*. Nos conocimos en la casa de un senador democristiano en la ciudad de Siracusa. Este primer encuentro fue el germen de cruces de ideas en torno a la aparición de nuevos pintores asentados en Madrid y que algunos de ellos, como Dis Berlin y Juan Ugalde, ya habían protagonizado alguna exposición individual en la Galería Buades. Nuestra conversación giró en torno a la aparición de jóvenes artistas que estaban buscando un nuevo lenguaje bajo el paraguas figurativo. En cierta medida era como una necesidad intelectual fijar nuestra mirada hacia estos grupos que iban surgiendo en Madrid y por el Levante español. Con el paso del tiempo me he dado cuenta que, en ese mismo momento, también había conatos en Europa de jóvenes artistas que iban en la misma dirección, y que encontraron su refugio en la galería holandesa *The Living Room*.

Dis Berlin (Mariano Carrera) no sólo es uno de los grandes artistas de la nueva figuración de los 90 sino que, además, ejerció de catalizador tras la apertura de su estudio-galería en la madrileña calle Salitre, donde encontraron cobijo gran parte de los jóvenes artistas que vivían en la capital durante estos años. El Caballo de Troya fue, sin duda, el espacio donde los

figurativos madrileños se agruparon y se relacionaron; un lugar en el que se iniciaron muchas de las carreras artísticas de buena parte de la figuración de los años 90.

Por otro lado, el sector levantino mantuvo su epicentro en la ciudad de Valencia en torno a la recién inaugurada Galería My Name's Lolita Art. Quizá podríamos afirmar que la exposición individual que realizó Ángel Mateo Charris, en el año 1990, fue el pistoletazo de salida de una declaración de intenciones.

En ese mismo año, la galería acude a la feria de ARCO con toda la artillería pesada de la nueva figuración. Da igual el nombre de los artistas asistentes, ellos representaron a todos los artistas que más tarde fueron engrosando la lista de *pintores lolita*, como se les llamaba a principios de la década de los 90. Aún recuerdo los posicionamientos estéticos de la mayoría de las galerías que acudieron a la citada feria entre 1990 y 1995. El común denominador eran piezas pictóricas, donde la materia se hacía espesa entre tonos ocres y grises. Los seguidores de Tàpies y los nuevos fanáticos de Barceló tenían casi copado el recinto ferial.

No hace falta decir el *shock* que produjo el stand de My Name's Lolita Art, con las pinturas de Mavi Escamilla, Charris o Carmen Berenguer... seguidas de las fotocopias irreverentes de las, todavía estudiantes, Equipo Límite.

A veces, la soledad de un galerista es una sensación que nos acompaña en toda nuestra vida profesional, pero recuerdo que la sentí de una manera contundente en los primeros años de nuestra asistencia a ARCO.

Afortunadamente después del año 95, otras galerías comenzaron a apostar por esta línea e, incluso, se exportaron artistas a Madrid y otras ciudades, consolidándose un circuito alternativo frente a la posición oficialista e internacional que se iba implantando en otros espacios expositivos.

Si de una cosa puede estar orgullosa My Name's Lolita Art, fue de su fidelidad absoluta al grupo de artistas que representó durante la década de los 90. Quizá la galería obvió su carácter comercial y casi no evolucionó con los nuevos tiempos, sobre todo, en los primeros años del siglo XXI. El crítico Miguel Fernández-Cid comentó en un artículo “lo excesivamente bien que se llevaban los de Lolita”. Y no sólo se refería al círculo estrecho de artistas y galerista, sino también al de los críticos y algunos clientes-mecenas que apostaron con gran ilusión por el nuevo proyecto figurativo.

A finales de la década, la galería comenzó a abrirse a nuevas expectativas fuera de nuestras fronteras. La asistencia frecuente a la feria de Chicago, la colaboración con un nuevo espacio expositivo en la citada ciudad americana y, sobre todo, el contacto con la profesora y escritora Gail Levin, fueron los exponentes más importantes, desde el punto de vista internacional, durante la década.

En el año 1997 Charris y Sicre organizaron una exposición en torno al pintor americano Edward Hopper, *Cabo Palos–Cape Cod*, que junto con la exposición comisariada por Bonet, *Muelle de Levante*, agrupó todas las intenciones de un grupo que ya apuntaba como emergente dentro de la pintura española.

Gracias a estas dos exposiciones pudimos tener la oportunidad de conocer e integrar en nuestro círculo a personas que siempre estarán en la memoria de la galería. Me refiero a la mencionada Gail Levin, Fernando Huici, Juan Lagardera, Francisco Martínez i de Castellvi, entre otros.

Tras la muerte de Leopoldo Blanco, agitador intelectual de Lolita Art desde sus inicios, la galería abrió sus puertas en septiembre de 1996 en Madrid, junto a El Caballo de Troya. Realmente esta apertura venía condicionada por la cantidad de solicitudes que algunos artistas de la galería tenían para exponer en la capital. Charris ya lo había hecho en las desaparecidas Columela y Sen, al igual que Equipo Límite, por lo que un espacio en Madrid era indispensable para que el grupo no se dispersara.

Después llegaron los reconocimientos, las exposiciones en museos... y la falta de agilidad por mi parte de adelantarme a los nuevos tiempos. Me refiero a esa fidelidad absoluta hacia los artistas, que llevó a la galería a un estancamiento que no supo reconocer y el cual fue aprovechado por la competencia para cargar contra el proyecto hasta que lograron, en 2007, expulsar a la galería de la feria de ARCO.

Era evidente que después del desembarco en Madrid, el mundo competitivo de las galerías estaba intranquilo... además, una línea tan marcada y con éxito no encajaba en determinados círculos artísticos. Ahora conocemos que ese interés tan español de destruir lo que apunta hacia arriba, fue una tarea que se marcaron algunos gurús del arte contemporáneo desde 1996, pero no lo consiguieron hasta la llegada de la nueva directora de ARCO.

El año 2007 fue una fecha clave para My Name's Lolita Art. La fidelidad de los artistas en exclusiva se fue diluyendo en otro tipo de relación menos comprometida. La expulsión de ARCO originó algunas disidencias y el distanciamiento de alguno de los artistas más emblemáticos de la galería, los cuales aprovecharon las aguas turbulentas para abandonar el barco, es decir, para romper su exclusividad. Habían pasado casi veinte años...

Este fue el segundo momento en el que la galería se encontró más sola y desvalida. Tensiones entre galeristas, cruces de palabras en los medios de comunicación, una crisis económica sin precedentes... pero, sin embargo, entraron nuevos aires y otros artistas comenzaron a dar calor al proyecto sin abandonar nunca la esencia de su razón de ser.

En esta nueva etapa My Name's Lolita Art mantiene en su nómina a los artistas de siempre, junto con otras incorporaciones muy interesantes. Las relaciones profesionales han variado, pero en lo esencial todo transcurre por el cauce convenido para el proyecto de la galería. Que a fin de cuentas, es lo más importante.





## **JUAN RIANCHO**

### **GALERÍA SIBONEY**

Entrevista al galerista Juan Riancho llevada a cabo a través de correspondencia electrónica durante el mes de junio de 2011.

La idea de partida de mi Tesis, y es la cuestión que formulo para comenzar, es si crees que es posible hablar de una corriente regeneradora de la pintura en España en clave figurativa postconceptual, que tendría su origen a principio de los años 70 y que pervive hasta nuestros días. Se trataría además, de una corriente en la que podemos señalar varias oleadas: Nueva Figuración Madrileña, Neometafísica, Joven Pintura

### Sevillana aparecida a principio del siglo XXI...

*Juan Riancho*\_ Me gusta la noción de oleadas, creo que en términos generales se adapta bastante bien a lo sucedido en los diferentes campos artísticos, pero muy especialmente en el arte. Y como fenómeno, creo que tienen una regularidad casi científica. Cuando observas el mar, se puede apreciar esto, después de una ola importante que arrastra un gran volumen, vienen varias de menos intensidad, que son igualmente olas.

Yo podría hablar con más propiedad de las oleadas más recientes, ya que a varios de sus actores principales los he expuesto en la galería y he trabajado con muchos de ellos en fases germinales.

Es cierto que personajes claves de la Nueva Figuración Madrileña como Chema Cobo o Guillermo Pérez Villalta exponen con Siboney, siendo igualmente la galería en la que más exhibiciones ha presentado Chema Cobo —la friolera de nueve muestras individuales—, pero en los años claves, en los años más activos de este grupo de artistas, Siboney no existía.

Sé que no es el momento de hablar de la crítica, pero digamos que en términos generales, no les ha apoyado nada. Esta singularidad estaba *mal vista*, se respaldaba con claridad a artistas que los críticos consideraban homologables con otros de su misma generación, alemanes o italianos.

De todas formas y volviendo a la oleadas y el oleaje, creo que después del monstruoso tsunami que está resultando la fotografía, el oleaje rítmico y con sus ciclos, jamás volverá.

A mí esto me sorprende sobremanera. Conozco multitud de buenos artistas, formados intelectualmente y capacitados técnicamente, que *pintan pintura* y tienen que sufrir *odiosas comparaciones* del público o, lo que es peor, de la crítica especializada. Por el contrario, fotógrafos que hacen trabajos parecidos a otros fotógrafos amigos suyos, que hacen fotos parecidas a un



determinado artista alemán o de una escuela... son saludados por la crítica sin sonrojo, y aunque a determinados niveles se reconoce cierto hartazgo, creo que la distorsión que se ha sufrido es irrecuperable, y tendrá que pasar una generación entera, hasta que se asuma que la cantidad de *castañas* que tienen ciertos museos, pagadas no precisamente a precio de *fotografías para calendarios* que es lo que son, sino pagadas a unas cifras impensables pocos años antes, no son ni merecedoras de los gastos de almacenamiento y mantenimiento.

**¿Puedes relatar cuál ha sido tu relación y la de la galería Siboney con estos artistas a lo largo de vuestra trayectoria?**

*Juan Riancho*\_ Digamos que inicialmente la Galería Siboney, no era un proyecto de Juan Riancho al cien por cien, ya que era compartido con Fernando Zamanillo, y como tal binomio funcionamos durante diez años (1985/1995), etapa que cerramos con una reseñable exposición titulada *Diez Años en la Trinchera del Norte*.

El título de la exposición supone una cierta apropiación de la forma de cariñosa de referirse a nuestra galería, que tuvo nuestro buen amigo Salvador Albiñana, por entonces parte muy activa de la desaparecida Galería Temple de Valencia, junto a Nicolás Sánchez Durá y Tomás March.

Desde 1995 hasta la actualidad, ya es un proyecto más personal, con más intención, aunque quisiera dejar claro que la primera exposición de Charris o de Dis Berlin en Siboney, sucedieron durante los mencionados primeros diez años.

Igualmente la relación que se establece con los artistas locales más significativos, y que con el paso del tiempo son una cierta bandera de la galería, como Emilio González Sainz o Mazarío, se produce durante este mismo periodo.

Sería complicado, y creo que no es el objeto, hacer una mera enumeración de los artistas que he expuesto durante estos veintiséis años, ya que estamos hablando de 286 exposiciones, y varias de ellas de grupo y temáticas.

Te señalaría de una forma absolutamente subjetiva aquellos artistas que considero más significativos por diferentes motivos.

Sergio Sanz me magnetizó. Yo que siempre me he referido a mi trabajo como *una cierta búsqueda de perros verdes*, con Sergio estaba deslumbrado. Qué personaje, y sin embargo al poco tiempo acabó en la Marlborough. Tremenda decepción. No me cabe ni el consuelo de tener algo en común con Pierre Levai.

Gómez Bueno es otro caso singular. Megaestrella en California, y en España no existe. Cuando hizo la primera exposición con nosotros, yo tenía un ejemplar de *Juxtapoz* que le dedicaba cuatro páginas, y se lo enseñaba a todo el mundo. En ese número aparecían Michael Ray Charles, Cesario Montano, Jorg Immendorff, Eric White... y Gómez Bueno con un súper-reportaje. Para el catálogo de su exposición individual en Siboney, del año 2006, le escribió el texto del catálogo Raymond Pettibon. Yo me decía: “Esto ya no nos puede fallar. Llamarán del Reina... lo hemos logrado, con este apoyo, no parará de sonar el teléfono...”.

No hablaré de más artistas que adoro, porque olvidarse de otros es como imperdonable. Desde Curro González a Damián Flores, pasando por María Gómez o Angie Kaak... de todos te contaría cosas enriquecedoras para mí.

**¿Qué características de esta pintura y de estos artistas hacen que los defiendas como una línea de tu propuesta galerística?**

*Juan Riancho*\_ Yo creo que son varias claves. Para mí es fundamental el tema de los referentes literarios, cinematográficos y culturales en general. Aun reconociendo que hay referentes que son en casos más generacionales

—y ahora estoy pensando en musicales—, creo que incluso entre estos hay diferencias. Aún me acuerdo del día hace muchos años en que hablando de música con Mariano (Dis Berlin) hablábamos con pasión de Roxy Music, y éramos seguidores de Brian Eno... Pues 15 años más tarde, en Tarifa con Guillermo Pérez Villalta, hablé de los mismo.

Javier Díaz, que es posiblemente la personalidad más autorizada en el campo de creatividad contemporánea de mi entorno, en un texto para un catálogo de Siboney, citaba a Hannibal Lecter, y decía compartir varias de las estrellas que iluminaban su noche, creo que hay algo de esto.

Creo que lo que expongo en Siboney, gusta más a una persona que tiene unos precisos referentes culturales.

También es verdad, y eso me gusta sobremanera, que hay un grupo de artistas, a los que les interesa el trabajo de los otros. Emilio González Sainz tiene más cuadros de Mazarío en su casa que ningún coleccionista.

La víspera de inaugurar una exposición de María Gómez en la galería, pasamos a saludar a Mazarío, y a que se conociesen. Pasadas seis horas, les abandoné en el estudio y continué con mi vida. No volví a saber nada de ellos hasta la inauguración del día siguiente, a la que llegaron un poco tarde. Antes de poder preguntar nada a María, ella me vino a contar “todo lo que había descubierto”, los dos estaban trabajando unas pequeñas cabezas de barro por esa época, “es increíble” me decía.

He sido testigo de más latigazos cósmicos de ese tipo. Esa conexión entre dos o más artistas.

Creo que además me interesa especialmente que *pinten pintura*, y en casos, que sea una *pintura literaria*. Plena de intención y de referentes.



## RESÚMENES

La Tesis Doctoral *Figuración Postconceptual. Pintura Española: de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010)* propone una lectura de continuidad entre estas corrientes pictóricas que constituyen un sólido y plausible fenómeno artístico español contemporáneo, próximo al pensamiento postmoderno.

El relato de estos cuarenta años de historia en su contexto —desde sus inicios a finales de la década de 1960 en España, hasta su actividad a principios del siglo XXI— incluye un estudio sistemático de todas las exposiciones programáticas desarrolladas: *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Otras figuraciones* (1981), *El retorno del hijo pródigo* (1991-1992), *Muelle de Levante* (1994), *Visiones sin centro* (1998-1999), *Canción de las figuras* (1999), *Figuraciones* (1999-2003) y *Los esquizos de Madrid* (2009).

A partir del estudio de los autores y sus obras se formulan las claves de carácter estético-poéticas que otorgan a estos artistas un *aire de familia* que los identifica frente a otros posicionamientos artísticos coetáneos. Entre dichas claves cabe destacar su decidida apuesta por la imagen pictórica y por afrontar una regeneración de la pintura figurativa tradicional, especialmente en un momento coincidente con la aparición y extensión del Arte Conceptual. A pesar de mantener una actitud individualista e independiente, los artistas de la Figuración Postconceptual comparten entre sí otros intereses como son la recuperación de los valores narrativos y el carácter poético de la pintura, la redefinición de la figuración, el posicionamiento de resistencia frente a la imagen mediática o la apología de una semántica icónica latente.

En nuestra investigación se incluye una catalogación de los autores vinculados a este fenómeno, donde se recogen una gran variedad de soluciones formales y trayectorias artísticas de repercusión histórica y/o crítica diversa, desarrolladas todas ellas en muy diferentes contextos. Esta

catalogación se acompaña de una cronología detallada de las actividades expositivas emprendidas. La Tesis Doctoral cuenta, además, con un extenso “Apéndice documental” donde se incluye la aportación de fuentes originales e inéditas compuestas por una serie de textos de los propios artistas, así como las entrevistas realizadas a los protagonistas.

Los pintores más representativos de los incluidos en nuestro estudio han sido: Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Chema Cobo, Jaime Aledo, Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns, Dis Berlin, Antonio Rojas, María Gómez, Manuel Sáez, Pelayo Ortega, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, Paco de la Torre, Damián Flores, Joël Mestre, Teresa Moro, Fernando Cerdón, Sergio Sanz, Juan Cuéllar, Gonzalo Sicre, Teresa Tomás, José Miguel Pereñíguez, Elena Goñi y Miki Leal.

La Tesi Doctoral *Figuració Postconceptual. Pintura Espanyola: de la Nova Figuració Madrilenya a la Neometafísica (1970-2010)* proposa una lectura de continuïtat entre aquests corrents pictòrics, que constitueixen un sòlid i plausible fenomen artístic espanyol contemporani, pròxim al pensament postmodern.

El relat d'aquests quaranta anys d'història en el seu context —des dels seus inicis a la fi de la dècada de 1960 a Espanya, fins a la seua activitat a principis del segle XXI— inclou un estudi sistemàtic de totes les exposicions programàtiques desplegades: *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Otras figuraciones* (1981), *El retorno del hijo pródigo* (1991-1992), *Muelle de Levante* (1994), *Visions sense centre* (1998-1999), *Canción de las figuras* (1999), *Figuraciones* (1999-2003) y *Los esquizos de Madrid* (2009).

A partir de l'estudi dels autors i les seues obres es formulen les claus de caràcter esteticopoètiques que atorguen a aquests artistes un *aire de família* que els identifica enfront d'altres posicionaments artístics coetanis. Entre aquestes claus cal destacar la seua decidida aposta per la imatge pictòrica i per a afrontar una regeneració de la pintura figurativa tradicional, especialment en un moment coincident amb l'aparició i extensió de l'Art Conceptual.

A pesar de mantenir una actitud individualista i independent, els artistes de la Figuració Postconceptual comparteixen altres interessos, com són la recuperació dels valors narratius i el caràcter poètic de la pintura, la redefinició de la figuració, el posicionament de resistència enfront de la imatge mediàtica o l'apologia d'una semàntica icònica latent.

En la nostra investigació s'inclou una catalogació dels autors vinculats a aquest fenomen, on es recullen una gran varietat de solucions formals i trajectòries artístiques de repercussió històrica i/o crítica diversa, desenvolupades totes elles en molt diferents contextos.

Aquesta catalogació s'acompanya d'una cronologia detallada de les activitats expositives empreses. La Tesi Doctoral conté, a més, amb un extens apèndix

documental on s'inclou l'aportació de fonts originals i inèdites compostes per una sèrie de textos dels artistes mateixos, així com les entrevistes realitzades als protagonistes.

Els pintors més representatius dels inclosos en el nostre estudi són: Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Chema Cobo, Jaime Aledo, Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns, Dis Berlin, Antonio Rojas, María Gómez, Manuel Sáez, Pelayo Ortega, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, Paco de la Torre, Damián Flores, Joël Mestre, Teresa Moro, Fernando Cordón, Sergio Sanz, Juan Cuéllar, Gonzalo Sicre, Teresa Tomás, José Miguel Pereñíguez, Elena Goñi i Miki Leal.



The Doctoral Thesis *Postconceptual Figuration. Spanish Painting: New Figuration Madrilena the Neometafísica (1970-2010)* proposes a reading of continuity between these currents are a strong pictorial and artistic phenomenon contemporary Spanish plausible, close to postmodern thinking.

The story of these forty years of history in its context, since its inception in the late 1960's in Spain, to its activity in the early twenty-first century, includes a systematic study of all the exhibitions program developed: *1980* (1979), *Madrid D. F.* (1980), *Other figures* (1981), *The return of the prodigal son* (1991-1992), *Muelle de Levante* (1994), *Visions without center* (1998-1999), *Song of the figures* (1999), *Figuraciones* (1999-2003 ) and *The schizos of Madrid* (2009).

From the study of the authors and their works are formulated key poetic aesthetic, these artists give a *family resemblance* that identifies them to other positions artistic contemporaries. Among those keys include its firm commitment to tackle pictorial image and the regeneration of traditional figurative painting, especially at a time coincident with the emergence and spread of Conceptual Art.

Despite maintaining an individualistic and independent, post-conceptual artists share Figuration each other interests such as recuperating the narrative and the poetic character of the painting, redefining figuration, the positioning of resistance to or advocacy media image of iconic latent semantics.

Our research includes a listing of the authors linked to this phenomenon, which gathers a variety of formal solutions and career of historical impact and / or critical diverse, they all developed in very different contexts. This listing is accompanied by a detailed chronology of exhibition activities undertaken. Doctoral Thesis also has an extensive "Appendix documentary" which includes the contribution of original and unpublished sources consist of a series of texts by the artists themselves, as well as interviews with the protagonists.

The most famous painters of those included in our study were: Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Chema Cobo, Jaime Aledo, Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns, Dis Berlin, Antonio Rojas, María Gómez, Manuel Sáez, Pelayo Ortega, Angelica Kaak, Ángel Mateo Charris, Paco de la Torre, Damián Flores, Joël Mestre, Teresa Moro, Fernando Cordón, Sergio Sanz, Juan Cuéllar, Gonzalo Sicre, Teresa Tomás, José Miguel Pereñíguez, Elena Goñi and Miki Leal.



