

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (Contemporáneo)**



**TESIS DOCTORAL**

**Imágenes urbanas y contaminaciones arquitectónicas en la pintura y la  
escultura de los años 80' en España**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Javier Torras de Ugarte**

DIRECTOR

**Antonio Manuel González Rodríguez**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)**



**TESIS DOCTORAL:**

**IMÁGENES URBANAS Y CONTAMINACIONES ARQUITECTÓNICAS  
EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA DE LOS AÑOS 80' EN ESPAÑA**

**JAVIER TORRAS DE UGARTE**

**DIRECTOR: ANTONIO MANUEL GONZÁLEZ RODRÍGUEZ**

**MADRID, 2015**



**QUIERO DEDICAR ESTA TESIS A SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ Y A ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA, FALLECIDOS DURANTE EL DESARROLLO DE MI INVESTIGACIÓN. SIN ELLOS LA HISTORIA QUE HE PRETENDIDO RECUPERAR DEL OLVIDO NO HABRÍA TENIDO LUGAR, O AL MENOS NO HABRÍA SIDO TAL CUAL SUCEDIÓ. GRANDES PROTAGONISTAS DEL ARTE ESPAÑOL DEL ÚLTMO CUARTO DEL SIGLO XX, EL PRIMERO EN LA PINTURA Y EL SEGUNDO EN LA CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE, CADA UNO A SU MANERA ME EMPUJARON A ESTUDIAR ESTA MARAVILLOSA VUELTA A LA PINTURA QUE SE PRODUJO EN LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA, UNA VUELTA A LA PINTURA QUE TRAÍA CONSIGO UNA VUELTA A LA HISTORIA DEL ARTE.**

**POR OTRA PARTE, QUIERO AGRADECER A MI FAMILIA EL APOYO CONSTANTE DURANTE TODOS ESTOS AÑOS, SOBRE TODO A MI MADRE, SIN QUIEN SEGURAMENTE HABRÍA DESISTIDO HACE TIEMPO. TAMBIÉN A MI DIRECTOR DE TESIS, ANTONIO, QUE ME HA LLEVADO POR LOS MEJORES CAUCES Y HA COMPRENDIDO MI FORMA DE VER EL MUNDO Y COMPRENDER EL ARTE. ESTE AGRADECIMIENTO ES EXTENSIBLE A LA MAYOR PARTE DE PROFESORES QUE, DURANTE LA CARRERA Y LOS AÑOS DE DOCTORADO, ME AYUDARON A SENTIR EL ARTE, A COMPRENDERLO, A DISFRUTARLO.**

**POR ÚLTIMO, QUERRÍA DEDICAR ESTA TESIS Y AGRADECERLE A PARTE IGUALES A SILVIA, MI COMPAÑERA EN ESTE MARAVILLOSO VIAJE.**

**SIN ELLA NO HABRÍA TENIDO SENTIDO. SIN ELLA NO LO HABRÍA CONSEGUIDO.**



**ÍNDICE**

**“IMÁGENES URBANAS Y CONTAMINACIONES ARQUITECTÓNICAS  
EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA DE LOS AÑOS 80' EN ESPAÑA”**

RESUMEN.	P. 5
MEMORIA.	p. 11
INTRODUCCIÓN.	p. 21
BLOQUE 1. ESCENARIOS Y CONTEXTOS. EL RETORNO A LA PINTURA (1976-1992)	p. 31
1. De “Nueva Generación” a la “Nueva Figuración Madrileña”.	p. 31
Panorama de la pintura española de los años setenta.	
a. “Nueva Generación y Luis Gordillo como mentor.	p. 31
b. Los “Encuentros de Pamplona y el arte conceptual en los años setenta.	p. 40
c. Pop y realismo crítico.	p. 43
d. Otros realismos.	p. 47
2. La pintura de los años ochenta en Madrid (1976-1992).	p. 50
a. 1976-1992.	p. 50
b. Características y contextos.	p. 56
c. La pintura de los 80' en sus exposiciones.	p. 64
i. 1980. Una visión polémica del arte español de los 80'.	p. 64
ii. Madrid D.F. Una apuesta por el arte español de los 80' (en Madrid).	p. 72
iii. Otras exposiciones de interés a lo largo de los años 80'.	p. 76
BLOQUE 2. LA CIUDAD Y LA ARQUITECTURA EN LA PINTURA JOVEN DE LOS AÑOS 80' EN MADRID.	p. 85
1. Contextos para el estudio de la pintura urbana y de arquitectura durante el último cuarto del siglo XX.	p. 86
a. ¿Se ha tratado el tema de la ciudad y la arquitectura en la pintura?	p. 86
i. Ensayos y otra literatura española sobre la ciudad y la arquitectura en las artes plásticas.	p. 86

- ii. Exposiciones sobre la contaminación de arquitectura y ciudad en las artes plásticas. p. 93
  - b. Primeros indicios de lo urbano en la pintura española de los años setenta. p. 106
- 2. Madrid en la pintura española de los años 80'.
  - a. La Movida Madrileña como nueva imagen de Madrid. p. 118
  - b. Madrid: del espacio artístico al objeto artístico. p. 121
  - c. Madrid costumbrista o la imagen de la ciudad a través de la cotidianeidad. p. 123
  - d. Madrid monumental en la pintura de los 80'. p. 137
- 3. Concepto y estética. La ciudad y la arquitectura como símbolo en la pintura joven de los años 80' en Madrid. p. 150
  - a. La ciudad y la arquitectura en la pintura de la Nueva Figuración Madrileña de los años 80'. p. 150
    - i. Guillermo Pérez Villalta. p. 152
      - i.i. Juegos de espacios: evolución de Guillermo Pérez Villalta (1974-1983). p. 152
      - i.ii. El viaje interior. Figuración y abstracción, concepto y narración (1983-1987). p. 165
      - i.iii. Hacia la ciudad contemplativa y la ciudad ideal (1988-1992). p. 173
    - ii. Sigfrido Martín Begué. p. 180
      - ii.i. Primeros pasos con la arquitectura como base (1976-1981). p. 180
      - ii.ii. Tradición y modernidad. De Le Corbusier a la Roma Imperial (1982-1985). p. 185
      - ii.iii. El engaño de la pintura. Los sentidos y las máquinas (1986-1990). p. 189
  - iii. Otros pintores neofigurativos. p. 205
    - iii.i. Carlos Forns. p. 205
    - iii.ii. Carlos Durán y "Bola" Barrionuevo. p. 210
    - iii.iii. El Hortelano y Ceesepe. P. 214

- b. Otros ejemplos de pintura urbana y pintura de arquitectura durante los años 80' en Madrid. p. 219
  - i. La pintura neoexpresionista durante la década de los 80'. p. 219
    - i.i. José María Sicilia. p. 220
    - i.ii. Miquel Barceló. P. 224
    - i.iii. Miguel Ángel Campano. p. 230
    - i.iv. Otros pintores cercanos al neoexpresionismo y la abstracción. p. 232
  - ii. La pintura realista de finales de los 80'. p. 239
    - ii.i. El Nuevo Realismo. p. 240
    - ii.ii. José Manuel Ballester. p. 244
    - ii.iii. Clara Gangutia. p. 245
    - ii.iv. Luis Mayo. p. 249

### BLOQUE 3. OTRAS ARTES DURANTE LOS AÑOS 80': ESCULTURA Y FOTOGRAFÍA

- JOVEN p. 255
- 1. Contextos y trayectoria de la escultura española en los años 80' p. 255
  - a. Breves consideraciones sobre la escultura moderna. p. 258
  - b. La arquitectura y la escultura. p. 261
- 2. La escultura joven española durante los años 80' p. 267
  - a. Las ciudades de Miquel Navarro. p. 268
  - b. Otros ejemplos de escultura de influencia arquitectónica durante los años 80'. p. 285
    - i. Susana Solano, entre la poética postminimalista y la corporeidad figurativa. p. 287
    - ii. Cristina Iglesias: una pared es una pared. p. 294
    - iii. Juan Muñoz y la nueva escultura narrativa. p. 301
- 3. La fotografía como testigo del Madrid de los años 80' p. 312
  - a. Hacia la fotografía de los 80': "Nueva Lente". p. 313
  - b. La fotografía de los 80' como relato. p. 317
    - i. Ouka Leele. p. 319
    - ii. Pablo Pérez-Mínguez. p. 321

iii. Alberto García-Alix.	p. 324
CONCLUSIONES.	p. 329
BIBLIOGRAFÍA.	p. 341
a. Catálogos de exposiciones colectivas.	p. 341
b. Catálogos de exposiciones individuales y catálogos razonados.	p. 344
c. Ensayos y libros.	p. 350
d. Crítica, artículos y revistas.	p. 354
ANEXO I – Breves biografías de los artistas estudiados.	p. 357
ANEXO II – Exposiciones colectivas más importantes tratadas en la investigación.	p. 387

## **RESUMEN**

Esta investigación se plantea demostrar que la renovación de las artes, principalmente de la pintura y la escultura, que tuvo lugar tras el fin de la dictadura en España, es decir, durante la Transición, fue consecuencia, al menos en parte, de un interés de los artistas por la representación de los espacios urbanos y de las figuraciones arquitectónicas. Por un lado hemos establecido el objetivo de realizar un estudio sobre el arte de los 80', comprobando si realmente existió un movimiento afín en aquella época y definiendo sus características tanto estéticas como conceptuales e históricas. Por otro, hemos analizado la presencia arquitectónica y urbana en las obras de arte creadas en el periodo a estudiar (1976-1992), investigando sobre su origen, su significado, su importancia estética y sus influencias.

La metodología utilizada ha pretendido buscar una serie de elementos objetivos, huyendo de los recuerdos nostálgicos o interesados de los protagonistas y fijándonos en los hechos tal y como acontecieron en su momento, por lo que los catálogos de las exposiciones, las declaraciones de los artistas en el momento de la creación de las obras y la literatura crítica coetánea han sido las principales líneas de trabajo, aunque la observación pormenorizada de las obras de arte y el análisis de sus múltiples referencias históricas, estilísticas, artísticas y estéticas han sido absolutamente fundamentales.

Tras establecer un contexto histórico-artístico del periodo y analizar la trayectoria de los principales artistas de los años 80', hemos procedido a realizar un estudio detallado de las exposiciones que tuvieron lugar en aquella época y la presencia de obras con un marcado estilo urbano o arquitectónico. Las exposiciones nos han permitido establecer que el arte de los 80' como tal existió y tuvo una serie características comunes, si bien una de sus particularidades fue el eclecticismo y la individualidad, pese a tener un camino de grupo definido, aunque algo difuminado. Desde luego hemos podido comprobar que la mayoría de las exposiciones de arte español que se promovieron durante los 80' versaban sobre el arte propio del periodo, por lo que ya en aquellos años existía una autoconciencia renovadora que abarcaba todos los estamentos: el artístico, el comercial y el político.

Por otro lado, desde la década de 1980 hasta casi nuestros días hemos podido observar una preocupación exponencial sobre el asunto de las contaminaciones

arquitectónicas con la pintura y la escultura, por medio de publicaciones e importantes exposiciones, si bien esta rama estética apenas se había aplicado al arte de los 80'. Así pues hemos establecido un renacimiento estético generalizado en esta época que tenía que ver con la importancia del mundo urbano y el de la arquitectura y su presencia en otras artes, esas interferencias y ese mestizaje artístico que también se dio en otros países.

Siguiendo todas estas líneas de trabajo, hemos podido concluir que el arte de los 80' tuvo un interés exacerbado por la figuración urbana y arquitectónica abarcando todos sus estilos y disciplinas: la pintura figurativa, la pintura expresionista, la escultura, la fotografía, la ilustración... no obstante se dejó ver también en otras ramas como el cine, la literatura o la música. Hemos considerado, más allá de la representación arquitectónica, como símbolo urbano algunas figuraciones que tienen que ver con nuevos tipos nacidos del sentimiento urbano y que durante los años 80' estuvieron presentes en La Movida Madrileña; a tenor de lo investigado podemos deducir que Madrid fue el centro neurálgico y motor cultural de la España de la década y que el arte logró establecer unas nuevas señas de identidad para la capital y, por extensión, para todo el país, huyendo de la opinión interior y exterior sobre la dictadura en pro de explicitar una imagen moderna del país. De ahí que las nuevas imágenes tuvieran que ver con lo urbano como exponente de lo moderno en contraposición a la imagen rural que se llevaba exhibiendo, voluntaria o involuntariamente, desde finalizada la Guerra Civil.

Sin embargo, hemos comprobado que una de las principales características del arte de los 80' fue su signo apolítico; de hecho los representantes de este arte se opusieron con vehemencia al realismo crítico y arte conceptual, así como al informalismo, en los que estaba implícita cierta crítica político-social. De este modo la representación urbana no respondía a un plan programático sino a una inquietud moderna o, mejor dicho, postmoderna. La ciudad era vista como símbolo de lo nuevo, o de lo que estaba más allá de lo nuevo, y la arquitectura servía, en pintura y otras artes, como signo referencial de esta renovación.

La escultura no participó del arte de los 80' en un primer momento, pues "la vuelta a la pintura" impregnó los primeros años del movimiento a finales de los setenta. Sin embargo, cuando el entusiasmo comenzaba a relajarse mediada la década

de 1980, la escultura tomó el relevo de la pintura y artistas de la talla de Cristina Iglesias o Juan Muñoz propiciaron la renovación escultórica que tanto se necesitaba, principalmente ahondando en las relaciones entre su arte y la arquitectura, como hicieron poco antes Miquel Navarro y Susana Solano.

En definitiva, podemos concluir que algunos de los más importantes artistas de los 80' como Pérez Villalta, Barceló, Sicilia, Martín Begué o los escultores antes nombrados, acusaron una estética urbana en su arte y trabajaron en las contaminaciones arquitectónicas en pintura y escultura, lo que motivó una clara renovación de las artes en España a la par que el país evolucionaba políticamente en su Transición hacia la democracia.

## **SUMMARY**

This investigation attempts to prove that the renewal of arts, especially Painting and Sculpture, that took place after dictatorship's period in Spain, this means, during the "Transición", was, at least partly, a consequence of an artists' interest in the representation of the urban area and architectural figurations. On the one hand, we have set the goal of carrying out a research about arts in the 80's, by checking whether such a movement did actually exist at that time and by defining its aesthetic, conceptual and historical features.

On the other hand, we have analyzed the architectonic and urban presence in the artworks created between 1976-1992, by doing a research on its origin, significance, aesthetic importance and influences.

The methodology has tried to find out a series of objective elements, avoiding nostalgic memories from the protagonists and focusing on the facts the same way they occurred at that time. Therefore, the exhibition catalogues, the artists' statements and the coetaneous critical literature have been the main work procedures. However, a detailed observation of artworks and the analyse of its historical, stylistic, artistic and aesthetic references has been absolutely essential.

After establishing an historical-artistic context of the period and analysing the career of the main artists in the 80's, we proceeded to conduct a detailed study of the exhibitions that took place in that period and the presence of artworks with a strong urban and architectural style.

These exhibitions have let us establishing that the art in the 80's existed itself and it had a series of common features, while one of its peculiarities was the eclecticism and individuality, despite having a defined group, though somehow blurred. We have certainly checked that the vast majority of Spanish arts exhibitions in the 80's dealt with the art of the period itself, so there was already a renewal self-awareness covering all sectors: artistic, commercial and politic ones.

On the other hand, from the 1980s until almost our time we have witnessed a strong concern on the issue of architectural contaminations with painting and sculpture, through publications and important exhibitions, but this aesthetic branch had rarely been applied to the art of the 80's. So we have established a general aesthetic renaissance in this era that had to do with the importance of the urban and

the architecture worlds and its presence in other arts; such interference and that artistic mix that also occurred in other countries.

Following these lines of work, we were able to conclude that the art of the 80's had a exacerbated interest in urban and architectural figuration, covering all styles and disciplines: figurative Painting, expressionist painting, Sculpture, Photography, Illustration... however this was seen in other areas such as cinematography, literature or music. We have considered, beyond the architectural representation, some configurations that deal with new types of urban feelings born during the 80's in "La Movida Madrileña", as an urban symbol. According to this research, we can conclude that Madrid was the hub and cultural engine during this decade in Spain and that art was able to establish a new identity for the capital and for the entire country, by evading interior and exterior reviews about the dictatorship, so as this could make a clear modern image of the country. Therefore, the new images had to do with the urban as an indicator of the modern in contrast to the rural image that had been exhibited, voluntarily or involuntarily, since the Civil War ended.

However, we have found that one of the main features of the art in the '80s was its apolitical sign; in fact, representatives of this art disagreed with critical realism and conceptual art, as well as the informality, which had implicit a certain political and social criticism. This way, the urban representation did not respond to a programmatic plan but to a modern or rather, postmodern concern. The city was seen as a symbol of the new thing, or what was beyond it, and architecture was used in painting and other arts, as referential sign of this renewal.

The sculpture was not involved in the art of the 80 'at first, because "return to painting" permeated the early years of the movement in the late seventies. However, when the excitement began to relax in the middle 1980s, Sculpture replaced Painting and artists like Cristina Iglesias and Juan Muñoz led the sculptural renewal much needed, especially deepening the relations between their art and architecture, as Miquel Navarro and Susana Solano did before.

In short, we can conclude that some of the most important artists of the 80's such as Pérez Villalta, Barceló, Sicilia, Martín Begué or the above named sculptors, showed an urban aesthetics in their artistic creations and worked in architectural

*Imágenes urbanas y contaminaciones arquitectónicas en la pintura y la escultura de los años 80' en España*

contamination in Painting and Sculpture, which led to a clear renewal of the arts in Spain while the country was politically evolving in its transition to democracy.

## **MEMORIA**

Esta tesis se ha centrado en una época, el arte español de los años 80', de la que se ha escrito y hablado bastante, aunque casi siempre en términos biográficos, nostálgicos o, sencillamente, divulgativos. Por todo ello, más allá de las investigaciones de Jaime González Aledo, que en realidad versaba sobre el arte de los setenta, y la de Francisco de la Torre Oliver, que se centra en la figuración de finales de siglo, los escritos que en la actualidad tenemos sobre el arte de los 80' forman una extensa y vertical Torre de Babel en la que caben todos los lenguajes conocidos.

Sin dejar de lado esta abundancia de escritos cagados de subjetividad, a la hora de aproximarnos al arte español de este tiempo nos vemos obligados a consultar apreciaciones de los más influyentes críticos e historiadores de la época como Valeriano Bozal, Tomás Lloréns, Simón Marchán Fiz, Ángel González García, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas, Francisco Calvo Serraller, Delfín Rodríguez, Vicky Combalá... Dada la importancia de quienes escriben y la abundancia de lo escrito, parecería obra sencilla compilar una serie de datos y escribir unas cuantas páginas sobre el asunto, y sin embargo la dificultad se esconde tras la grandilocuencia.

Uno de los principales problemas que causa este hecho es que muchos de los que se dedicaron a escribir la historia estaban demasiado cerca de los que la pintaban, esculpían o fotografiaban, e incluso tomaban parte en ella. Esto, en ocasiones, desembocó en ataques directos entre los que defendían una postura o la contraria en esta etapa convulsa del arte español.

En lo que sí parecen ponerse de acuerdo casi todos los que han escrito sobre el asunto, es en que la década de los 80', en lo que al arte se refiere, empezó años atrás y surgió como una reivindicación "renovadora" fruto de una oposición al arte comprometido y conceptual.

Bajo nuestro punto de vista, y alrededor de esta premisa, giran los bloques de esta investigación; dentro del arte de los 80' existieron diversos núcleos de interés renovador, casi tantos como artistas, aunque principalmente debemos señalar a los artistas pertenecientes a la Nueva Figuración Madrileña, que comenzaron a exponer como grupo mediada la década anterior. En cualquier caso, y aunque evidentemente hemos considerado imprescindible realizar un estudio bibliográfico sobre el arte de la época en cuestión, en esta investigación hemos decidido centrarnos en un aspecto

concreto dentro de este arte, sobre todo en lo que tiene que ver con la pintura y la escultura: el sentimiento urbano y su vertiente arquitectónica como símbolo de una renovación en las artes fruto del espíritu de la Transición.

En el título hablamos de *pintura* y *escultura* entendiendo por este general concepto la pintura y escultura de los artistas considerados jóvenes en los 80', apropiándonos, todo sea dicho, de una de las etiquetas con las que se envolvió a los artistas que componían este grupo desigual. El arte de los 80' no es tanto una diferenciación cronológica como el nombre atribuido a un grupo de artistas que eran jóvenes en aquella época; tan solo una forma de distinguir entre el arte de los 60' y los 70' que también tuvo presencia en la mencionada década, del que algunos consideran genuinamente perteneciente a los 80'. No somos partidarios de los compartimentos estancos dentro de la evolución de las artes, y muchos menos en la España del momento al que hemos pretendido referirnos, pero gran parte de la literatura que se ha desprendido acerca de la cuestión, aborda el asunto de este modo, por lo que se nos hace imposible obviar lo que tantos han destacado. A lo largo de estas páginas se podrá comprobar si realmente existió un arte de los 80', primera hipótesis formulada.

Más allá de ese espacio teórico-estético, debemos señalar ya aquí que en este periodo de renovación formal de las artes, la pintura tuvo un peso específico mucho mayor del que había tenido hasta entonces, principalmente por ser "la vuelta a la pintura" unos de los *leitmotiv* del periodo. Asimismo, la escultura pasó desapercibida hasta medida la década y la fotografía, que sí experimentó un crecimiento considerable ya durante los setenta, sirvió como narración de lo acontecido. Por ello, ha sido necesario otorgar un espacio más extenso para la pintura y considerarla como el motor del cambio estético y de la renovación artística durante los años 80'.

Hubo una generación intermedia entre la pintura joven y los "grandes maestros" del informalismo y la abstracción que, como los neofigurativos de los 80', apostaron por una pintura anclada en la figuración: los realistas, comandados por Antonio López García y secundados por Carmen Laffón, Eduardo Naranjo, Cristóbal Toral y Amalia Avia entre otros muchos. Bajo ningún concepto la *pintura joven* tuvo como referencias a Antonio López y compañía, pero supusieron, en su momento, la alternativa figurativa al realismo. En un segundo plano, cuando la década moría, se

puede apreciar un despunte de pintores que del realismo hacen su lenguaje, como José Manuel Ballester, Luis Mayo, Clara Gangutia y Jesús Mari Lazkano.

De forma aledaña nuestra pretensión ha sido abordar, además de la pintura, la escultura y la arquitectura como expresiones plásticas continuadas del carácter de la pintura de los 80'. No es, por tanto, un apartado de manifiesta importancia en cuanto al sentido de esta investigación que se centra en la pintura, pero sí un contexto que viene a completar el significado general de toda una época en las artes en España. Si bien es cierto que la fotografía comparte muchas de las características de la pintura y se revela como un arte en alza durante los 80', la escultura parece virar hacia expresiones propias, aunque las contaminaciones con la arquitectura son más que evidentes.

Pero volviendo a los inicios de la década, debemos entender el realismo como un arte que comenzaba a preocuparse por la representación del medio urbano, que tan profundamente iba transformando España. La preocupación de Antonio López por Madrid como ciudad, como espacio urbano en el que se desarrolla la pintura como tal, no se había visto en los paisajistas que tuvieron su importancia en los años 60' y 70', muchos de ellos al amparo de la llamada 2ª Escuela de Madrid, del círculo de Benjamín Palencia. En ellos se aprecia, antes bien, una preocupación por el medio rural, por el campo, el pueblo, los campesinos, algo que se había anunciado en la Escuela de Vallecas, fundada por Alberto Sánchez y el propio Benjamín Palencia en 1927. Pero España, ya a mediados de los 70', dejaba de ser profunda, y las grandes ciudades comenzaban a ejercer como tal.

Quedando de manifiesto que esta investigación trata principalmente sobre los artistas que eran jóvenes en la década de 1980 en España, debemos centrarnos en la primera parte del enunciado, que alude directamente al problema en cuestión: las imágenes urbanas y la arquitectura.

La *pintura joven* no absorbió de los realistas su interés por la representación urbana; no lo hicieron porque no lo necesitaban. Esta generación de pintores jóvenes, fuertemente arraigada a Madrid, vivía la vida de una forma urbana, totalmente moderna. Su renovación de la pintura no provenía de la representación del nuevo espacio de creación, la ciudad, sino que ellos se encontraban totalmente inmersos en la nueva cultura urbana, tanto por su modo de vida como por lo que iban conociendo

del exterior, y de este modo la salida de un concierto de rock podía convertirse en el tema de un cuadro. La ciudad dejaba de ser el tema como espacio de creación, para ser el espacio de las vivencias más cotidianas, que luego eran narradas por los pintores en sus cuadros. Y el centro de todo esto era la ciudad de Madrid, que empezaba a conocer sus propias señas de identidad y a hacerlas denotar.

La capital pasaba de ser la ciudad franquista del poder, de la centralización, a la capital de un estado de autonomías, y debía reencontrarse, reinventarse. A ello ayudaron no pocos foráneos que procedían de lo que en aquel entonces se conocía como “las provincias” para encontrar trabajo como peón, ordenanza, fontanero, ingeniero o, por supuesto, pintor. Es así como los artistas van configurando una nueva imagen de la ciudad, auspiciados por un apoyo institucional, del gobierno central y del regional, y todos contribuyen, provengan de donde provengan, a la creación de lo que hoy en día entendemos que es la ciudad de Madrid.

Estos artistas jóvenes, participantes de La Movida Madrileña, pintan una ciudad libre, imaginada, prometida; recrean en sus cuadros lo que es para ellos Madrid, y la ciudad, progresivamente, va convirtiéndose en eso mismo, en una ciudad plural, cosmopolita, abierta en la que por fin años después se puede respirar libertad.

Los caminos para la representación de este nuevo Madrid fueron tantos como artistas actuaron en aquellos años; cada uno a su forma y a su modo reparaba en los aspectos que le era más afines, y no solo en pintura, también en música, cine, ilustración...

La transmutación de la ciudad real a la ciudad pintada puede hacerse desde un punto de vista conceptual: aludiendo a la idea desde unas formas más o menos descontextualizadas; o desde una perspectiva estética: adoptando las formas de la ciudad. Así pues una imagen que represente a uno de los nuevos *tipos* madrileños (urbanos) puede ser tan representativa de la ciudad como una pintura que represente la Puerta de Alcalá o el Parque del Retiro.

Hay que señalar, como ya hiciera Simón Marchán Fiz, la abundancia de artistas con formación arquitectónica que trabajaron la pintura en esta década de los 80', desde el ya reconocido Navarro Baldeweg, hasta Gerardo Delgado, Sigfrido Martín Begué, Miguel Ángel Campano o Guillermo Pérez Villalta. Pero curiosamente estos pintores que había aprendido la geometría, la armonía, la simetría y todas las facetas

que aporta la formación en una disciplina orientada al arte funcional, fueron los que más ejercitaron la imaginación para unir a sus referentes de la arquitectura moderna como Mies van der Rohe o Le Corbusier, o ejemplos de la arquitectura española del siglo XX como Luis Moya, Asís Cabrero o Sáenz de Oiza, una de infinidad de referencias del mundo manierista.

La importancia de estos arquitectos-pintores durante los 80' es totalmente manifiesta, sobre todo la de Pérez Villalta, participando en innumerables exposiciones colectivas que coparon los espacios culturales de la España de la época. No obstante, ya Marchán Fiz señalaba que la renovación que introducían estos pintores provenía de las enseñanzas postmodernas que recibían de la arquitectura, más evolucionada que la pintura en este aspecto, por lo que la arquitectura pasaba a convertirse en un elemento de renovación y modernización de la pintura, principal hipótesis esta que se ha pretendido demostrar en la presente investigación.

No solo la pintura era sensible a la "contaminación" arquitectónica, sino que la escultura, la fotografía y poco más tarde el video o la instalación, absorbían lo que la arquitectura les podía aportar de sentimiento de renovación. Susana Solano, Cristina Iglesias y, sobre todo, Miquel Navarro son algunos de los escultores que se dejaron impregnar por lo arquitectónico.

Culminando la década, otros artistas jóvenes que hasta entonces no habían despuntado por la "dictadura" de los neofigurativos y las experiencias abstractas de los pintores del círculo de Sicilia, Barceló, Campano y compañía, reivindicaban un arte realista proveniente de conceptos cercanos al romanticismo. Principalmente queremos referirnos a tres de los más importantes ejemplos rescatados con motivo de este estudio: Luis Mayo, Clara Gangutia y José Manuel Ballester, que fueron los que trabajaron en Madrid, aunque hubo otros ejemplos sobresalientes como el de Jesús Mari Lazkano.

Dentro de un realismo intimista, estos pintores se preocupaban por la representación del espacio urbano pero con un concepto distinto al que ocupaba a Antonio López y los demás realistas anteriores. Lazkano, como Ballester, comienza a representar su entorno, en este caso Bilbao, como el espacio de creación artística en el que reside, pero se trata de un espacio cambiante, que evoluciona y nunca permanece quieto, como los propios artistas. Es por esto su interés por el paisaje industrial. De

nuevo la ciudad se convierte en elemento renovador de la pintura, en un aspecto que, desde la temática o la idea primordial del cuadro, convierte a la obra en una pintura contemporánea. Analizar estos aspectos del mundo urbano y sus “estiramientos”, que nos trasladan de la Vergara de Lazkano y el Madrid de Ballester a Viena, Nueva York o China, es propósito de este estudio.

Para la realización de esta investigación se han consultado una gran variedad de catálogos de exposiciones que tuvieron lugar en la misma década de los 80', convirtiéndose en una fuente fundamental al contener interesantes críticas y teorías de los más importantes historiadores. Otras críticas pueden verse en la prensa especializada que surgió alrededor de estas exposiciones. Por otro lado están los catálogos y obras monográficas de los artistas en cuestión. Como ya hemos comentado, no abundan los estudios académicos sobre el arte de los 80'. Es una etapa que sí comienza a verse en estudios generalistas sobre el arte español (Calvo Serraller, Bozal, Guasch...), pero más allá de las tesis de Jaime González Aledo y Francisco de la Torre Oliver, no se encuentra otra cosa que catálogos sobre exposiciones que se han realizado en torno al arte de la época, aunque curiosamente los dos más importantes no se han centrado tanto en el arte de los 80' como un fenómeno global, como en sus dos vertientes temporales: los años setenta (*Los esquizos de Madrid*), y La Movida madrileña (*La Movida*).

Desde el punto de vista del tema de lo urbano y la arquitectura en la pintura o escultura, se puede comprobar que es poco lo que se ha escrito, y casi siempre centrándose en la época de las vanguardias (Marchán Fiz) o de la Edad Antigua y Moderna (Ramírez). Solo últimamente, a partir de los 90', se han realizado exposiciones más o menos afortunadas sobre el tema de la arquitectura y la ciudad en las artes plásticas, y es muy interesante comprobar los distintos enfoques que se han dado al asunto, aunque ninguno tiene apenas que ver con el arte español de los años 80'.

Igualmente, en esta investigación se han analizado tanto las exposiciones coetáneas que se han hecho sobre el arte español de los 80', como las que se hicieron a posteriori sobre este tema, dedicando sendos capítulos a las exposiciones sobre ciudad y arquitectura y la pintura de esta década. Los catálogos forman parte

importante de esta investigación, porque gracias a ellos y a su veracidad y crítica podemos conformarnos una idea más adecuada de la realidad. Aunque lo que ciertamente nos importa para la demostración de las hipótesis formuladas, son las obras que llevaron a cabo los artistas, que están por encima de sus digresiones teóricas y de las diatribas de los finos críticos. De este modo las abundantes ilustraciones y las obras al natural nos han permitido certificar visualmente lo que se explica literariamente, porque cuando se pretende estudiar y analizar el arte de una época, este debe ser la fuente fundamental.

Así pues la observación de las obras de arte que se realizaron en este periodo se revela como uno de los métodos más utilizados durante esta investigación; tanto la pintura como la escultura de los años 80' es profusamente multirreferencial, y averiguar cada una de estas referencias y sus relaciones con la ciudad y la arquitectura ha sido una labor frecuente y pormenorizada durante el desarrollo de esta tesis, así como analizar lo que los autores comentaron en su momento de cada una de las obras seleccionadas.

Como se puede observar de un rápido vistazo al índice, la tesis está dividida en tres bloques. El primero se ha dedicado a aspectos contextuales, a situar el arte al que queremos referirnos en el tiempo y en el espacio. Además, hemos pretendido realizar un texto que venga a servir como "Historia del Arte Español de los años 80'", tomando como referencia las fuentes bibliográficas que se han ocupado del caso, las exposiciones sobre el tema, los testimonios y los comentarios surgidos por especialistas en revistas, periódicos, catálogos...

El segundo bloque es el que se centra en el grueso de la investigación: la pintura y sus relaciones con el imaginario urbano y la arquitectura. En este bloque hemos analizado la trayectoria de este tipo de pintura y el interés que ha tenido a lo largo del siglo XX, como buena muestra de la importancia simbólica de la ciudad y la arquitectura representada en el resto de las artes. Después, nos hemos centrado en la imagen de Madrid como escenario de creación y convivencia de los pintores protagonistas, analizando cómo la imagen de esta ciudad se fue transformando, renovando. Por último, hemos desgranado toda la pintura afín a esta estética que se realizó en el periodo de tiempo que hemos considerado, atendiendo a los principales

artistas: Guillermo Pérez Villalta, Sigfrido Martín Begué, Carlos Durán, Carlos Forns, Miquel Barceló, Ceesepe y El Hortelano entre otros.

El último bloque, en contrapeso con la contextualización que suponía el primero, nos ha servido para concretar el enfoque de esta investigación, que sugiere la importancia de la estética urbana y arquitectónica no solo en la pintura, sino en todas las artes. Así pues hemos atendido de forma específica a la escultura que surgió entre los años 70-80 en España, propuesta por una serie de artistas que trabajaron de forma independiente y excéntrica con respecto al funcionamiento del arte propio de los 80', que pese al fuerte componente de individualidad estética, sí se movió en torno a grupos (principalmente la Nueva Figuración Madrileña y, de un modo más general y unos años después, La Movida Madrileña). Escultores de la talla de Susana Solano, Cristina Iglesias, Juan Muñoz o Miquel Navarro han sido objeto de estudio; sus obras guardan un fuerte componente arquitectónico, por lo que hemos ahondando en las referencias, en los orígenes, buscando la raíz de este interés conjunto y las posibles asociaciones que se pudieran establecer con el grupo de pintores.

Sobre la fotografía, hemos dedicado un epígrafe destinado a algunos artistas realmente importantes que, sin preocuparse verdaderamente por la arquitectura, sí fueron claros exponentes del sentimiento urbano que se respiraba en aquella época, sirviendo como narradores visuales de lo acontecido.

El estado de la investigación sobre este aspecto en la pintura y escultura españolas, lo urbano y arquitectónico, era ciertamente desértico antes de este estudio. Tan solo al hablar sobre algunos de los artistas aquí incluidos, como Pérez Villata, Martín Begué y Miquel Navarro, o las *Contaminaciones figurativas* de Marchán Fiz, nos acercaban más someramente a la importancia de la arquitectura y la ciudad en el arte de aquellos años. Así, se hacía necesario un estudio pormenorizado de la pintura de los 80' con un nuevo enfoque capaz de englobar prácticamente todo el arte de la época, incidiendo en los ejemplos más sobresalientes para, de este modo, poder extraer las conclusiones que permitan, al final de la investigación, clarificar las hipótesis y demostrar así que la ciudad y la arquitectura tuvieron una influencia e importancia decisiva en la *pintura y escultura* joven de la década de 1980, y que estos artistas fueron reflejando la progresiva evolución de la ciudad, desde el final del franquismo a los años de la democracia.

Es por ello que el espacio temporal que delimita esta investigación abarca los años en los que estos artistas “jóvenes” tomaron el relevo generacional y artístico (1976 aprox.) hasta que la configuración de una nueva ciudad, Madrid, se hizo evidente en un años en los que España confirmaba su situación político-social y cultural en Europa y en el mundo entero, pues en 1992 coincidían las Olimpiadas de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y Madrid Capital Europea de la Cultura.



## INTRODUCCIÓN

La ciudad (lo urbano) y la arquitectura son dos términos que, según desde qué perspectiva seamos capaces de asomarnos, pueden resultar complementarios, opuestos o sinónimos. En esta investigación el punto de vista será primordialmente el de la pintura y la escultura, por lo que inevitablemente debemos pensar en ciudad y arquitectura como partes inequívocas de un todo.

Si contemplamos la historia de la pintura comprobaremos que ni la una ni la otra han sido nunca ajenas al universo plástico, pues ya el segundo estilo pompeyano estaba dedicado al ilusionismo arquitectónico, o las perspectivas que se fueron fraguando a finales del *trecento* nos remitían a lugares arquitectónicos como catedrales o palacios. La Florencia del Renacimiento, Amberes, Gante y otras ciudades en la pintura flamenca, la Venecia de Canaletto... e infinidad de ejemplos más que pueblan la pintura a lo largo de toda la Edad Moderna. Y sin embargo, pese a esta clara estética arquitectónica que se puede detectar en tan ilustres pintores como Poussin por ejemplo, no deja de ser un simple telón de fondo donde se van a ir desarrollando los temas principales de la pintura, lo géneros, sobre todo el religioso y el mitológico.

Es por ello que la pintura arquitectónica, puramente arquitectónica, deberíamos entenderla, en un primer momento, como un subgénero del paisaje, el cual no alcanzó gran importancia hasta bien entrado el siglo XIX. Así que, de forma concisa, el tema que ocupa esta investigación es ciertamente moderno y joven, pese a datar los primeros ejemplos de antes de Cristo, y los pasos que irá dando serán, cuando menos, paralelos a los del paisaje.

En España, durante el siglo XIX, hubo importantes artistas que practicaron este tipo de pintura y que ahora consideramos los padres del paisaje, principalmente Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854). Villaamil realizaba un paisaje cercano al romanticismo unas veces y otras plenamente romántico. Trabajó frecuentemente con un artista inglés llamado David Roberts (1796-1864) quien tal vez le inculcó cierto entusiasmo por las ruinas y las construcciones peculiares, aunque de cualquier modo, uno de los trabajos pictóricos más importantes del siglo fue sin duda la *España Artística y Monumental*, donde el pintor gallego reprodujo a través de grabados algunas de las más importantes construcciones arquitectónicas del país. Muchas de estas litografías se asemejaban a otro subgénero que se relaciona mucho con el tema a

tratar, el que en aquel entonces era conocido como “Perspectiva”, que consistía en la pintura realista de edificios, normalmente iglesias, castillos y palacios, y que poco a poco fue siendo sustituido por la fotografía. Algunos de los pintores españoles más importantes a este último respecto fueron Pablo Gonzalvo y Parcerisa.

Podríamos considerar todos estos los primeros pasos hacia el tipo de pintura que aquí se pretende analizar, mas no es menos cierto que poco o nada tendrá que ver con ella. Sin embargo, en este mismo siglo XIX, a no dudar gracias a la imparable industrialización, las ciudades fueron creciendo a gran velocidad hasta convertirse en grandes urbes que, en un primer momento, cambiarían la forma de vivir de las personas y, en segundo lugar, la estética de la pintura y las artes.

Uno de los primeros lugares en los que la “urbanización” se reflejó de forma consciente en la pintura fue el París de Manet y los impresionistas. Los artistas comenzaban a obviar los temas decimonónicos y se preocupaban por lo que les rodeaba: los cafés, las avenidas, los jardines, las estaciones de ferrocarril... Si antes la influencia romántica nos remitía a ensoñaciones de ruinas casi medievales donde el protagonista era el monumento edilicio, la pintura moderna de estos artistas se preocupaba, no sin cierta inconsciencia, de la ciudad en todos sus aspectos.

No nos extenderemos en demasía en este tema, pues es de sobra conocido y estudiado, pero es necesario remarcar la importancia del verdadero inicio del género.

Ya a principios del siglo XX la representación de la ciudad moderna en la pintura era un hábito que, no por recurrente, dejaba de contener la originalidad y la frescura del nuevo artista que lo practicase. De forma somera habría que recordar los paisajes pre-cubistas de Picasso y Braque, los tejados expresionistas, las ventanas futuristas, las arquitecturas surrealistas, los edificios metafísicos, los sintetismos constructivistas, las conceptualizaciones neoplasticistas... Las vanguardias tomaron la arquitectura y, más aún, la ciudad como un elemento clave para la construcción del nuevo arte que reclamaban. Un nuevo arte que despreciaba los géneros e incluso la distinción de las disciplinas, de ahí que la contaminación muchas veces condujese a este mestizaje de las artes que pretendemos analizar.

Pero volviendo de nuevo al ámbito local, España era un país que exportaba artistas precursores (Picasso, Gris, J. González, Miró, Dalí...) pero dentro de nuestras

fronteras la vanguardia se dejaba notar con mucha menor fuerza. Aún así, son más que interesantes algunos cuadros sobre Madrid de Benjamín Palencia en los años 20' o algunas de las escenografías que en clave surrealista llevara a cabo Alberto Sánchez ya durante la II República. Igualmente resultaría un estudio apasionante el comprobar cómo la vanguardia penetró en nuestras fronteras a través de una estética arquitectónica en la pintura como sucede con el surrealismo y los breves ejemplos del realismo mágico, deteniéndonos en Joan Sandalinas, Ángeles Santos, Ponce de León, Remedios Varo, Planells, Gregorio Prieto y algunos artistas más.

Durante la Guerra Civil, muchas veces por la herencia de George Grosz y Heartfield, dentro de la "estética de guerra" se realizaron obras en las que, a través del fotomontaje o el dibujo, la arquitectura se insertaba en el marco plástico con resultados enormemente modernos, donde podríamos destacar la figura de Josep Renau. Pero este sería otro asunto.

Sin andar muy alejados de la verdad, podríamos afirmar también que a partir de este momento, y hasta la etapa a la que se dedica esta investigación, la inclusión de la arquitectura y la ciudad modernas en la pintura española fue mínima y siempre individual, aunque no inexistente.

No obstante, antes de seguir dando pasos en esta breve reconstrucción del caso, es evidente que hay que remitirse a los orígenes mismos del asunto. De muy poco serviría hablar aquí de la arquitectura con una perspectiva histórica, pero sí habría que señalar la inclusión de nuevos escenarios justo por esta época de las vanguardias, pues más tarde, los artistas sobre los que este estudio trata, se verían fuertemente influenciados por ellos: el Movimiento Moderno en la arquitectura, los casos de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Adolf Loos, Walter Gropius; los rascacielos norteamericanos; los nuevos materiales industriales; las demandas de una sociedad plenamente industrializada, tanto en nuestro país como en Europa, conllevarán inevitablemente un importante reflejo en la pintura y artes plásticas.

Los nuevos entornos urbanos de los artistas, entre guerras (no en EE.UU., que no sufrió destrucción) y, por fin, después de la guerra, cambiaron radicalmente, y los pintores, siempre sensibles a estas variaciones, no cejaron en el empeño de transmitir todo aquello que veían o sentían.

La ciudad moderna, la *Metrópolis*, se fue constituyendo como leyenda o mito, gracias no solo a la propia arquitectura, sino también al cine, la fotografía, la filosofía, la literatura, la pintura... Poco a poco se fue caminando hacia unos espacios objetivos e inobjetivos, espacios aparentemente industrializados, llevados a cabo por y para la funcionalidad, que fueron constituyendo el nuevo paradigma de la propia ciudad. A ello casi ningún artista pudo cerrar los ojos e incluso Giorgio de Chirico llegó a pintar Manhattan. Las columnas, los capiteles, los arcos, los tejados a dos aguas y los pináculos de las catedrales dieron paso a los rascacielos, las fábricas, las carreteras... en general a los nuevos espacios de los que se componía la ciudad. En Europa, artistas como Fernand Leger o George Grosz reflejaban ese espacio objetivo y en EE.UU., pintores como O'Keeffe o Hopper, ponían al servicio de la arquitectura y la ciudad su propio estilo.

Porque en definitiva, desde que John Constable pintara la Catedral de Canterbury, Monet la de Rouan, Delaunay la Torre Eiffel o de Chirico el castillo de Ferrara, la arquitectura, de un modo u otro, había dejado una impronta de modernidad en la pintura.

La ciudad evoluciona, crece, está en un constante movimiento industrial y comercial: vital, al fin y al cabo. La arquitectura se reinventa a la vez que permanece, siendo parte de la ciudad a la vez que es esta misma. Cuando la arquitectura se moderniza, también lo hace la ciudad, y cuando la pintura la representa, inexorablemente, resulta una pintura moderna. Aunque no hay que olvidar que en muchas ocasiones los pintores no representan una ciudad o arquitectura moderna, y sin embargo, la forma en que se representa, a menudo la descontextualización que se produce, es la que provoca la modernidad también en la pintura. Debemos indicar que una de las características fundamentales del arte de la época es la fantasía y la imaginación, por lo que la lectura en clave española de este proceso de "urbanización" de la pintura moderna pasó el filtro del "arte de los 80'", un filtro de color e imaginación principalmente, alejándose de las visiones mucho más objetivas que se dieron en Europa o Estados Unidos. El arte de los 80', sobre todo en cuanto a los miembros de la Nueva Figuración (de ambas generaciones), tuvo más que ver con algunas lecturas similares a la Transvanguardia, aunque surgió de forma paralela, como si alcanzasen conclusiones similares por caminos no tangenciales.

En España, de forma general y amplia, podríamos decir que desde el fin de la Guerra Civil hasta los años 70', el dominio plástico recayó sobre una serie de artistas de corte abstracto que convivían con los antiguos maestros que se habían agrupado en torno a lo que hoy algunos llaman 2ª Escuela de Madrid, recogidos alrededor de la figura casi paternal de Benjamín Palencia. Los primeros, los abstractos, fueron los que provocaron una renovación más interesante, en ocasiones siguiendo la línea de Escuela Española que ya marcase los pintores tenebristas del barroco o la veta brava del siglo XIX, y ahondando en esa leyenda negra de España, una tradición que se dejaba ver en la nueva pintura moderna de Feito, Millares o Saura.

Los grupos abstractos como "El Paso" o los pintores de segunda generación que se asentaron en Cuenca, dejaban pocos resquicios para la inclusión arquitectónica en su pintura. Solamente algunas imágenes de los aún cuasi surrealistas "Dau al Set", podrían remitirnos a espacios más o menos soñados u oníricos, y existen algunas obras de Fernando Zóbel (1924-1984) que se afanan en la representación del espacio en un entorno plenamente abstracto.

Si los años 50' estuvieron dominados por estos grupos, en los 60' una pintura geometrizable y otra de corte conceptual abstracto (que se iría poco a poco desligando de la propia pintura), convivían con el expresionismo abstracto y la abstracción lírica, amén de la pintura de los que ya empezaban a ser considerados como nuevos maestros.

Así pues, la renovación de ese subgénero que hemos dado en llamar pintura de arquitectura, debía provenir de la pintura figurativa. El gran género, el paisaje, era principalmente trabajado por el propio Benjamín Palencia, Cirilo Martínez Novillo, Agustín Redondela, Rafael Zabaleta (hasta su temprana muerte), Godofredo Ortega Muñoz y algunos más que, ocasionalmente, incluían alguna imagen arquitectónica, casi siempre rural. El Escorial y Toledo, dos ciudades plenamente históricas ancladas en una estética pobre en modernidad, fueron los espacios más representados junto con los jardines de Aranjuez y los campos castellanos. Por otro lado cabe destacar que estos artistas tenían ya un importante reconocimiento y su carrera estaba muy consolidada, lo que dificultó mucho que salieran de un entorno de confort estético para iniciar una renovación formal. En cualquier caso cabe destacar algunos paisajes de Zabaleta sobre Quesada, donde aúna a su paleta colorista la representación de un espacio

pretendidamente urbano, aunque evidentemente rural. También pintó varios interiores cuya herencia sí podríamos buscarla en la pintura de vanguardia, pero los ejemplos son escasos y alejados de lo que será la pintura de la neofiguración.

En cualquier caso, la casi inexistencia de este tipo de pintura durante estos años responde más al claro retraso cultural que España arrastraba desde hacía siglos y que el régimen se encargaba de mantener, que al bajo nivel de los artistas, pues muchos de los grandes pintores del siglo XX en España pertenecieron a esta etapa.

En esta introducción deberíamos señalar también dos artistas españoles bastante periféricos pero sumamente interesantes a la vez que distintos entre sí: Urbano Lugrís y Carlos Nadal. El primero de ellos propuso una pintura llena de fantasía que fondeaba en el surrealismo con un imaginario propio muy reconocible y asociado a la Galicia atlántica; la arquitectura parecía en alguna de sus obras con un carácter casi mágico. Nadal, por su parte, con su paleta fovista y su admiración por Matisse y, sobre todo, por Raoul Dufy, realizó una pintura alegre y colorista en la que la arquitectura tuvo una presencia controlada, tanto de interior como de exterior. Sus obras están alejadas de las principales corrientes españolas de la segunda mitad del siglo XX, pese a ser artistas de reconocido prestigio, y sin embargo resultaban, en su contexto, de una gran modernidad.

No obstante, la pintura de arquitectura como tal, volvió a renacer. Ya en los años 60' se empezó a gestar una corriente que perduraría en el tiempo hasta nuestros días y que conocemos, no siempre acertadamente, como hiperrealismo. Antonio López, luego seguido por otros pintores y pintoras, empezó a reflejar en sus obras un Madrid solitario, vacío, solemne, en el que la propia ciudad pasaba a ser la protagonista. Sus calles, sus edificios, sus rascacielos, todo ello formaba el cuadro, y los personajes, cuando aparecían, eran apenas insignificantes símbolos. En cualquier caso este sería un primer paso seguido por otros muchos artistas, aunque no sería precisamente el realismo el que otorgaría a la arquitectura y a la ciudad un lugar preeminente en la pintura.

Habría que destacar también en esta década de los 60' la más que interesante serie del "Albaicín" de Granada que Manuel Ángeles Ortiz llevó a cabo. Se trata de una serie de paisajes de la parte elevada de la ciudad. No son paisajes realistas, el pintor juega con la perspectiva, muestra las casas abigarradas, incluso a veces chocando unas

con otras, y existe una gran carga emocional de quien vuelve del exilio, pero el efecto es igualmente original y divertido. Y decimos divertido porque la diversión, el aspecto lúdico de la pintura, tendrá mucho que ver en la renovación final de la pintura de arquitectura.

La pintura figurativa comenzó a dar los primeros frutos de modernidad formalizada en la post guerra con Luis Gordillo, pintor que aún en sus obras gran cantidad de influencias internacionales entre las que podríamos destacar desde Francis Bacon hasta el Pop inglés. La pintura irónica, divertida y juguetona de Gordillo fue casi la primera en representar, como telón de fondo, la ciudad nueva y modernizada de finales de los sesenta. A partir de los setenta los pintores de la Nueva Figuración Madrileña se sintieron herederos de Gordillo, aunque solo fuera en cierto modo. Fueron ellos, con Guillermo Pérez Villalta a la cabeza, los que terminaron por imponer una pintura que reflejaba el mundo moderno que les rodeaba: la ciudad, las arquitecturas, las industrias... siendo capaces de unir a un estilo original y novedoso, infinidad de referencias históricas en un intento constante de pintar la historia. Su propia historia.

Al grupo central de artistas que forman este grupo de pintura joven de los 80', entre los que se encontraban Pérez Villalta, Chema Cobo o Sigfrido Martín Begué además de otros, hay que unir toda una serie de artistas también de primer orden en los que, si bien la arquitectura y la ciudad no forman un tema central, sí lo tocan y le conceden importancia: Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Juan Genovés, Juan Navarro Baldeweg, Ángel Orcajo, Miquel Barceló... y otros provenientes de otras corrientes que también dejan su impronta dentro de estos parámetros, como Joan Hernández Pijuan o Rafols Casamada.

En este último párrafo hemos enumerado artistas que pertenecen claramente al grupo joven de Madrid y otros que ya tenían una trayectoria en el periodo que nos ocupa, con la clara intención de no solo centrarnos en esa pintura moderna y joven que se daba en la capital sino también en su contexto previo y sus influencias anteriores. Por ello también dedicaremos parte de la investigación a la escultura y la fotografía de carácter urbano o arquitectónico del momento, ya que no faltan buenos ejemplos en estas disciplinas que vienen a confirmar la intención de la pintura. Es así como el concepto de espacio arquitectónico en Cristina Iglesias, Juan Muñoz o Susana

Solano no puede quedar soslayado, ni mucho menos aún las ciudades de Miquel Navarro. Son ejemplos a menudo aledaños, pero muy representativos.

Además de ello supuso una renovación evidente y clara de la escultura española, dominada en el siglo XX, más allá de los grandes artistas de vanguardia como Picasso, Miró o González, por los grandes maestros como Chillida y Oteiza o artistas de dilatada experiencia como Chirino o Palazuelo, que si bien habían situado la escultura española en lo más alto, hacía tiempo que no profundizaban en caminos nuevos. Son Navarro, Iglesias o Muñoz los que producen una verdadera modernización de la escultura en España, ahondando en sendas internacionales que conducirán frecuentemente a la instalación como nuevo modo de exhibir sus obras. Por otro lado, la escultura no podía tener una vocación de estética arquitectónica como sí sucedía con la pintura porque durante muchos siglos había sido principalmente antropomórfica y no funcional, pero en estos años 80' en la escultura española se producen una serie de interesantísimas interferencias con la arquitectura que da como resultado una nueva forma de ver y representar el arte.

La fotografía, en cambio, tuvo una presencia permanente en el entorno de los artistas jóvenes y compartió espacios de creación y, en ocasiones, características estéticas. Toda la fotografía de Alberto García-Alix posee una germinación urbana, así como los retratos de Pablo Pérez Mínguez u Ouka Leele.

De vuelta a la pintura, a finales de la década parece que existe una reactivación de la corriente realista que reverbera en artistas jóvenes como Clara Gangutia, Jesús Mari Lazkano o José Manuel Ballester, y otros pintores que producen obras donde la arquitectura tiene unas referencias descontextualizadas e claramente contaminada o mestizas, como claro ejemplo es Luis Mayo.

Todo este periodo en el que España se moderniza y pretende formar parte de Europa y del mundo, se completa aproximadamente con la Exposición Universal de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona en 1992. Aquellos años, desde los comienzos de la década de los setenta hasta esta fecha, están impregnados, en el arte, de una estética renovadora que huye de modernismos para conformar un ideal autoconsciente en el que la ciudad y la arquitectura son protagonistas.

A todos estos aspectos, Madrid supone el ejemplo fundamental, pues en esta ciudad confluyeron la mayor parte de estos artistas que, en su preocupación por

resaltar los hechos que en su vida acontecían, fueron reinventando su entorno, una ciudad que necesitaba encontrar unas señas de identidad que le ayudaran a recuperar su posición, desprestigiada por el centralismo. Así pues, pintores provenientes de toda la geografía española fueron inventando una nueva ciudad, un nuevo Madrid más libre, cosmopolita y abierto, en el cual ellos pasaban sus días, creando y representando lo que creaban.



## **BLOQUE 1. ESCENARIOS Y CONTEXTOS. EL RETORNO A LA PINTURA (1976-1992)**

### **1. DE “NUEVA GENERACIÓN” A LA “NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA”. PANORAMA DE LA PINTURA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SETENTA.**

#### ***a. “Nueva Generación” y Luis Gordillo como mentor.***

Los artistas sobre los que, principalmente, nos ocupamos en esta investigación, son pintores figurativos que durante los años setenta y ochenta llevaron a cabo una renovación de las artes plásticas en España, trabajando desde Madrid casi en su totalidad y promoviendo un “retorno a la pintura” en oposición a las corrientes dominantes en periodos anteriores. Este proceso fue lento y no exento de polémica; pese a que hemos decidido tratarlos como artistas de *los ochenta*, muchos de ellos comenzaron su andadura en la década anterior, por lo que, para poder asumir con exactitud todas las premisas que se presentan acerca de sus influencias, intereses e inquietudes, se hace necesario adentrarnos en profundidad en la situación de las artes en general, y la pintura en particular, en su contexto histórico.

La mayor parte de ellos, también, formaron parte de lo que se conocía como la “Nueva Figuración Madrileña”, o “neofigurativos” simplemente (o incluso *Esquizos*), pues fueron los que pusieron un interés más acusado en lo que a la recuperación de la pintura figurativa frente a otras propuestas abstractas dominantes se refería.

Tanto estos pintores como lo que llamamos pintura joven de los 80', ahondan sus raíces en la década anterior. Más adelante no detendremos en lo que supone la delimitación cronológica de lo que conocemos como arte de los 80', pero en cualquier caso es un arte que se anuncia años atrás.. A ello hay que añadir que la pintura figurativa de esta época que nos ocupa, también debe mirar a unos años atrás para encontrar sus orígenes; así pues es necesario un breve recuerdo de las tendencias más importantes de los años 70'.

La simplificación que nos propone la compartimentación estanca por décadas en el estudio de la historia del arte más allá de la Guerra Civil, otorga a cada una de ellas dos o tres grupos o movimientos artísticos dominantes. Si los 50' fueron los años de “Dau al Set” y “El Paso”, los 60' quedaron para el realismo crítico, Crónica de la realidad, neoconstructivismo y arte cibernético. Llegados a la década de 1970 suele decirse que fue el momento de los conceptuales, los geométricos y el realismo crítico de

nuevo. Ciertamente parte de la historiografía compartiría sin duda esta reseña, pero una revisión más certera de aquellos años certifica que la autoconsciencia del entorno era más pequeña de lo que en realidad nos ha demostrado la perspectiva del tiempo. En cualquier caso, resulta cuando menos confusa la estructuración histórica a través de décadas en los años previos al *boom* de los 80', tal vez la única etapa que fue consciente de sí misma incluso antes de existir como tal (aunque puede que de forma errónea).

De todos modos, esta repartición no impide la vigencia de Tápies hasta nuestros días, la presencia de Saura o Millares allende los 60' o que un artista tan de los 80' como Rafael Pérez Mínguez, en realidad no ejerciese como tal más de unos pocos años de la década.

En cuanto a lo que nos implica en la revisión del arte que se realizaba en la década de 1970, una de las primeras expresiones de importancia tuvo lugar unos años antes. Ya en mayo de 1967, la Sala Amadís daba refugio a la exposición "Nueva Generación" auspiciada por el pintor y crítico Juan Antonio Aguirre. Aguirre ejerció una paternidad artística durante años desde la oficialidad de la Sala Amadís<sup>1</sup> y al amparo de esta "Nueva Generación" en la que tenían cabida muy diversos artistas. En realidad, de esta primera exposición en la que participaron entre otros los géometras Manuel Barbadillo (1929) o José María Yturralde (Cuenca, 1942), para el arte que nos convoca, habría que otorgar importancia a Luis Gordillo y al propio Aguirre.

Luis Gordillo (Sevilla, 1934), había tenido una etapa informalista en los primeros años 60', tras la cual empezó a encontrar un camino figurativo que recordaba al *pop art* norteamericano con reminiscencias de la figuración de Bacon. Pese a no alcanzar reconocimiento antes de llegar a "Nueva Generación", empezaba a plantearse como la alternativa al realismo crítico y la abstracción informalista. Ya en los 70' fue el artista más influyente para los neofigurativos, más como una figura global que como un origen artístico. Su pintura plena, el "gordillismo"<sup>2</sup>, está impregnada del *pop* más

---

<sup>1</sup> La Sala Amadís aún sigue existiendo y pertenece al Instituto de Juventud de la Comunidad de Madrid. En 1967 dependía de la Delegación Nacional de la Juventud. Esta exposición luego daría como consecuencia una beca para escribir un libro: AGUIRRE, Juan Antonio, *Arte último: la nueva generación en la escena española*, Madrid, Julio Cerezo Estévez, 1969. En cualquier caso, Aguirre no dirigió oficialmente la galería Amadís hasta 1970.

<sup>2</sup> BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Col. Summa Artis Grandes Obras de Bolsillo, T. II. Madrid, Espasa Calpe, 1995. P. 536.

europeo, sobre todo inglés, aunque carece en cierto sentido del carácter crítico de este, acercándose más a unos preceptos cercanos al humor, la ironía, el juego y la diversión. Todas estas características eran las que más podían oponerse a los presupuestos contenidos por el informalismo, cuya crónica negra, trágica, española si se quiere, nada tenía que ver con el colorismo de Gordillo. No obstante, dentro de su nueva figuración, aún conservaba el interés por la pintura como materia y la grafía informalistas, el gesto, a lo cual aunaba un dibujo, a veces automático.



**Luis Gordillo.** *Caballero cubista aux larmes.* 1973. Acrílico sobre tela, 160 x 106 cm. MNCARS

Volviendo a la “Nueva Generación” de Juan Antonio Aguirre, pocos meses después de la primera exposición repetiría en la Galería Edurne de Madrid bajo el mismo título y aproximadamente el mismo núcleo expositivo. En esta ocasión editaría un catálogo con un interesante texto<sup>3</sup> en el que remarcaría las nuevas intenciones del

---

<sup>3</sup> AGUIRRE, Juan Antonio. *Concepto de Nueva Generación*, Madrid, Galería Edurne, 1967.

grupo que estaba creando. En realidad, los artistas que exponían en “Nueva Generación” bajo la dirección de Aguirre, suponían una caprichosa selección que, si bien no respondía a una estética generalizada y conjunta, sí vadeaba un sendero hacia una nueva corriente, hacia una renovación pictórica:

“He ahí, metafóricamente, lo que *Nueva Generación* significa. No se trata de un grupo cerrado o un partido más o menos abierto, sino de un concepto historiográfico de amplia dimensión. [...] Las tendencias han ido descubriendo parcelas de una misma realidad, más que realidades distintas. Es fácil comprender por qué el rigor constructivo y la anarquía informalista son dos modos de puritanismo. A medida que se comprueba su relativa utilidad, a medida que se necesita un idioma más flexible, la síntesis adquiere importancia. Y en la medida en que esto sucede, una nueva generación va consiguiendo un lenguaje de amplias posibilidades.”<sup>4</sup>

Dos años después, el propio Aguirre publicaría un nuevo texto a modo de manifiesto de “Nueva Generación”, en el que pretendía asentar las bases y los caminos de este grupo de artistas:

“Es la joven generación la que juega un papel trascendental. Hereda los presupuestos e inquietudes de la antigua, pero conoce también sus fracasos y sus conquistas. No será la que invente las palabras, pero sí la segunda en construir las frases.”<sup>5</sup>

Así pues “Nueva Generación” era un grupo de artistas amplio y abierto en el que cabían todos los que propusieran nuevos preceptos en el arte, aportando soluciones a los problemas y participando libremente de los temas conjuntos. Sin embargo no se trataba de un grupo en el sentido estricto de la palabra, ni mucho menos de una tendencia o movimiento artístico. Aguirre evocaba una joven generación, principalmente de pintores, que hiciesen frente al “puritanismo”

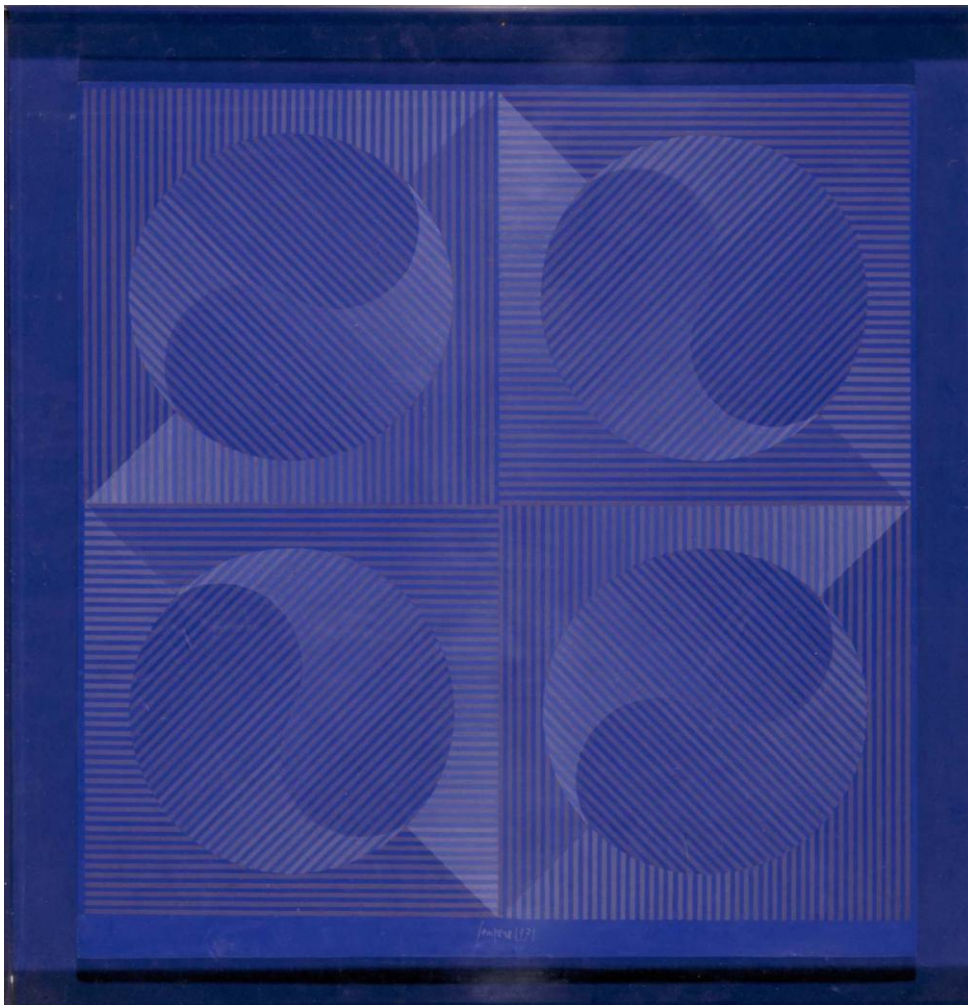
---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, pp. 6-7.

<sup>5</sup> AGUIRRE, Juan Antonio. *Arte último. La Nueva Generación en la escena española*, Madrid, Julio Cerezo, 1969.

informalista y que encarnasen las nuevas corrientes pictóricas que habrían de ocupar los siguientes años.

Más allá de teorizaciones, de los primeros componentes de “Nueva Generación” solo Gordillo alcanzó un éxito notable, en su caso sobresaliente. Muchos de los pintores que participaron en las exposiciones de 1967 eran representantes de la pintura geométrica (Yturralde, Alexanco, Barbadillo, Asins...). Por estos años muchos de ellos trabajaban con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, junto con otros artistas provenientes de otros caminos, como Eusebio Sempere. Allí desarrollaron todo tipo de actividades, incluyendo muestras artísticas, en las que se pretendía un acercamiento científico-artístico que, como no podía ser de otra manera, promulgaba una objetivación absoluta de la obra de arte. Desde un punto de vista contrario, se inclinaban de este modo hacia la crisis del objeto artístico, al igual que los conceptuales que, desde Cataluña, comenzaban a destacar.



**Eusebio Sempere.** *Yan-Yin azul.* 1971. Gouache sobre tabla, 63,5 x 61,5 cm. MNCARS

Tras esta inclinación geometrizable que, con la perspectiva actual, no dio sus frutos para la creación de una nueva generación, Aguirre fue el descubridor de los artistas que terminarían formando el núcleo fuerte de los pintores neofigurativos de los años 70' y 80': Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villata, que participaron en los ciclos de exposiciones de la Sala Amadís (dependiente de la Delegación Nacional de la Juventud) dirigidas por Juan Antonio Aguirre entre 1970-1972. Aquí parece que sí dio con la tecla adecuada el pintor y crítico acertando de pleno en los componentes de lo que sí sería una "Nueva Generación". Estos pintores se declaraban sin miramientos seguidores de Gordillo y, aun no teniendo una estética compartida, sí se sentían muy afines en muchos factores.



**Carlos Alcolea.** *Matisse de día-Matisse de noche.* 1977.  
Acrílico sobre lienzo, 220 x 440 cm. MNCARS

Los cuatro demandaban una pintura colorista, heredera de Gordillo en un primer momento y de muchas otras influencias después, que se oponía, a no dudar, a la bicromía de los pintores geométricos o el gris ocre de los informalistas; tenían un conocimiento profundo de la historia de la pintura, se trataba de pintores cultos que reutilizaban elementos manieristas, mitológicos, "mágicos" en su pintura; poseían un interés claro por la pintura como oficio, y promulgaban el placer de pintar, dando lugar en muchas ocasiones a una pintura divertida, irónica, con dobles sentidos, cotidiana, cercana a ellos que, al fin y al cabo, se oponía al arte comprometido de los conceptuales y realistas críticos. Se trataba de unos artistas que comprendían la

modernidad y la releían de forma crítica.<sup>6</sup> Herminio Molero y Manolo Quejido llegarían un poco más tarde, a partir de 1973, incorporándose al conjunto de los que sería la Nueva Figuración Madrileña.

Juan Antonio Aguirre, desde la galería Amadís<sup>7</sup>, había iniciado un proyecto que hablaba de la renovación de la pintura, del retorno de esta, y poco a poco se fue dando cuenta de que los artistas que más tarde formarían la Nueva Figuración, eran los que realmente tenían algo nuevo que mostrar, eran un proyecto más puro que el anterior<sup>8</sup>. Su trayectoria va discurriendo en pretender resolver el conflicto entre abstracción y figuración<sup>9</sup>, en lo que coincidiría claramente con los artistas neofigurativos que seguían a Gordillo.

Luis Gordillo se convertiría un poco en el maestro de todos ellos aun cuando solamente era una referencia, no un modelo a seguir. En realidad era la única referencia a la que podían volver dentro de la pintura española<sup>10</sup>; Aguirre lo había conocido en 1965, en la galería Edurne<sup>11</sup> y le había parecido algo completamente novedoso, por lo que decidió llevárselo en cuanto tuvo ocasión a la Sala Amadís, junto con Alfredo Alcáin, otro artista que había conocido años atrás. Alcáin no fue un referente, pero sí uno de los pocos artistas españoles recientes respetados por el grupo de la Nueva Figuración.

De cualquier modo no cabe duda de que Gordillo ejerció una enorme influencia en la figuración de los setenta y los ochenta; por ejemplo Guillermo Pérez Villalta lo conoció durante las primeras exposiciones de Nueva Generación y en seguida se

---

<sup>6</sup> BONET, Juan Manuel. "Un cierto Madrid de los setenta" en BONET, Juan Manuel (et al.). *23 Artistas. Madrid años 70*, [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 16

<sup>7</sup> En la entrevista que le hicieron María Escribano e Iván López Munuera con motivo de la exposición de *Los Esquizos de Madrid*, Juan Antonio Aguirre comenta: "Lo primero que cambié fue la tarjeta a raíz de una conversación con Fernando Zóbel, al que le pareció importante el cambio de «Sala» por el de «Galería». ESCRIBANO, María y LÓPEZ MUNUERA, Iván, "Pop, galerías y canapés. Entrevista a Juan Antonio Aguirre" en WERT, Juan Pablo, ESCRIBANO, María y LÓPEZ MUNUERA, Iván [Comisarios], *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los años setenta*, [cat. xp], Madrid, MNCARS, 2009, p. 76

<sup>8</sup> GONZÁLEZ DE ALEDO, Jaime, *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta* Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1987, p. 112

<sup>9</sup> TORRE OLIVER, Francisco de la, *Figuración postconceptual. Pintura española: de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010)*, Valencia, Tesis Doctoral del programa de doctorado: Arte, Producción e Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia, 2012

<sup>10</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, "La procesión va por dentro" en CALVO SERRALLER, Francisco y GORDILLO, Luis. *Superyo congelado. Luis Gordillo*, [cat. exp.], Barcelona, MACBA, 1999, p.25

<sup>11</sup> ESCRIBANO y LÓPEZ MUNUERA. Op. cit., 2009, p. 74

interesó por lo que hacía. De aquella época le interesaban Gordillo y Jordi Teixidor<sup>12</sup>. Y sin embargo la herencia de Gordillo no podía ser una imposición de estilo, ni grupal ni generacional, pues su pintura era fruto de una introspección, de un psicoanálisis onanista. Así pues la influencia fue, si acaso, formal: gesto, color, automatismo, lenguaje multirreferencial, pluriestilístico.

Por todo ello, se comenzaba a fraguar un nuevo arte que pretendía oponerse a lo anterior, reclamando la pintura como medio. Ya desde los momentos de “Nueva Generación” circulaban por los circuitos comerciales que empezaban a surgir en España y alcanzarían su auge diez años después, como las nuevas galerías, casas de subastas<sup>13</sup>... Este arte iba a recibir el apoyo tanto institucional como privado desde muy tempranas fechas, pero no sería hasta unos pocos años después, en los albores de la siguiente década, cuando comenzasen a ocupar un lugar prominente en la escena artística española, pues por los primeros años de los 70' apenas estaban comenzando, decidiendo, incluso, que querían ser pintores.

Durante estos primeros años de la Galería Amadís<sup>14</sup>, no solo expusieron los cuatro artistas originales de la Nueva Figuración Madrileña: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez y Guillermo Pérez Villalta, también participaban otros artistas como Luciano Martín, Miguel Ángel Campano, Mitsuo Miura, Nacho Criado, Paz Muro, Luis y Pablo Pérez-Mínguez, Carlos Serrano, Santiago Serrano y Soledad Sevilla, a los que después se sumaron otros dos pintores que engrosarían el grupo de los cuatro originales: Herminio Molero y Manolo Quejido<sup>15</sup>. Javier Utray, que daba clases de estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, sobrevolaba el grupo<sup>16</sup> y Chema Cobo llegaría en 1975.

Pero su actividad no se sometería tan solo a las paredes de Amadís, en 1973 en la galería emergente Vandrés, tendría lugar la exposición “Animales Salvajes, Animales Domésticos”, según tema y coordinación de Rafael Pérez-Mínguez<sup>17</sup>, en la que

---

<sup>12</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo y AGUIRRE, Juan Antonio, “Entrevista” en *Lápiz*, nº 99-100-101, Madrid, enero de 1994, p. 301

<sup>13</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. “Los años setenta entre los “nuevos medios” y la recuperación pictórica” en *España: Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. P. 173

<sup>14</sup> Juan Antonio Aguirre había comenzado a dirigirla en 1970 y estaría en el cargo hasta 1975.

<sup>15</sup> TORRE OLIVER. Op. cit., 2012, pp. 61-62

<sup>16</sup> LÓPEZ MUNUERA, Iván, “¿Qué hace de los años setenta tan diferentes, tan atractivos?” en WERT, ESCRIBANO y LÓPEZ MUNUERA Op. cit., 2009, p. 28

<sup>17</sup> GONZÁLEZ DE ALEDO. Op. cit., 1987, p. 116

participaron: Alcaín, Alcolea, Juan Manuel Bonet<sup>18</sup>, Franco, Gordillo, Francisco Molina, Luis M. Muro, Paz Muro, R. Pérez-Mínguez y Pérez Villalta. Se trataba, pues de un choque intergeneracional dentro de la pintura figurativa, oponiendo la figura de los nuevos valores con la de *los maestros*, como eran Gordillo y Alcaín.

Rafael Pérez-Mínguez organizó ese mismo año la I Semana de Arte Actual de Toledo, en colaboración con Juan Manuel Bonet y Francisco Calvo Serraller<sup>19</sup> y, un día después de clausurarla, la galería Amadís inauguraba la exposición “La casa y el jardín”, donde ya aparecía la figura de Javier Utray. Esta exposición tuvo un eco al año siguiente en “La casa que me gustaría tener”, también en Amadís. En todas estas muestras y reuniones participaron el grueso del grupo de la Nueva Figuración Madrileña, tendiéndose lazos de amistad y poniendo en común inquietudes e ideas.

Ese mismo año tuvo lugar la “Exhibición Arte-Cádiz I”, organizada por la galería Buades y por el joven estudiante Fernando Galinsoga, que ya había contactado con Amadís<sup>20</sup>. Este encuentro en Cádiz fraguaría el cuadro generacional de Pérez-Villalta *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y el futuro*, que concluiría un año más tarde.<sup>21</sup>

En este periodo los artistas de la Nueva Figuración Madrileña sí funcionaron como un grupo, aunque no tanto como un movimiento o una vanguardia. Además de Amadís y de estas exposiciones colectivas, el núcleo del grupo exponía individualmente en la galería Buades<sup>22</sup>, que en 1973 había contratado a Juan Manuel Bonet para la dirección artística<sup>23</sup>. El círculo de artistas de la Nueva Figuración se conformaba con los críticos que lo encumbrarían a finales de la década: Ángel González, Juan Manuel Bonet, Francisco Calvo Serraller y Fernando Huici<sup>24</sup>. También Chema Cobo desembarcó en Buades en el año 1975, conformando lo que sería el grupo histórico de la Nueva

---

<sup>18</sup> Iniciaba así su comunión con los artistas de la Nueva Figuración Madrileña, que duraría muchos años.

<sup>19</sup> Dos críticos afines a la Nueva Figuración. Durante los eventos hubo una ponencia de Simón Marchán Fiz, quien también escribiría en el futuro sobre estos artistas, y Ángel González García colaboró en la organización.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ DE ALEDO. Op. cit., 1987, p. 122

<sup>21</sup> ESCRIBANO, María, “Pinturas que nunca se habrían hecho” en WERT, ESCRIBANO y LÓPEZ MUNUERA, Op. cit., 2009, p. 22

<sup>22</sup> Para conocer la labor de esta galería durante esta época se recomienda la lectura de BUADES, Mercedes (com.), *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, Museo Patio Herreriano, 2008

<sup>23</sup> Se había hecho con un programa que contaba con Alcolea, Franco, Pérez-Mínguez, Pérez-Villalta, Molero, Quejido y los conceptuales Alberto Corazón y Nacho Criado. Un año después dimitiría.

<sup>24</sup> A los que habría que añadir más tarde la incomparable figura de Quico Rivas.

Figuración Madrileña: Carlos Alcolea (1949-1992), Carlos Franco (Madrid, 1951), Rafael Pérez-Mínguez (1949-1999), Guillermo Pérez-Villalta (Tarifa, 1948), Herminio Molero (Toledo, 1948), Manolo Quejido (Sevilla, 1946), Chema Cobo (Tarifa, 1952) y Javier Utray (1949-2008).

Jaime Aledo, quien también perteneció a la Nueva Figuración, afirma en su tesis<sup>25</sup> sobre *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta* que después de 1975 los artistas del grupo se fueron afirmando de forma individual y siguiendo sus propios caminos. A su vez, surgieron nuevos artistas de una generación algo más joven que siguieron la estela de la Nueva Figuración: el propio Aledo, Iñako Ezquieta, Carlos Forns, Carlos Durán y Sigfrido Martín-Begué. También señala, como pintores figurativos que asimilan la pintura de Gordillo, ya a finales de los setenta principios de los ochenta a: Antonio Posada, Elena Blasco, Concha Candelas, Joaquín Ciganda, Juan Ugalde, Patricia Gadea, Manolo Dimas Salamanca y César Fernández Arias.

De cualquier modo, esta pequeña historia de la pintura figurativa no había hecho más que empezar. El núcleo de la Nueva Figuración Madrileña, el grupo histórico de la primera generación, se había batido el cobre por restituir a la pintura de nuevo a sus altares y, de algún modo, con esa dispersión de la que hablaba Jaime Aledo podemos concluir que “algo” terminaba según moría la década. Pero ese final, que se certificaría con las exposiciones programáticas “1980”, “Madrid D.F.” y “Otras Figuraciones”, alumbraba una década de pintura multicolor donde las enseñanzas de Gordillo y la Nueva Figuración calarían en los circuitos expositivos, en el público y en la crítica.

### ***b. Los Encuentros de Pamplona y el arte conceptual de los setenta.***

Aproximadamente en 1972, las dos alternativas artísticas que se consideraban más viables eran el conceptualismo y el hiperrealismo.<sup>26</sup> La primera entró en autocombustión desde muy temprano y se vio desnudada de razones durante el proceso de transición política. En cambio, las tentativas realistas en España se encontraban en situación de crisis desde finales de los 60'. Sin embargo, el conceptual tuvo un momento álgido durante un breve espacio de tiempo.

---

<sup>25</sup> GONZÁLEZ ALEDO. Op. cit., 1987, pp. 124-131

<sup>26</sup> MARCHÁN FIZ. Op. cit., 1976, p. 175

A grandes rasgos, el conceptual surgía en esa fecha de 1972, asentando sus bases en la experimentación, la investigación, el trabajo grupal, la eliminación de la entidad creadora individual, la eliminación de los espacios y mecanismos del mercado del arte, el cuestionamiento del objeto artístico y una fuerte politización. Algunas de estas cualidades ya se habían observado años antes en “Equipo 57” o el realismo crítico aunque, desde luego, no tenían nada que ver con ellos. De hecho su aparición se debe en cierto sentido a una alternativa válida a estos realismos y al informalismo, al igual que “Nueva Generación”, con quienes tampoco tenían similitudes.

También compartían su interés por la investigación y experimentación con los artistas participantes en los programas del Centro de Cálculo, aunque se encontraban lejos de ellos en cuanto a la teorización se refiere.

En cualquier caso, uno de los primeros hitos cercanos al conceptualismo, fueron los “Encuentros de Pamplona”<sup>27</sup> (26 de junio al 3 de julio de 1972), financiados por la familia Huarte. En estos encuentros se pretendía precisamente acercar al artista al público y hacer a este partícipe de las obras, lo cual se acercaba mucho al conceptual. De cualquier modo los encuentros se vieron fuertemente politizados y envueltos en una serie de confusiones y contradicciones tanto internas como externas.

La politización del acto era evidente, sobre todo si atendemos a las fechas en las que tuvo lugar. La presencia policial, la posibilidad de realizar una exposición de arte vasco, el retiro de artistas como Eduardo Chillida y Agustín Ibarrola, la prohibición de las ruedas de prensa y otros factores más, consiguieron acabar con la esperanza y la gran expectación levantada por los encuentros.

No obstante, las vías que establecieron los artistas conceptuales y los críticos afines al movimiento no se circunscribieron tan solo a Pamplona. Ya en 1970, en Madrid (Galería Sen), había realizado una exposición llamada “Homenaje a Rothko”, Nacho Criado, que después pasaría por Amadís y colaboraría con Alberto Corazón y Paz Muro en los “Encuentros de Pamplona”. Una de las principales novedades que trajeron

---

<sup>27</sup> En dichos encuentros participaron buena parte de los artistas y críticos que formarían la Nueva Figueira Madrileña y que se opondrían al conceptualismo con vehemencia, pero en aquellos años sumamente interesados en el conceptual: Juan Antonio Aguirre grabó en Súper 8 el evento (son las únicas imágenes conservadas), Carlos Alcolea y Bonet fueron los encargados de prensa, y también estuvieron: Carlos Franco, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez-Mínguez, Fernando Huici o Javier Utray. Juan Manuel Bonet cuenta que fue allí donde conoció a Pérez Villalta y Pérez-Mínguez a través de Aguirre en los “Encuentros de Pamplona”: BONET, Juan Manuel, “Para un mapa de la galaxia Buades” en BUADES. Op. cit., 2008, p. 21

los encuentros, fue el conocimiento de la obra de artistas como Joseph Kosuth, Christo o Cage, valores que se verían ensalzados por algunos conceptuales como Corazón, cuya estética se sentía cercana a Kosuth y Warhol. 1972 sería una fecha paradigmática para el conceptual no sólo por los encuentros, sino porque además aquel fue el año de publicación de *Del arte objetual al arte moderno*, obra principal del conceptualismo en España escrita por Simón Marchán Fiz, que se vería ampliada en la segunda edición de 1974 y más tarde en 1986.

Pero el conceptualismo encontraría su foco de resistencia más fuerte en Cataluña. Simón Marchán Fiz distingue dos orientaciones en el conceptual catalán: el “Grup de treball”, con una orientación ideológica más bien radical; y el círculo de artistas que giraban en torno a Ferrán García Sevilla, cuyas orientaciones artísticas caminaban por otros derroteros.<sup>28</sup> Pazos, Xavier Oliver, Sergi Aguilar, Josefina Miralles, Miguel Buades... y algunos otros más practicaban diversas funciones del conceptual, desde el *mail* o el *land*, hasta el vídeo, la instalación o incluso la pintura.

El “Grup de Treball”, formado por F. Abad, J. Benito, X. Franquesa, I. Julián, A. Mercader, C. H. Mor, A. Muntadas, P. Portabella, A. Ribé, M. Rovira, C. Santos, D. Selz y F. Torres, firmó un texto sobre el conceptualismo en 1974, en el número 28 de la revista *Question d'art*; sin embargo el grupo tuvo una dimensión cambiante desde su primera muestra colectiva en 1973, a la par que la “Informació d'art concepte a Banyoles”. Participaron en diversas muestras de arte conceptual no solo en Cataluña, sino también en Madrid durante el congreso impulsado por Simón Marchán Fiz y, el posteriormente converso, Juan Manuel Bonet: “Nuevos Comportamientos Artísticos”, en 1974 en la sede del Instituto Alemán.

La “Informació d'art concepte” en Banyoles supondría el segundo hito importante dentro de la vida del conceptual en España, tras el fallido pero honroso intento de los “Encuentros de Pamplona” unos meses antes. Los debates establecieron los puntos fuertes del conceptual, como el desprecio a los mimetismos vanguardistas, la desmitificación de la práctica artística y de la posición del artista, las relaciones entre arte y comunicación o los sinuosos caminos del mercado del arte. Las reacciones no se hicieron esperar y llegaron desde todos los flancos, pero tal vez la más hiriente fue el “Documento-respuesta” que publicó Antoni Tàpies en *La Vanguardia* del 14 de marzo

---

<sup>28</sup> *Ibídem*, p. 176

de aquel año de 1973. Una vez más, la reunión conceptual parecía tambalearse en otro de sus encuentros.

Un año más tarde tendría lugar el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos” en el que participaron tanto componentes del conceptual catalán como del madrileño. En Madrid el grupo era mucho menos nutrido, e incluso no estaba formado íntegramente por artistas. Si los primeros latidos conceptuales habían venido de la mano de ZAJ, asociado al “fluxus”, en aquel momento casi podía reducirse a Alberto Corazón, Nacho Criado y algunos impulsos del arquitecto Juan Navarro Baldeweg. Posteriormente podríamos incluir a artistas que estarían presentes en las colectivas de arte de los 80', como Adolfo Schlosser, Eva Lootz o Mitsuo Miura. No obstante este ciclo contó con presencia internacional tan relevante como Vostell, Ulrichs o Merz, lo que permitió a los conceptuales analizar su situación frente a la europea.

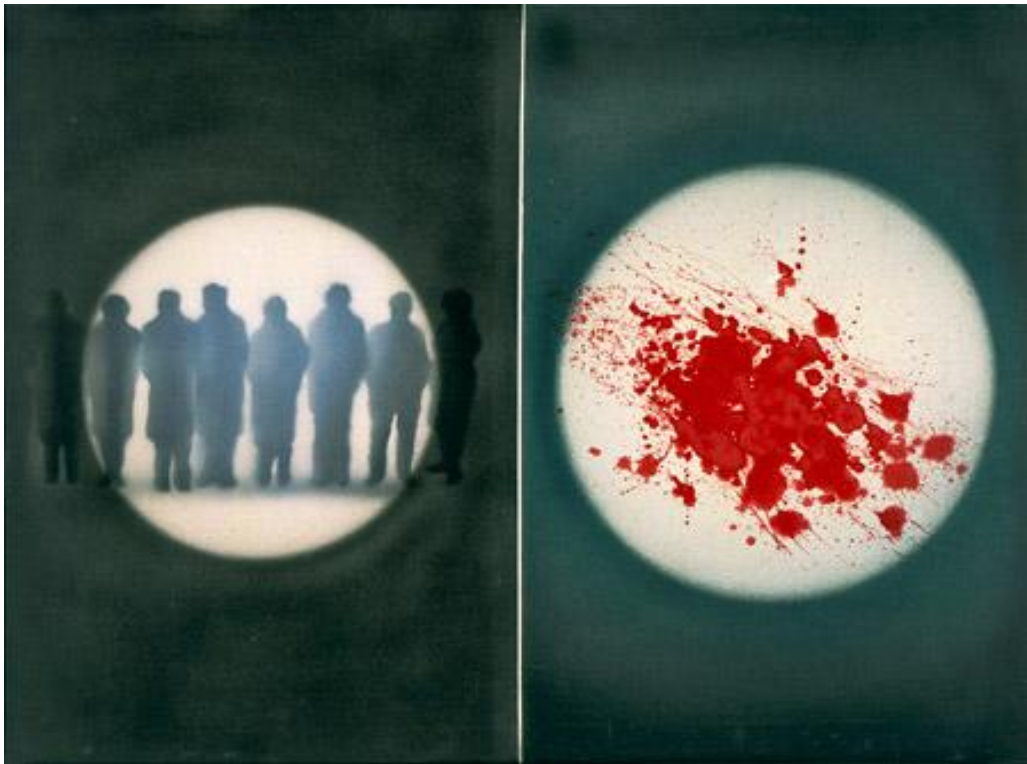
Pero este ciclo aumentó la sensación de inestabilidad del grupo conceptual. La crisis estaba desatada en todos los ámbitos y afectaba tanto al núcleo catalán como al madrileño. Posteriormente hubo otros ciclos como el de “Nuevas Tendencias” en mayo de 1974, y la presencia de conceptuales catalanes en la Bienal de París de 1975, hasta que finalmente el grupo de críticos más afín a estos artistas proyectó la famosa Bienal de Venecia de 1976 desde un punto de vista reflexivo, radical y agresivo contra el régimen. Allí participaron Alberto Corazón, Francesc Torres y Antoni Muntadas; a partir de esta fecha el propio Corazón abandonó el arte para dedicarse por entero a las artes gráficas. La exposición supuso una decepción desde el punto de vista artístico, y a partir de este año se fue vislumbrando un cambio en el clima artístico español que conducirá a la renovación de las artes y al resurgimiento de la pintura, y que alcanzará su punto álgido en los años 80'.

### ***c. Pop y realismo crítico.***

Asimismo el panorama artístico de los años 70-80 en España, no era un debate abierto entre los miembros de “Nueva Generación” y los representantes del conceptual. Más allá de las propuestas de los más jóvenes, en un intento constante de cambio y renovación por alcanzar la modernidad en unos, y destruirla o negarla en otros, estaban presentes otros artistas que habían entrado en escena ya en la década

anterior y que, principalmente, practicaban una pintura asociada al realismo social, con reminiscencias pop, o al hiperrealismo.

El movimiento “Crónica de la Realidad” procedente de Valencia, estaba compuesto por el Equipo Crónica (Solbes, Toledo y Valdés), Canogar, Genovés, Mensa, Torrandell y Artigau. Con la mirada puesta en ocasiones en “Estampa Popular de Valencia”, la mayor parte de estos artistas iniciaron su andadura reflexionando sobre el arte pop europeo (inglés), sea de forma estética o técnica. Deteniéndonos en el Equipo Crónica y Juan Genovés, artistas que trabajaron abundantemente en Madrid durante los años 70', hemos de destacar su conjunto interés por la representación de la realidad, desde presupuestos distintos, con el fin de resaltar hechos contemporáneos que nos indican ciertos comportamientos sociales o políticos de la época. Tanto Genovés como Crónica realizaron un arte cercano, cuando no explícito, al realismo crítico.



**Juan Genovés.** *Manchas de sangre.* 1972. Acrílico sobre tabla, 97 x 130 cm

Juan Genovés (Valencia, 1930) durante los años 70' fue un firme narrador de la crónica social española. Sus representaciones de un nuevo personaje urbano o moderno como era el manifestante, o de los ciudadanos en su entorno, casi siempre en tonos grisáceos o terrosos, suponían una fotográfica exposición de los cambios que

iban sucediendo en nuestro país. A menudo, en sus obras, el ser humano era una figura insignificante, mínima, lo cual nos evoca la represión, el acoso, la asfixia a la que el régimen sometía a sus ciudadanos. El punto de vista era a veces un visor, un punto de mira; se trataba de la caza, la persecución de ese manifestante, de ese ser humano.<sup>29</sup>



**Equipo Crónica.** *Paredón II.* 1975. Acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm. MNCARS

Equipo Crónica Surgió en 1964 en el seno de “Estampa Popular de Valencia” y al amparo del crítico e historiador Tomás Lloréns; en un principio estaba compuesto por Manolo Valdés, Rafael Solbes y Joan Toledo, aunque este último abandonó el conjunto en los comienzos y Solbes falleció trágicamente en 1981, disolviéndose en tal fecha el grupo.

Su trabajo colectivo llamó rápidamente la atención y, a lo largo de la década de los 70', alcanzaron un gran éxito de crítica. Sus obras eran casi siempre inspiraciones de referencias histórico-artísticas que, descontextualizadas, concluían en poderosas imágenes que transmitían ideas al modo de los medios de comunicación de masas. La

---

<sup>29</sup> BOZAL. Op. cit., 1995, p. 485

repetición, descontextualización de imágenes y la deformación, les conducía a una manipulación inusitada de la imagen como símbolo de comunicación artística. Las obras de Equipo Crónica, con marcada estética pop, nos hablaban de la situación del artista español, de Picasso, de Miró, de Velázquez, de Goya... pero también nos remitían a la historia de España; la descontextualización era la que permitía otorgar a los "iconos" un nuevo significado. Esta sintaxis comunicativa fue muy efectiva en Equipo Crónica, aunque poco a poco el colectivo fue dando paso a imágenes más narrativas.

En un orden similar podríamos encuadrar a otro artista cuya presencia en esta década fue de notable trascendencia, adscrito a cierto tipo de realismo crítico: Eduardo Arroyo (Madrid, 1937). Como los Crónica, ejercía la crítica social desde una estética cercana al pop, y utilizaba similares métodos de comunicación artística, como era sobre todo la descontextualización. A menudo travestía, por aquellos años más radicales, la figura del General Franco u otros personajes relevantes otorgando una nueva visión de lo representado. En cierto sentido, algunas de sus obras abusaban del tópico metamorfoseado, pero la repetición y la degradación de su propia iconografía, traslucían una suerte de ironía crítica que se nos escapa en Equipo Crónica. Eduardo Arroyo hacía gala de una gran provocación e introducía de algún modo un elemento lúdico en su pintura.



**Eduardo Arroyo.** *Gilles Aillaud mira la realidad por un agujero al lado de un colega indiferente.* 1973.  
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. Astrup Fearnley Collection. Oslo, Noruega.

Eduardo Arroyo era en aquellos años un artista más versátil que Equipo Crónica, con quienes no mantuvo una relación muy afectiva. Sus influencias y referencias, los préstamos en ocasiones, ahondaban a menudo en la pintura norteamericana y europea, y conocidas eran sus influencias procedentes de artistas como Helion o Adami. En 1974 fue expulsado de España por el régimen exiliándose en Francia.

Tras su estancia en París, muerto ya Franco, regresó a España en 1976. Su suerte crítica en los 70' no estuvo a la altura de sus trabajos, pero ya en la década de los 80' alcanzaría los más altos reconocimientos.

La influencia que estos artistas pudieron tener en los más jóvenes durante la década de 1970, mientras se estaban formando, es un asunto en el que la bibliografía no ha profundizado, pero en algunos casos parece que llegan a confluir, aunque sea tan solo a través de utilizar referencias similares.

#### ***d. Otros realismos.***

Lo que hoy conocemos como realismo (adscrito a esta época a la que nos referimos dentro de España) corresponde a la fina y veraz interpretación de la realidad, con cierta dosis de verismo. El estilo hiperrealista tuvo un grado de aceptación en España ya desde los años 60', aunque normalmente fue traducido y adaptado a formas puramente realistas. Suponía una alternativa a las abstracciones que se llevaban a cabo y a los primeros intentos de renovación figurativa. Antonio López García (Tomelloso, 1936) es la figura más destacada de este realismo, pese a que erróneamente se le ha situado dentro del hiperrealismo.

Aunque su influencia en los artistas que competen a esta investigación fue escasa o incluso nula, sí ejerció cierta paternidad sobre el renacimiento del realismo durante la segunda mitad de los 80'. En realidad Antonio López fue una figura más legendaria que artística. Desde la temprana fecha de 1961 no volvió a exponer en España hasta 1985, por lo que suponía poco menos que un milagro contemplar alguna de sus obras. En cambio sí ejerció una labor un poco más académica.

A su alrededor, en Madrid, otros pintores y pintoras fueron realizando un arte anclado en los preceptos realistas como su mujer María Moreno, Amalia Avia o Isabel

Quintanilla, y también los pintores Daniel Quintero, Cristóbal Toral, Carmen Laffón o Matías Quetglas, que fueron fecundos en este arte realista.



**Antonio López.** *Vallecas*. 1977-80, óleo sobre lienzo.

Durante la década de los 80', paralelamente al grupo de "La Movida" madrileña, y después también, en toda España se formó un conjunto de pintores realistas cuyas influencias hay que deducirlas del realismo de esta época y del hiperrealismo, como son Clara Gangutia, José Manuel Ballester o Jesús Mari Lazkano. Su pintura, de forma general, se adscribe al paisaje, aunque no deja de tener un carácter bien distinto al de los paisajes urbanos de Antonio López de los años 80'. La pintura realista de esta segunda generación se fragua bajo unos conceptos más afines al romanticismo por su interés por la emoción, el sentimiento humano y la capacidad de cambio del entorno natural (en este caso urbano).

\*\*\*

Como vemos, el panorama artístico de los años 70' fue muy diverso y convivieron jóvenes artistas interesados por nuevas fórmulas en todas las zonas del territorio

español. También existió pintura abstracta, fuertemente influenciada por el grupo de Cuenca, que también continuaba pintando en aquellos años, así como los miembros del grupo “El Paso” o de “Dau al Set”.

Los centros más significativos de la pintura más joven de carácter abstracto fueron Sevilla y Cataluña. Gerardo Delgado en la capital andaluza, y Xavier Grau, José Manuel Broto, Javier Rubio y Gonzalo Tena (grupo Trama) en torno a la Ciudad Condal.

En la siguiente década se unieron a otros pintores abstractos ya en Madrid, como Miguel Ángel Campano, José María Sicilia o Miquel Barceló, y entraron a formar parte de la pintura joven de los 80' a través de algunas exposiciones colectivas en la capital.

## **2. LA PINTURA DE LOS 80' EN MADRID (1976-1992)**

### ***a. 1976-1992***

Los años 80' en el arte español es una de las épocas más controvertidas para la historiografía. Mientras unos historiadores y críticos consideran que la pintura de estos años es de muy baja calidad artística, otros se encuentran en las antípodas, reclamando un espacio de honor en el panteón de las artes del siglo XX en España. En realidad existe una amplia bibliografía acerca del tema, aunque escasa en términos científicos; esto sería un dato positivo que se añadiría al hecho de que los que han escrito sobre el tema han sido los historiadores y críticos más importantes e influyentes en el panorama artístico español de las últimas tres décadas. He ahí la salvedad. Muchos de estos críticos e historiadores que han trabajado el arte español de los 80', vivieron en primera persona los hechos, por lo que se hace inevitable extender una red sobre los documentos escritos para filtrar toda la carga subjetiva y emocional de muchos de los análisis.

En ocasiones parece que algunos de los historiadores dirimen sus disputas personales y preferencias subjetivas atacando o defendiendo la importancia del arte y la pintura en España durante aquellos años. Es por ello que para esta investigación se han obviado algunas controversias o se han analizado desde un punto de vista crítico-histórico, pues pasaron a formar parte del entorno, del ambiente que se respiraba en las galerías, museos y salas de arte. La influencia que ejercieron algunos de estos personajes fue decisiva en el devenir de la pintura y las artes ya que, no solo hacían crítica sobre exposiciones u obras en concreto, sino que además de ello tenían un poder intelectual o precursor, formando parte de reuniones con artistas y tomando también parte de todo lo que en ellas sucedía, como hemos podido comprobar en páginas anteriores.

No quiere decir esto que el arte de los 80' fuera un arte dirigido, sino que se trata de una época cercana en el tiempo y muy distinta a cualquier otra en nuestro país en la que el clima socio-político, si bien no fue decisivo, sí condicionó de alguna manera el camino de determinados artistas.

Adentrándonos ya en la materia concreta, se ha delimitado la década de los 80' de una forma amplia y general, con todo lo que ello implica en cuanto a los errores de

precisión se refiere. En páginas anteriores se ha visto cómo la muestra española en la Bienal de Venecia de 1976 suponía un punto final casi decisivo para una de las corrientes artísticas más importantes de aquella década: el conceptual. Pero también sería el año del cambio generacional, del dejar paso libre por parte de los artistas que cultivaban otro tipo de estilos, sobre todo los realismo críticos. Tanto unos como otros habían cimentado su carga ideológica desde el punto de vista de oposición al régimen, al sistema. Ello no fue óbice para que en sus declaraciones de intenciones procuraran introducir cambios en otras perspectivas, sobre todo las de la realidad del arte, en constante discusión. La desaparición de la dictadura, aunque no primordial, sí fue un elemento muy a tener en cuenta a tenor de lo sucedido con el realismo social y el conceptual.

La exposición para la Bienal de Venecia se programó con un importante sentido crítico. Solo el nombre ya nos conducía a una importante reflexión histórica: "Vanguardia y política: el caso español desde 1936 a 1976". La vocación era evidente, y los encargados de coordinar y diseñar la exposición eran afines a la idea general.<sup>30</sup> El deseo de mostrar la evolución de la vanguardia española durante el franquismo y su relación con el poder político entró en convulsión con la muerte de Franco. No es necesario explicar aquí toda la historia de la exposición, ya que el propio Valeriano Bozal lo hace en el segundo tomo de su *Arte del siglo XX en España* (1995), pero sí hay que poner de manifiesto que, si bien la exposición no fue organizada por el Partido Comunista desde ninguna perspectiva, sí fue una muestra de un determinado signo político de forma autoconsciente. La polémica fue constante porque tras la muerte del dictador todos quisieron maniatar y dirigir la exposición.

En ella no estuvieron presentes los artistas que formarían el grueso de los 80' (y que ya se habían desarrollado en los setenta), ya que su arte, su pintura, carecía de una significación política, y no participaban de ninguna realidad colectiva y social. De aquella exposición, que se exhibió en la Fundación Miró de Barcelona bajo el nombre "España. Vanguardia histórica y realidad social: 1936-1976", cuenta Delfín Rodríguez<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Tapiés, Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Tomás Lloréns, Alberto Corazón, Antonio Fernández Alba, Rafael Solbes, Manolo Valdés y Valeriano Bozal.

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. "Sobre una sutil desconfianza..." en ZAMBRANO, María (et al.). *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria*. Barcelona, Fundación Argentaria, Ajuntament de Barcelona Àrea de cultura, 1995, p. 18

que quedó una fotografía que luego fue pictóricamente retocada para aparecer en la portada de un número monográfico sobre la polémica muestra de la revista *Comunicación XXI*.<sup>32</sup> Aquella fotografía mostraba a algunos de los participantes de la exhibición. Delfín Rodríguez opone aquella fotografía de grupo al cuadro pintado por Guillermo Pérez Villalta en 1975, y expuesto en aquel 1976 en la Galería Vandrés de Madrid, titulado *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro*. En este cuadro se representa a la mayor parte de los “miembros militantes” del arte de los 70' (que se proyectaría hacia los 80'), pintores, amigos, críticos, galeristas...



**Guillermo Pérez Villalta.** *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro*. 1975. Acrílico sobre lienzo, tríptico 193 x 373 cm. MNCARS

Puede que resulte ser tan solo un burda casualidad, o que tanto el profesor Delfín Rodríguez como esta investigación pretendan analizar más allá de lo que el arte puede expresar; sin embargo, comparando los títulos de las dos imágenes (la fotografía tiene un pie que reza: “Cosa nostra”), y a ellas mismas, podemos comprender que justo en esta fecha tiene lugar el relevo generacional y artístico. “Cosa nostra”, más allá de lo afortunado de la praxis, posee un fuerte componente posesivo y, por lo tanto, cerrado y lejano, incluso ajeno: lo que es de uno o de unos, no lo es del resto. Esta frase, en cierto modo, resume el carácter de la exposición. Mientras tanto, Pérez Villalta nos hablaba en su cuadro del arte, de la vida, del presente y del pasado, términos abiertos (como el atrio), complementarios y felizmente contaminados.

---

<sup>32</sup> LLORÉNS, Tomás (et al.). “Venecia 76. Toda la polémica” en *Comunicación XXI*, Nº 31-32, Madrid, 1976

Guillermo Pérez Villalta, y en un último lugar el mencionado cuadro, era sólo el símbolo de un nuevo pensamiento artístico. Tanto él como el grupo de los 80' fueron firmes defensores de la pintura y el placer de pintar, algo que había quedado ligeramente relegado con la presencia de conceptuales, realistas críticos y otras corrientes presentes ya en los 60'. Los personajes representados en este cuadro, y otros que no están presentes, poseían una autoconsciencia moderna, postmoderna, si atendemos al término más arquitectónico.<sup>33</sup>

Kilómetros más arriba, en Cataluña, ese mismo año de 1976, una serie de pintores se amparaban en torno a Tàpies para formar un grupo de artistas que componían la revista *Trama*. Su reflexión abstracta sobre la pintura procedía del grupo francés "Support-Surface", y reclamaban un volver a la pintura como tema de la propia pintura. Si bien los preceptos eran distintos a los que proclamaban desde Madrid, el interés por la pintura terminó uniéndolos en sucesivas exposiciones colectivas.

Tan solo un año después, coincidirían en el Palacio de Cristal de Madrid con otros abstractos procedentes de Sevilla, Suárez y Delgado, bajo el título "En la pintura" y con Quico Rivas como comisario.<sup>34</sup> Otras dos muestras con presencia de *Trama* fueron "Per a una crítica de la pintura" en la galería Maeght (Barcelona, abril-mayo de 1976) y "Pintura 1" en la Fundación Joan Miró (Barcelona, noviembre de 1976). Solo los títulos de las exposiciones ya nos hablan de la importancia que conceden estos artistas a la pintura, aunque sea un interés crítico el suyo.

No obstante no son sólo hechos artísticos los que delimitan temporalmente el arte de los 80'. En este análisis hemos seguido la línea de V. Bozal y D. Rodríguez que afirman que el arte de los 80' tiene su origen en el año 1976, aunque, desde luego, no como si se tratase de un pistoletazo de salida anunciado y enmarcado, sino como un espacio temporal en el que confluyen toda una serie de factores. Así pues, Tomás Lloréns<sup>35</sup> nos introduce otro elemento igualmente decisivo: el político.

Es incuestionable que entre el año 1975 y el 76 tuvieron lugar importantes acontecimientos en España: el fin de la dictadura y el gran aperturismo de aquellos

---

<sup>33</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. "El color en los 70" en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor, Fundación Argentaria, 1998, p. 89.

<sup>34</sup> GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 299

<sup>35</sup> LLORÉNS, Tomás. "El arte español de los 80: una visión polémica" en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor, Fundación Argentaria, 1998, pp. 105-117

años, además del nuevo sentimiento democrático con el referéndum de 1976 y las elecciones un año después, por enumerar los más sobresalientes. De este modo contraponen Lloréns las dos imágenes a las que hacía referencia Delfín Rodríguez. Mientras los componentes de la exposición de la Bienal de Venecia (no hay que olvidar que él era uno de ellos) proponían una revisión crítica de lo acontecido durante los últimos cuarenta años, los artistas y críticos del grupo de los 80' representaban de forma explícita el espíritu de la transición, el de olvidar y volver a comenzar, aunque se tratara de un olvido selectivo. Así se explica Tomás Lloréns que el arte de los 80' esté fuertemente politizado y protegido por el poder.

Es cierto que los gobiernos, tanto de la UCD hasta 1982 como del PSOE a partir de esa fecha, protegieron deliberadamente a toda una serie de artistas como representantes de ese nuevo arte prometido, profetizado. Se promocionaron artistas como Barceló, Campano o Sicilia en el extranjero logrando una revalorización, e incluso las exposiciones de artistas internacionales en España respondían a esa estrategia de proteccionismo. Señala el mismo Lloréns que el arte de los 80' se caracteriza por la vocación europeísta con que el estado lo apremia, y el interés por reanudar la tradición liberal, si bien esto es cierto a medias, pues mientras Barceló, Sicilia, García Sevilla o Campano sí tuvieron una mayor visión europeísta, los artistas de la Nueva Figuración Madrileña de los setenta y los nuevos figurativos que se encontraron en la siguiente década apenas contaron con visibilidad en el exterior ni se pusieron en contacto con la Transvanguardia, que era la corriente internacional más afín.

Este texto de Tomás Lloréns hay que entenderlo dentro del clima polémico que impregnaba los años de transición, una perspectiva marxista que se oponía firmemente a los nuevos preceptos artísticos aceptados y promocionados por los nuevos gobiernos democráticos. Resulta evidente la protección del estado y de los gobiernos de las autonomías por estos jóvenes artistas como símbolos inmaculados de la pintura, alejados tanto de la tradición franquista como de los postulados más radicales y afines a las ideas comunistas. Sin embargo, una visión crítica del arte de los 80' concluye la incongruencia existente entre la estética artística y la politización de la que habla Tomás Lloréns: los pintores o escultores del grupo de esta década, realizaban sus demandas intelectuales, conceptuales y estéticas dentro del ámbito del

arte, alejándose de los intereses políticos e idealistas, aunque beneficiándose en la mayoría de los casos de ellos, de forma indirecta y puede que inconscientemente.

En conclusión, se puede afirmar que el arte de los 80' comenzó años antes de 1980, tal vez en esta fecha de 1976, pues fue cuando tuvieron lugar los distintos hechos que hicieron concluir una etapa y dar pie a la siguiente. El relevo se hizo más evidente si pensamos que entre 1976 y 1979 Equipo Crónica (grupo de artistas de reconocido prestigio por aquel entonces) expuso dos veces en la galería de Juana Mordó con escaso éxito, igual que sucedió con Eduardo Arroyo; mientras tanto, Pérez Villalta y el resto de componentes del grupo iniciaban su escalada individual.

En cuanto a la fecha de finalización de la etapa, es complicado señalar una. En realidad, es posible que el arte de los 80' se iniciase en 1976 y concluyese en 1979 con la exposición *1980* de la que más adelante comentaremos y la cual supone la culminación de los hechos. No obstante, lo que quizá murió con aquella exposición y sus secuelas *Madrid D.F. y Otras Figuraciones* fue el grupo de la Nueva Figuración Madrileña, que no sus artistas ni su estilo, que fue integrándose en la plástica de los 80' como tal, siendo sus precursores y su motor. Las dos generaciones que hemos comentado en páginas anteriores de la Nueva Figuración Madrileña, continuó pintando en los 80' junto con los pintores que surgieron fruto de La Movida, como El Hortelano o Ceesepe.

En 1982, con el PSOE ya en el poder, se produjo un fuerte apoyo a las artes que se tradujo como “el entusiasmo”<sup>36</sup>. La Movida también ayudó a que ese entusiasmo se extendiese, pero cerca de 1986 parecía empezar a agotarse, y ya en 1988 las ayudas a las artes eran menos. El mercado artístico internacional se vino abajo a finales de la década por la devaluación del dólar y la disgregación de la URSS; en España aún se aguantó el tirón hasta 1992<sup>37</sup>, fecha con la que hemos delimitado esta investigación y, por ende, la década de los 80', ya que coincidieron en el tiempo la Exposición Universal

---

<sup>36</sup> José Luis Brea comisarió una exposición llamada “Antes y después del entusiasmo” en Amsterdam que trataba el tema del entusiasmo, llamando así al arte que se aprovechó de la ola de La Movida y el apoyo de estos años, probablemente hasta 1986-88: BREA, José Luis. *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, [cat. Exp], Amsterdam, SDU Publishers in association with Contemporary Art Foundation, 1989. También Simón Marchán comentó aquello del entusiasmo, poniéndole fin en 1986, cuando la exposición “1981-1986. Pintores y escultores españoles”, explicitaba el agotamiento de una fórmula y parecía dar paso a otras.

<sup>37</sup> TORRE OLIVER. Op. cit., 2012, p. 80

de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona y Madrid Capital Europea de la Cultura. Tras este año el mercado se desplomó en España completamente.

**b. Características y contextos.**

En cualquier caso debemos considerar el arte de los 80' no como un periodo temporal en el que tiene lugar un determinado arte por parte de un grupo, sino como un movimiento heterogéneo en el que convivieron una serie de artistas muy distintos entre sí pero con una esencia e intereses similares. El arte de los 80', como tal arte, carece de existencia más allá de lo puramente conceptual; no es posible establecer unas características comunes como al hablar del cubismo o del renacimiento, pues hubo casi tantos estilos como artistas.

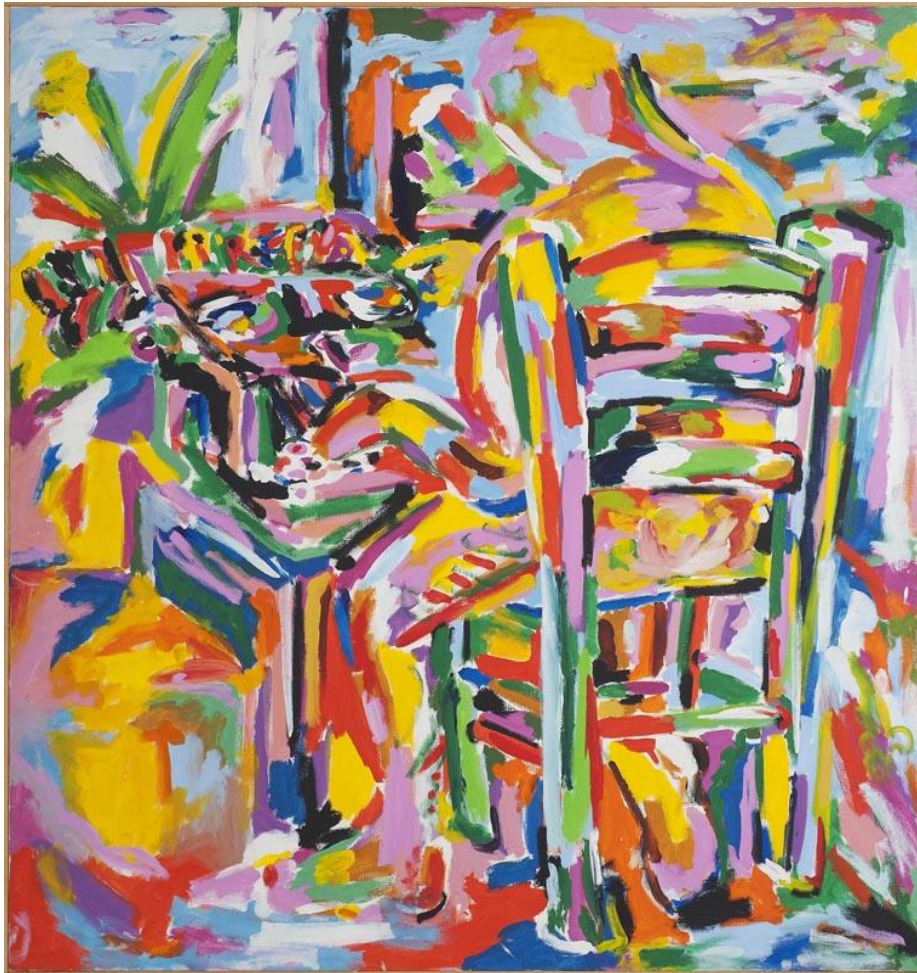
Y sin embargo sí podemos establecer una serie de parámetros que, sin entrar en generalizaciones, parecen comunes en todos los artistas o al menos en los ambientes en los que se movían. Si contemplamos la primera gran exposición que se hizo al respecto de este periodo, *Milnovecientosochenta* (Galería Juana Mordó, Madrid, octubre de 1979) comprenderemos que allí se exponían obras de muy diversa índole; desde la abstracción de Pancho Ortuño, José Manuel Broto o Gerardo Delgado, hasta los representantes de la *Nueva Figuración Madrileña* como Pérez Villalta, Carlos Alcolea o Manolo Quejido, pasando por los valores emergentes como Miguel Ángel Campano o Chema Cobo.<sup>38</sup>

Quizá necesario aclarar, antes de continuar con la disertación, lo que entendemos aquí como "arte de los 80'", aún a riesgo de resultar reincidentes: el arte de los 80' fue el que tuvo lugar desde 1976 y durante toda la década de 1980 y que tenía por objeto la renovación formal y conceptual del arte en España. Se trata, pues, de un arte joven que viene a oponerse a lo acontecido hasta la fecha, que pretende hacer borrón y cuenta nueva, despolitizarse y gozar de la libertad de los nuevos tiempos, haciendo caso omiso a una realidad (social, cultural, política) más que agotada. Es un arte que, como diría Tomás Lloréns, encarna el espíritu de la Transición, ese olvido selectivo en pro de continuar hacia delante, de una huida hacia delante si se quiere.

---

<sup>38</sup> BONET, Juan Manuel. "El color en los 80" en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor, Fundación Argenteria, 1998, p. 93

De este modo en el arte de los 80' convergieron tanto la Nueva Figuración Madrileña, que ya venía realizando estas demandas desde principios de los setenta, como nuevos valores emergentes de muy diversa índole: los artistas que se integraron en el grupo, los catalanes de Trama, Barceló y algunos neoexpresionistas, fotógrafos y pintores surgidos de La Movida Madrileña, Campano, Sicilia, García Sevilla, la nueva generación de figurativos que compondrían la futura Neometafísica... No se trata, por tanto, de un grupo cerrado estilísticamente, aunque desde luego los más reconocibles fueron los pintores restantes de la Nueva Figuración, pero sí de un "Nuevo Arte Español", un espíritu que preconizaba la vuelta a la pintura y defendía la estética multicolor, alejada de inclinaciones políticas.



**Manolo Quejido.** *Maquinando.* 1979. Acrílico sobre lienzo. 190 x 180 cm

El arte de los 80' engloba un espíritu, una época de gran creatividad en muy diversos campos: cine, música, pintura, fotografía... sin olvidar que durante esos mismos años 80' seguían discursos paralelos que hablaban de otros estilos de otros

movimientos que, precisamente, eran a los que con mayor virulencia se oponían los artistas de los 80'.

Así pues, y regresando a la exposición *1980*, ya podemos establecer la característica principal de este movimiento, encarnado en aquella controvertida muestra: la heterogeneidad y la apuesta por la pintura. La pintura como tal, como expresión máxima de sí misma. En el catálogo de dicha exhibición, los críticos afirmaban que otras disciplinas ajenas a la pintura, “han quedado excluidas, por razones de coherencia interna”.<sup>39</sup>

Y si nos detenemos en las obras que presentaron los pintores a esta exposición, podemos comprobar que el único hilo conductor que existía, como muy bien señalara Juan Manuel Bonet en su texto sobre *El color en los 80*, era el color. Tanto los pintores de corte gordillista como Manolo Quejido, Pérez Villalta y Alcolea, como los deudores del *Support / Surface*, como Broto, así como otros artistas como Cobo, Campano o Albacete, realizaban una pintura colorista que se oponía de forma tácita tanto a la ausencia del color como valor plástico existente en el arte de la generación de los 50', como al uso tirano al que sometían los realistas críticos del arte comprometido al color.

Los nuevos figurativos bebían las influencias, como ya se ha explicado, en un primer lugar de Luis Gordillo, pintor que concedía gran importancia al color, pero se sintieron también deudores de otros pintores como Matisse, Cézanne o Bonnard, e incluso Wilhelm de Kooning. En la pintura de Manolo Quejido o los cuadros que realizara Juan Navarro Baldeweg en estos años 80', se aprecia esta deuda *fauve* en sus colores, pero ninguno de estos artistas había olvidado las lecciones de Gordillo o de otro pintor de anterior generación como fue José Guerrero, cuyas pinturas en los 70' y 80' rebosaban de colores fuertes como rojos, azules, amarillos, verdes...

Ya lo profetizaba de algún modo Juan Antonio Aguirre, otrora valedor a comienzos de los 70' de la mayor parte de los pintores figurativos del grupo, en el catálogo de la exposición de Carlos Alcolea en el Museo Español de Arte Contemporáneo, cuando hablaba de una “década multicolor.”<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> BONET, Juan Manuel, GONZÁLEZ, Ángel y RIVAS, Quico. *1980*, Madrid, Galería Juana Mordó, 1979

<sup>40</sup> AGUIRRE, Juan Antonio. *Carlos Alcolea*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980

Y es que algunos de los artistas que pertenecieron al grupo de los 80', en concreto los procedentes de *Trama*, hacían una lectura del color no solo afín al movimiento francés antes comentado, sino que también siguieron las coloridas composiciones del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, que no solo recibieron a través de Guerrero, pues también encontraron en Rothko, Barnett Newman y otros, formas y métodos de incluir el color en la pintura.<sup>41</sup>

Porque el color es parte principal de la pintura de los años 80'. Incluso la pintura más figurativa hace recaer en el color parte principal de la obra, aún concediendo suma importancia a la figura. La pintura de esta época recupera el color que habían olvidado sus predecesores de los años 60' y 70', salvo excepciones.

Las deudas son prácticamente infinitas y cada artista buscó sus propias referencias. Desde luego en el grupo de la Nueva Figuración Madrileña la deuda pop era innegable y les llevó a una estética posmoderna, o neomoderna que dirían Huici, Pérez-Mínguez y Pérez Villalta<sup>42</sup>. Pero cada artista hacía su propia interpretación y, ya en la década de 1980, seguía sus propias directrices. La segunda generación de figurativos como Martín Begué o Forns, parecían más interesados en seguir los preceptos de Pérez Villalta, a través del cual llegaban a la figura de Gordillo. Los otros figurativos que habían llegado a Madrid<sup>43</sup>, como El Hortelano y Ceesepe, continuarían este tipo de pintura colorista, aunque harían relecturas en clave neomoderna de pintores de finales del XIX como Van Gogh y Toulouse-Lautrec respectivamente.

Fernando Huici señaló que una de las principales características de la Nueva Figuración sería la meca de memoria y tradición y comenta referencias como Dalí, Duchamp, John Cage, Richard Hamilton, Alonso Cano, Valloton, Stella, Barnett Newman, Hockney, Kitaj, Lucian Freud, Alex Katz, Ruscha, Gordillo y Alcaín<sup>44</sup>

Asimismo en 1982 surgiría con fuerza la figura de Miquel Barceló, que pasó brevemente por Madrid (participó en una exposición colectiva con los artistas

---

<sup>41</sup> Debemos destacar las exposiciones de De Kooning y Motherwell en la Fundación Juan March en 1979 y 1980 respectivamente o la exposición que sobre la Escuela de Nueva York se había realizado en el antiguo MEAC.

<sup>42</sup> LÓPEZ MUNUERA. Op. cit., 2009, p. 28

<sup>43</sup> Madrid era el centro de todo en aquellos años, aunque su imagen se exportaba a través de programas de TVE como "La bola de cristal" o "La edad de oro" y revistas como "El Paseante" o "La Luna": TORRE OLIVER. Op. cit., 2012, p. 70

<sup>44</sup> HUICI, Fernando, "Atrápame esos fantasmas" en WERT, ESCRIBANO y LÓPEZ MUNUERA. Op. cit., 2009, p. 115

emergentes y en seguida el comisario internacional Rudi Fuchs lo llevó a la Documenta 7 de Kassel, lo que supuso todo un hito y un lanzamiento absoluto hacia un estrellato que aún muchos no alcanzan a comprender. José María Sicilia siguió la estela de Barceló realizando una pintura cercana a los presupuestos de los nuevos salvajes alemanes, entroncando con corrientes europeas de pintura, algo que los neofigurativos despreciaron.

Los pintores del catalán Grupo Trama<sup>45</sup> también anduvieron por Madrid aquellos años, con su arte abstracto que pretendía demandar una pintura cuyo propósito fuese precisamente sí mismo: la pintura. Miguel Ángel Campano o Alfonso Albacete coquetearon con cierta figuración expresionista, muy colorida. Figuras autónomas que expusieron con el grupo de la Nueva Figuración y que poco a poco se fueron insertando en el espíritu de la época y labrando su propio camino.



**Miquel Barceló.** *Peintre peignant le tableau.* 1983. Técnica mixta sobre tela, 193 x 285 cm

Para el tema que nos convoca en esta investigación, la corriente de las antes citadas que más nos interesa es la de los pintores de la Nueva Figuración Madrileña, que en realidad son los que podemos caracterizar como los artistas más representativos de la época. Tanto ellos como algunos otros que se entregaron en

---

<sup>45</sup> Gonzalo Tena, José Manuel Broto, Javier Rubio y Xavier Grau.

cierto sentido a otro tipo de pintura, están íntimamente relacionados con lo que se conoció en Madrid como “La Movida”, expresión socio-cultural del modo de vida de una parte de la juventud española (madrileña) de la época. En conclusión, podemos afirmar que los pintores de la Nueva Figuración Madrileña fueron los que más íntimamente se relacionaron entre ellos, y en los que sí podemos ahondar ciertas similitudes estilísticas.

Además del color y de la deuda reconocida de Luis Gordillo, estos pintores compartían otros vínculos tanto personales como artísticos. Tenían cierto interés por mostrarse como un grupo no al modo artístico-vanguardista, de tendencia bajo una proclama, si no con unas relaciones basadas en la amistad y en la actitud, “no en la homogeneidad estilística o ideológica”<sup>46</sup>; hacían gala de su oficio de pintor y mostraban alegremente el placer que les causaba la pintura y el pintar<sup>47</sup>; se oponían de forma explícita al arte comprometido que había abundado en España durante las últimas décadas; el motivo de su pintura solía estar impregnado de una enorme narratividad, desde una perspectiva arbitraria y subjetiva, comúnmente en los aledaños de la cotidianeidad y su privacidad; convivían pacíficamente pintores figurativos y abstractos<sup>48</sup>; su pintura solía ser tremendamente culta y multirreferencial, acusando un simbolismo a menudo inscrito en lo mitológico; no ocultaban sus referencias o influencias tanto artísticas como intelectuales; muchos de ellos derivaron hacia formas más o menos manieristas y asociadas al barroquismo; en multitud de ocasiones su pintura estaba llena de juegos irónicos, anécdotas divertidas y personales y dobles sentidos.

A *grosso modo*, estas serían las principales características formales, aunque es evidente que cada artista acusó sus propias inquietudes en una pintura que destacaba precisamente por su propia autoconsciencia subjetiva.

La renovación artística que estos artistas pretendieron llevar, de la mano de críticos e historiadores, a principios de la década de los 80' (y ya antes en los setenta, como hemos visto), no hubiese sido de ningún modo posible sin el marco socio-político adecuado. Tanto la situación cultural del país tras cuatro décadas de dictadura, como

---

<sup>46</sup> BOZAL. Op. cit., 1995, p. 604

<sup>47</sup> BONET, Juan Manuel. *Los años pintados*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, p. 7

<sup>48</sup> BONET, Juan Manuel. “Sobre la pintura” en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor, Fundación Argentaria, 1998, pp. 127-132

las vías del mercado y difusión del arte, eran notablemente deficitarias entre 1976 y 1982. El arte español apenas tenía voz fuera de nuestras fronteras y nuestras salas de exposiciones producían muestras de cuestionable calidad. Apenas existían galerías de arte y las colecciones, públicas y privadas, tenían enormes huecos.

Fue labor de los gobiernos de la Transición detectar aquellos huecos y subsanar los problemas. En general, podemos afirmar que los gobiernos, primero de la UCD y después del PSOE, comprendieron este hecho y pusieron su empeño en solucionarlo. Protegieron el arte joven y vieron en él un camino propagandístico que a menudo recogieron posteriormente en las urnas. El intento de los artistas por despolitizar el arte, se veía refrenado por la politización que se hacía del mismo desde las altas esferas de los gobiernos, tanto estatal como autonómico.

De este modo, uno de los primeros intentos de los gobiernos por hacer resurgir el arte español, fue inscribirlos en las redes internacionales de exposiciones.<sup>49</sup> Una de las primeras acciones, tanto de las instituciones públicas como privadas, fue traer a España exposiciones de las últimas tendencias internacionales. La Fundación Caja de Pensiones (Madrid-Barcelona) trajo a nuestro país muestras como *American Painting: The Eigthies. A Critical Interpretation* o *Italia. La Transvanguardia*; la Fundación Juan March (Madrid) realizó sucesivamente exposiciones retrospectivas de representantes de la últimas vanguardias del siglo XX como Rauschenberg, Motherwell o Lichtenstein; y el Ministerio de Cultura, en su programa expositivo de “puesta al día”<sup>50</sup> (1983-1989), realizó, con Carmen Giménez como directora del Centro de Exposiciones del Ministerio de Cultura, muestras sobre arte *povera*, escultura inglesa, escultura antifoma americana... algunas de las exposiciones más celebradas fueron *Tendencias en Nueva York* (Madrid, Palacio de Velázquez, 1983), u *Origen y visión. Nueva pintura alemana* (Barcelona-Madrid, 1984), que trajo a Madrid a los nuevos salvajes alemanes<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> COMBALÍA, Victoria. “Arte en España 1980-1995: algunas anotaciones personales” en *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Barcelona, Fundación Argentaria, Ajuntament de Barcelona – Área de Cultura, 1995, p. 25

<sup>50</sup> GUASCH. Op. cit, 2005, p. 311

<sup>51</sup> Cabe señalar que la mayor parte de estas exposiciones tenían por objeto traer experiencias pictóricas internacional a España, uniéndose a ese interés por la pintura que habían demandado los artistas del círculo de Juan Antonio Aguirre, en contra del desprecio por el objeto artístico del conceptual y el uso manipulación del mismo del realismo crítico, movimientos imperantes pocos años antes. Este interés por la recuperación de la pintura no fue un hecho aislado, más bien al contrario fuera de España, en la década de los setenta, se habían propuesto exposiciones que ponían la atención en la pintura.

En las relaciones que se intentaron establecer dentro-fuera, también se programaron exposiciones de arte español en los circuitos internacionales. Así fue como el Ministerio de Cultura, en colaboración con el de Exteriores, realizó el Programa Español de Acción Cultural en el Extranjero (PEACE), que rápidamente se tradujo en algunas exposiciones como *New images form Spain* (Nueva York, Solomon Guggenheim Museum, 1980), *New Spanish Figuration* (Cambridge, Londres, Bradford y Glasgow, 1982), *Calidoscopio español. Arte joven de los años 80* (Dortmund, Basilea y Bonn, 1984), *Art spagnol actuel* (Toulouse, 1984) o *5 Spanish Artists* (Nueva York, 1985)<sup>52</sup>.

Finalmente, la creación de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO) en 1982, supuso una canalización de las vías de mercado artístico español en el extranjero, y de arte foráneo dentro de nuestras fronteras.

Desde el punto de vista regional, Madrid vivió al amparo del mandato municipal de Tierno Galván<sup>53</sup> y los mandos por él proclamados. El ambiente político de libertad, aunque con respeto, auspició en gran medida los cauces sobre los que derivó “La Movidá”, dentro de la que debemos inscribir los movimientos artísticos en Madrid durante estos años. Por ello, podemos confirmar que el apoyo que tanto gobierno central como regional brindaron a los artistas jóvenes, fue decisivo para que su pintura se impusiera como un claro síntoma de renovación plástica, aunque fuese más desde el prisma ambiental y contextual que del de la imposición clara de una nueva tendencia.

También fue en esta época cuando se comenzaron a abrir los primeros museos de arte moderno, algunos con carácter regionalista como el CAAM o el IVAM. Por otro lado estos artistas jóvenes de los 80' encontraron muchas veces apoyo en revistas especializadas en arte que también surgirían a lo largo de la década; la más importante sería la todavía hoy prestigiosa *Lápiz*.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Aquí debemos incidir en el hecho de que la Nueva Figuración Madrileña apenas estuvo representada en estas exposiciones, si bien sí se contó con Pérez Villalta ocasionalmente. Pintores como Ferrán García Sevilla, Barceló, Sicilia o Campano realizaban por aquellos años una pintura más afín a las formas internacionales, por lo que fueron seleccionados con mayor facilidad, no para mostrar el arte propio de España sino cómo algunos artistas españoles se amoldaban al *mainstream*.

<sup>53</sup> FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Artistas en Madrid años 80*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, p. 22

<sup>54</sup> Revista fundada en 1982, preocupada por las últimas tendencias del arte contemporáneo y con vocación internacional (se edita de forma bilingüe inglés-español). Fue donde comenzaron a escribir críticos como Ángel González.

Así pues un creciente número de galerías e instituciones culturales (privadas y públicas) crecerían de forma paralela a estos artistas que formarían el grueso del grupo de los 80'. Los cauces políticos que según algunos historiadores<sup>55</sup> apoyaron y politizaron el arte de esta década, actuaron como promotores y mecenas en algunos casos, pero de nada habría servido si los pintores de los 80' no hubieran tenido unas amplias aptitudes artísticas y un ideario basado en el arte por el arte.

### ***c. La pintura de los 80' en sus exposiciones.***

Ya hemos tratado en este documento las exposiciones que durante los años setenta fueron fraguando el grupo de la Nueva Figuración Madrileña; el profesor Jaime Aledo, que en su momento se integró en el grupo como pintor, era de la opinión de que a partir de 1975-76 comenzó la dispersión de los artistas del grupo y cada eligió su propio camino (Herminio Molero se retiró de la pintura tras su exposición en Buades en el año 1975<sup>56</sup>).

Sin embargo, al menos para el grupo de críticos formados por Juan Manuel Bonet, Quico Rivas y Ángel González, aquellos no iba a terminar allí, y en los albores de la década de 1980 propusieron una serie de exposiciones colectivas encaminadas a llamar la atención sobre la Nueva Figuración, el Nuevo Arte Español. Con mayor o menor control de la situación, las exposiciones que vamos a ver a continuación fueron completamente reivindicativas, combativas y muy polémicas. Más allá de quiénes tuviera razón, como comentó Valeriano Bozal en su Historia del Arte del siglo XX de la colección Summa Artis, al menos abrieron un debate.

#### *i. 1980. Una visión polémica del arte español de los 80.*

De ningún otro modo se puede comprender mejor el arte de los 80' que a través de las exposiciones que se celebraron en su nombre mientras duró el "entusiasmo". Si el periodo anterior, el que podríamos denominar de los 70', dominado por realismos críticos y propuestas conceptuales, contuvo una exposición polémica (aquella de la

---

<sup>55</sup> Ver LLORÉNS, Tomás. "El arte español de los 80: una visión polémica" en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor, Fundación Argentaria, 1998, pp. 105-118

<sup>56</sup> GONZÁLEZ DE ALEDO. Op. cit., 1987, p. 125

Bienal de Venecia de 1976), los 80' entraron en la historia con otra muestra controvertida: *Milnovecientosochenta*.

Tras los debates abiertos a partir de 1976 con el fiasco de la Bienal de Venecia y los "fracasos" expositivos de artistas propios de la década como Eduardo Arroyo o Equipo Crónica hasta 1979, tres críticos e historiadores, Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Quico Rivas, comisariaron una profética exposición en la galería Juana Mordó que, no casualmente, había sido la promotora de la última etapa gloriosa, que ellos consideraban como tal, del arte español: la de los 50'.<sup>57</sup> De hecho, aunque la mayor parte de los artistas presentes en la exposición pertenecían al círculo de la galería Buades, sus promotores buscaron el aval de Juana Mordó<sup>58</sup> precisamente para equipararse a los artistas que habían dominado las décadas previas, artistas a los que querían oponerse como representantes de la España negra y trágica (sobre todo en cuanto al informalismo).

En realidad, Buades, Edurne o Daniel, galerías en las que la Nueva Figuración había fraguado su recorrido, eran tan solo emergentes por aquel entonces. Juan Mordó era la gran galería de arte actual, mientras que Theo se ocupaba de las vanguardias históricas como Picasso, Gris o Miró y Biosca exponía a los representantes de la Escuela de Madrid.

Ya hemos adelantado algunos datos sobre esta exposición, pero ahora pasaremos a analizarla en profundidad.

1980 fue una muestra programada en clave combativa por sus comisarios, aún sin contar con el apoyo pleno de todos los participantes. Supuso en cierto sentido una profecía de lo que ellos consideraban que debía ser el arte de los 80': despolitizado, heterogéneo, colorista, profundamente pictórico, aunque totalmente desprogramado.

Primero se expuso en Madrid, en Juana Mordó, con obras de Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido y Rafael Ramírez Blanco. La exposición fue en octubre de 1979 y más tarde viajó a la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria y al Convento de San Esteban de Murcia en *Contraparada I*, con la inclusión de dos nuevos artistas: Alfonso Albacete y Xavier Grau.

---

<sup>57</sup> BONET, GONZÁLEZ y RIVAS. Op. cit., 1979, s/p

<sup>58</sup> TORRE OLIVER. Op. cit., 2012, p. 78

Si bien la elección de únicamente pintores por parte de los comisarios fue justificada como por “exigencias internas”, llama la atención la unión indiscriminada de pintores abstractos y figurativos. En realidad la exposición no tenía un programa ideológico ni estilístico detrás y, desde luego, no era una exposición de tendencia. Bonet, González y Rivas sólo reunieron a los diez (luego doce) pintores que consideraron más apropiados para abanderar lo que debía ser a partir de entonces la pintura española de los 80'; supusieron que la renovación debía estar abierta a todo tipo de tendencias y estilos, siempre y cuando se huyese del arte comprometido con la política en pro de un arte comprometido consigo mismo, lo cual conducía a lo que entendían como una necesaria recuperación de la pintura.



**Guillermo Pérez Villalta.** *Conversaciones en voz baja.* 1978.  
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm. Exposición 1980

Los comisarios firmaron un texto con el mismo título de la exposición que sí parecía una proclama estratégica como bien era reconocido en el mismo:

“Firmando 1980, lo que deseamos subrayar es el carácter estratégico y saturado de sentido de esta muestra. [...] No seríamos tan tajantes si no estuviéramos convencidos de que [...] nuestra victoria –la de la pintura que merece la pena– si no “asegurada”, es ya “extensa”; es decir, añadimos nosotros, “intensa” e “irreversible”.<sup>59</sup>

A tenor de estas palabras podría colegirse que los comisarios comprendían que la selección que habían elaborado era el presente del arte español, pero la realidad historiográfica nos dice que muchos de los artistas participantes aún estaban por madurar y hacerse un hueco en el panorama artístico español, mientras otros parecían haber concluido con aquella muestra un duro andar iniciado casi diez años atrás.

Esa conciencia presente, esa victoria asegurada e irreversible sólo podía tener un valor profético, como bien demuestra que la exposición se llamase 1980, y no 1979, año en el que se realizó. El carácter profético se exaltaba un poco más adelante en el texto:

“Aquí y ahora, esta exposición no es a la postre sino un muestrario representativo de lo que va a ser la pintura de los ochenta en nuestro país.”<sup>60</sup>

Su profecía debía ser “irreversible”, pero más por los deméritos y lo desfasado de los artistas vigentes en los 70' que por los méritos logrados por aquellos pintores presentes en la muestra hasta aquella fecha:

“Pues ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela. Estamos convencidos de que, de contarse con el apoyo adecuado, los ochenta van a

---

<sup>59</sup> BONET, GONZÁLEZ y RIVAS. Op. cit., 1979, s/p

<sup>60</sup> *Ibídem.*

constituir en la historia de nuestra pintura moderna un hito tan brillante por lo menos como lo fueron los cincuenta.”<sup>61</sup>

Y es que los 50' era la única década que se había conocido como estructuración artística en España, y los propulsores de esta exposición pretendieron equipararse a aquel arte reconocido como uno de los momentos más importantes en nuestro país, al menos desde el punto de vista de la clasificación temporal, y ya que Juana Mordóera la galerista representante de aquellos pintores de los 50'.

Igualmente, a través de estas palabras, llamaban la atención a las instituciones públicas, vendiendo de algún modo el producto, publicitando lo que parecía ser un filón para los gobernantes de la Transición que promulgaban un olvido selectivo de la historia. Ellos sabían que, desde luego, aquella pintura podía ser presente y futuro del arte español, pero para ello debían contar con el apoyo adecuado.



**Carlos Alcolea. Mickey Mouse. 1978-79.**  
Acrílico sobre lienzo, 220 x 335 cm. Exposición 1980

En definitiva, lo que Ángel González, Quico Rivas y Juan Manuel Bonet habían pretendido con esta exposición era sin duda llamar la atención sobre los valores

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

jóvenes, reconocidos o no, que en España estaban proponiendo una renovación artística. Cansados del arte comprometido, los conceptuales, el realismo crítico, la abstracción geométrica... ofrecían un retorno a la pintura, al color y a los valores plásticos más puros.

Si bien no consideraban la ideología como parte fundamental del arte, otorgaban un papel importante a la política como vía de difusión del arte, por lo que reclamaban el apoyo institucional, apoyo que, parece evidente, obtuvieron.

Por otra parte Bonet parece justificar la inclusión de artistas como Broto, Ortuño, Campano y Albacete por sus últimos individuales llenas de pictoricismo, Habían quedado abrumados por las exposiciones que habían visto en la temporada madrileña y decidieron incluirlos en sus selección. Broto y Grau procedían del grupo Trama, que también se había opuesto, en Cataluña, a la preponderancia del conceptual, aunque con el grupo de la Nueva Figuración apenas tenían relación<sup>62</sup>.

Por último, este texto firmado para la exposición *1980*, supuso un ataque frontal a los críticos defensores del arte comprometido, a los promotores de la muestra española en la Bienal de Venecia de 1976 para más señas.

Aquel año de 1979, durante el mismo mes de octubre, el Equipo Crónica (máximo representante del arte crítico y de compromiso político) exponía en la sala de toda la vida (en la calle Villanueva) de la Galería Juana Mordó, más pequeña, pero la exposición *1980* le estaba robando todo el protagonismo. Los artistas de la generación de los 50' se pusieron algo nerviosos, pero aún más los Crónica llegando a ponerse *la cosa al rojo vivo*, lo que condujo a que el pintor valenciano Ramírez Blanco se sintiese incómodo y finalmente le excluyeran de la itinerancia<sup>63</sup>.

Estos conflictos, apoyados en el ataque directo que suponía el texto que acompañaba al catálogo, provocaron que las reacciones no se hicieran esperar, y la exposición acaparó la atención de la crítica en un cruce de acusaciones constante. Este debate no era más que una reverberación del diálogo abierto a partir de 1976, y los medios en los que se llevó a cabo fueron revistas, periódicos y catálogos de

---

<sup>62</sup> Es muy conocido, y anecdótico, que los artistas del grupo Trama llamaban a los representantes de la Nueva Figuración Madrileña "esquizos", a lo que solían responderles con el apelativo de "oligos". Lo cierto es que durante los años setenta no existía una relación entre ambos grupos, de hecho Guillermo Pérez Villalta llegó a reconocer que le interesaban y que hacían una pintura realmente mala: PÉREZ VILLATA y AGUIRRE. Op. cit., 1994, p. 303

<sup>63</sup> BONET, Juan Manuel, "Para un mapa de la galaxia Buades", en BUADES. Op. cit., 2008, pp. 39-40

exposiciones. Por un lado deberíamos sentirnos orgullosos de un debate abierto y compartido en el seno de la crítica de arte española, algo que no sucede apenas desde entonces, aunque el debate, o cruce de críticas, no tuvo el vuelo intelectual que se les suponía a sus interlocutores.

El debate está perfectamente explicado en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* de Ana María Guasch, y las posturas quedan clarificadas en las conferencias promovidas por la Fundación Argentaria y recogidas en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Aunque a modo de resumen, ya que el cruce de declaraciones forma parte de la historia del arte español, aunque sea de un modo indirecto pues la figura del crítico-comisario era muy común en esta década, a la exposición y texto *1980* respondió furibundamente Tomás Lloréns desde las páginas de la revista *Batik* en un artículo titulado “El espejo de Petronio”.<sup>64</sup>

La crítica de este artículo iba más dirigida a los comisarios que a los artistas de la exposición, aunque estos fueron también objeto de su diatriba. En ella llegó a comparar la exposición *1980* con un “mortecino mercadillo moderno como de aeropuerto marroquí”, sin duda un comentario muy desafortunado y políticamente incorrecto. En aquel mismo número de *Batik*, Javier Rubio firmaba un artículo, “1980. El sentido de la marcha”<sup>65</sup>, en el que alababa la visión y el buen hacer de los comisarios de la muestra y se sumaba al “entusiasmo” creciente.

La controversia continuó en las páginas del suplemento “Sábado literario” del periódico *Pueblo* (17 de noviembre de 1979), en el texto publicado por Juan Manuel Bonet bajo el título “Después de la batalla”<sup>66</sup>, en el que de nuevo defendía un arte desideologizado y lanzaba nuevos ataques contra el arte de los 60' y 70'. En aquel mismo número, Quico Rivas publicaba un artículo dedicado a una por entonces joven crítica catalana, Victoria Combalía, que en junio de 1979 había publicado en el número 50 de *Batik*<sup>67</sup>, un texto sobre la crítica de arte, remitiéndose a la madrileña en términos

---

<sup>64</sup> LLORÉNS, Tomás. “El espejo de Petronio” en *Batik* nº 52, Barcelona, noviembre de 1979

<sup>65</sup> RUBIO, Javier. “1980. El sentido de la marcha” en *Batik* nº 52, Barcelona, noviembre de 1979

<sup>66</sup> BONET, Juan Manuel. “Después de la batalla” en *Pueblo (Sábado literario)*. Madrid, 17 de noviembre de 1979

<sup>67</sup> COMBALÍA, Victoria. “La crítica desde la crítica” en *Batik* nº 50, Barcelona, junio de 1979

despectivos. El artículo de Rivas<sup>68</sup> era una declaración en clave irónica, muy ochentera si se permite el término, en respuesta a las acusaciones de Vicky Combalá.



**Manolo Quejido.** *Palmario*. 1981. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm

En general el debate no llegó a ser tal, sino más bien un cruce malintencionado de acusaciones que certificaba lo que los comisarios de 1980 empezaban a intuir: esa victoria “intensa”, “irreversible”.

El cambio generacional había comenzado años atrás y los defensores del arte comprometido o no se habían enterado o llegaban tarde a la contienda. El diálogo fue sordo por ambas partes y tuvo también espectadores como Fernando Huici, que se mantuvo al margen y alabó la propuesta pero esperó al resultado para decantarse, o Francisco Calvo Serraller, quien veía los discursos desde la tribuna.

---

<sup>68</sup> RIVAS, Quico. “Sólo tengo ojos para ti (Confesiones de un fan ilustrado)” en *Pueblo (Sábado literario)*. Madrid, 17 de noviembre de 1979

En definitiva, los comisarios de 1980 habían asentado las bases de lo que debería ser el arte de aquella década. De forma inteligente no se inclinaron por un determinado estilo o una tendencia, como sucedía en el resto de los países europeos, sino que, premeditadamente a la luz de sus elecciones y discursos, propusieron e impusieron una corriente abierta a la que se pudieran adscribir casi todo tipo de artistas que comulgaran con el desprecio por el arte comprometido y el interés por la pintura. De ese modo asimilaban la victoria, esa victoria “asegurada” que se respiraba en los lienzos y paletas de los pintores de los años 80’.

Bonet esperaba que Juana Mordó se fijase en algunos de los artistas propuestos y pasase a trabajar con ellos, pero nada más lejos de la realidad, la galerista solamente siguió contando con Pancho Ortuño y Miguel Ángel Campano, quienes ya exponían allí.

Kevin Power, años después, comentó que esta exposición tuvo el valor de cerrar la década de los 70’ más que de anunciar los 80’<sup>69</sup>, sin embargo solo podemos estar de acuerdo en parte. Es cierto que esta exposición, así como las dos siguientes que vamos a comentar, cerraban el ciclo de la Nueva Figuración Madrileña como grupo, si bien la integraban de lleno en el nuevo arte de los 80’. Ampliando su propuesta conceptual y actuando como precursores de las nuevas figuraciones que se iban dando, adalides del arte de pintar y de la resurrección de la pintura en España. 1980 era el verdadero *triumfo* de la Nueva Figuración, la bisagra que habría de introducir a sus pintores en la década de 1980.

## *ii. Madrid D.F. Una apuesta por el arte español de los 80 (en Madrid)*

1980, como hemos visto, supuso un lanzamiento profético de lo que debía ser el arte español de los 80’, aunque puede considerarse también como una culminación en sí misma, ya que esta muestra contenía todos los argumentos que debían caracterizar a esta época. Y sin embargo, carecía de un importante componente, que sí pudo apreciarse un año más tarde en lo que a veces ha sido considerado como un eco de la exposición de 1979: *Madrid D.F.*

*Madrid Distrito Federal*, tuvo lugar en los meses de octubre-noviembre de 1980, en el Museo Municipal de Madrid, bajo la organización de Narciso Abril y Juan

---

<sup>69</sup> POWER, Kevin, “Los gozos y las sombras en los ochenta” en *El paseante*, nº 8-9, Madrid, 1991, p. 86

Manuel Bonet<sup>70</sup>, aunque la presentación del catálogo corría a cargo de Ángel González García. Los artistas presentes fueron 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.



**Guillermo Pérez Villalta.** *La noria.* 1980.  
Acrílico sobre cartulina, 121 x 121 cm. Exposición *Madrid D.F.*

La heterogeneidad ecléctica de 1980 se repetía en esta exposición; de nuevo se fundían pintores figurativos y abstractos, aunque permitían tres licencias que procedían del conceptual madrileño, como eran Eva Lootz, Adolfo Schlosser<sup>71</sup> y Juan Navarro Baldeweg, que en realidad casi siempre estuvieron presentes en el grupo madrileño.

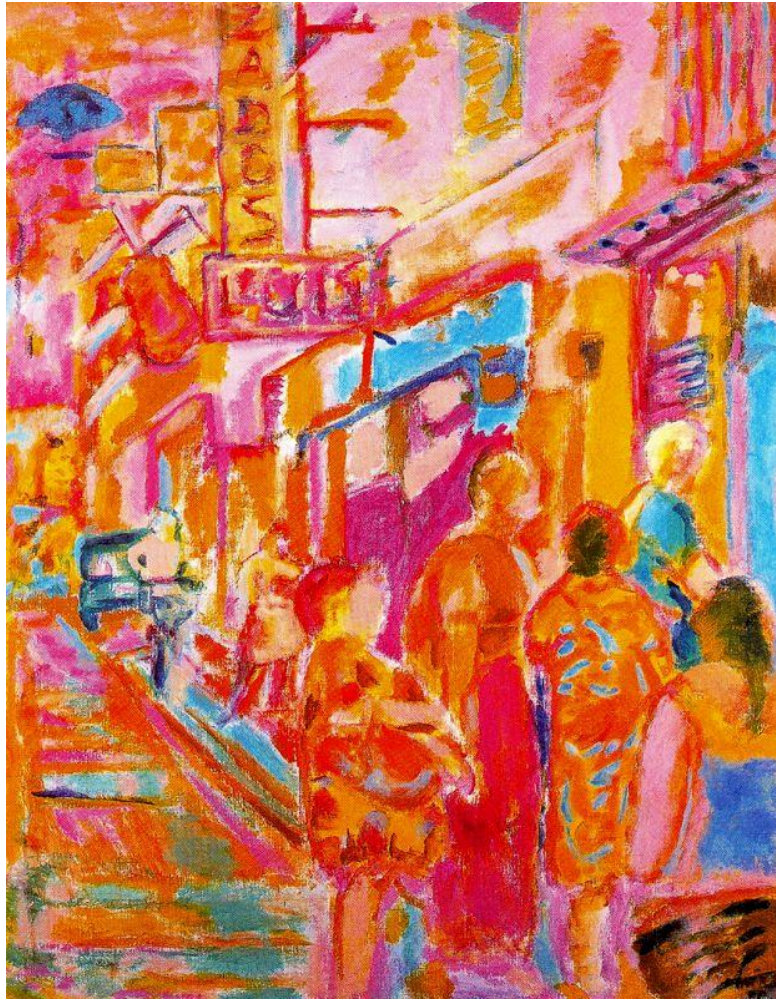
Y es que este componente federal, puramente madrileño, es otra de las características del arte de esta época. Ciertamente es que muchos de los artistas no tenían

<sup>70</sup> Chuqui Abril (Narciso Abril) trabajaba en Buades, galería que había encumbrado a los artistas de los 70' y que se había quedado en la sombra en la exposición anterior al llevarla a Juana Mordó.

<sup>71</sup> Su presencia se explica, tal vez, porque ambos trabajaban para Buades.

más vinculación con la ciudad que el residir o trabajar ocasionalmente en la capital, pero los miembros que más perduraron en el grupo de los 80', fueron los que realmente configuraron la nueva imagen de Madrid

Otra característica autóctona de *Madrid D.F.*, fue el apoyo gubernamental, pues la muestra tenía lugar en el Museo Municipal de Madrid, por lo que contaba ya con el apoyo institucional tan demandado tan solo un año antes.



**Juan Antonio Aguirre.** *Turistas en la calle Los Gatos.* 1980.  
Acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm. Exposición *Madrid D.F*

En general la exhibición continuó las propuestas artísticas y teóricas de 1980, aunque fue capaz de aunar figuras muy individuales y aisladas en el panorama artístico español como fueron los tres artistas procedentes del arte conceptual; todos ellos bajo el influjo, o debería decir el embrujo, de la ciudad de Madrid, el nuevo distrito federal del arte.

En el texto del catálogo, Ángel González<sup>72</sup> volvía a recordarnos algunos nombres que se respiraban en la atmósfera del grupo, cada artista recogiendo, ora aquí ora allá, lo que le interesaba de ellos: Cézanne, Matisse, Bonnard, Friedrich, Tintoretto, Rothko, Motherwell, Barnett Newman... Las deudas coloristas y gestuales debemos volver a registrarlas en torno al grupo del expresionismo abstracto americano, seguramente llegadas a través de la mano de José Guerrero, y las formas de pintores herederos del pop o cercanos a cierta suerte de nueva figuración como Luis Gordillo o la pintura post Francis Bacon, aunque también anunciaba los ecos que procedían del movimiento post-moderno arquitectónico, y que mucho tendrían que decir en la segunda mitad de la década.

Ángel González incidía en la idea de Juan Antonio Aguirre de que los 80' eran y serían la “década multicolor”, y de nuevo avivaba las llamas del debate que se había abierto, en plena batalla, tan solo un año antes.



**Carlos Alcolea.** *Las gafas.* 1978.

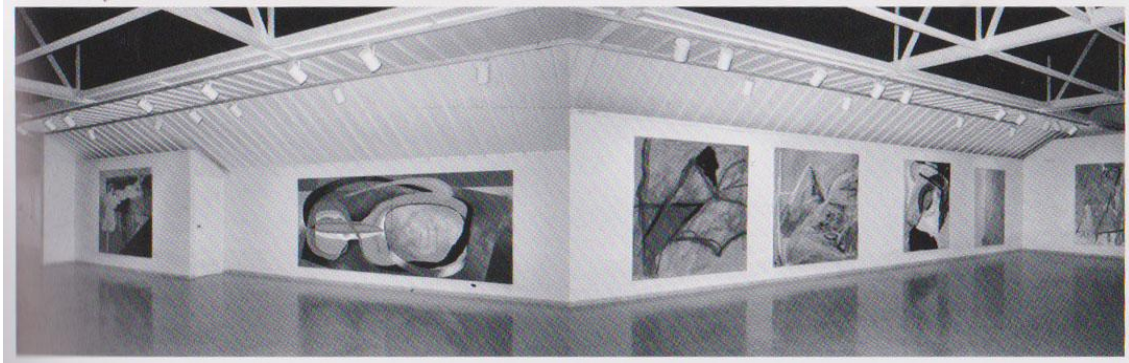
Acrílico sobre lienzo, 170 x 400 cm. Exposición *Madrid D.F.*

Francisco Calvo Serraller realizó una fina crítica sobre esta exposición llena de ironía y también, por qué no, de eclecticismo. En su artículo<sup>73</sup>, utilizando un símil cinematográfico ya desde el título, comparaba esta exposición con un film rodado como la segunda parte de *1980*. Enalzaba la unión entre abstractos y figurativos y situaba la muestra organizada por Bonet en la onda de los comisarios como Barbara Rose o Marcelin Pleynet, avisando del peligro de la posición de crítico-comisario, en la

<sup>72</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “Así se pinta la historia (en Madrid)” en *Madrid D.F.* Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980

<sup>73</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. “¡Que vienen los federales!” en *El País*, Madrid, 25 de octubre de 1980

que muchas veces se servía más el crítico de la pintura, que servirle a ella. Finalmente, y esto nos interesará para futuras conclusiones, indicaba el carácter urbano de la pintura presente en esta exposición, pues la reunión casi azarosa de aquellos artistas respondía a su actitud y relación amistosa y a un interés por una vida urbana, de ciudad.



*Vista de la exposición Madrid D.F. en el Museo Español de Arte Contemporáneo. A la izquierda obras de Carlos Alcolea, a la derecha de Miguel Ángel Campano.*

### *iii. Otras exposiciones de interés a lo largo de los años 80'*

Entre el 10 de diciembre de 1981 y el 30 de enero de 1982 se presentó en la sala de exposiciones de la Caja de Pensiones en Madrid, la exposición comisariada por María Corral *Otras Figuraciones*, en la que estuvieron presentes el núcleo de la pintura madrileña con los valores añadidos del origen de la nueva figuración: Luis Gordillo, un artista procedente del conceptual catalán: Ferrán García Sevilla y un aún joven Miquel Barceló. Todos los artistas eran figurativos.

En realidad la muestra no tuvo más valor que el de mantener vivo el espíritu combativo de *1980 y Madrid D.F.*, y los textos de su catálogo, a cargo de Ángel González<sup>74</sup> y Juan Manuel Bonet<sup>75</sup> tampoco aportaron nada significativo. Sin embargo, sí habría que mencionar que esta exposición fue la lanzadera del entonces desconocido Miquel Barceló, cuyas obras de corte neoexpresionista muy afines a la corrientes europeas, le valieron la selección por parte de Rudi Fuchs para la

<sup>74</sup> GONZÁLEZ, Ángel. "Niágara Falls: Consideraciones precipitadas sobre un cierto realismo" en CORRAL, María (comisaria). *Otras figuraciones*, [cat. exp.] Madrid, Obra Social de la Caja de Pensiones, 1981

<sup>75</sup> BONET, Juan Manuel. "Retrato de grupo en un paisaje español" en CORRAL. Op. cit., 1981

“Documenta 7” de Kassel (1982), sin que ninguno de los dos críticos ideólogos del movimiento hubiese reparado lo más mínimo en él.<sup>76</sup>

En septiembre de 1982, en la sala de exposiciones de la Caja de Pensiones de Barcelona, tenía lugar la presentación de la joven pintura española en Cataluña bajo la exposición *Veintiséis artistas, trece críticos. Panorama de la joven pintura española*. La Obra Social de la Caja de Pensiones seleccionó a trece críticos jóvenes procedentes de todos los centros culturales de España: Barcelona, Valencia, Madrid, Sevilla... y estos a su vez seleccionaron a artistas menores de cuarenta años con el fin de poder contar en la muestra con representantes de dos generaciones de artistas aún jóvenes que estaban pintando en los años 80', artistas del cambio de generación. El objetivo que se perseguía era precisamente el eclecticismo, el combinar distintas obras representativas de diversos estilos artísticos, incluso opuestos, como buena muestra del arte que se hacía en España en aquellos años.



**Miquel Barceló.** *Desnudo subiendo una escalera*. 1981. Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 195 cm  
Exposición *Otras figuraciones*.

El resultado fue una línea consecutiva a las anteriores exhibiciones de Madrid, contando con Albacete, Barceló, Campano, Franco, Navarro Baldeweg o Pérez Villalta

---

<sup>76</sup> GUASCH. Op. cit., 2000, p. 302

entre otros, a los que se unirían Amat, Franquesa, Lamas, Patiño, Morea, Soledad Sevilla o Juan Uslé. El abanico se ampliaba, sobre todo con los integrantes del grupo *Atlántica*, alternativa pictórica al grupo de los 80' en Galicia, si bien sería interesante estudiar las similitudes que pudieran haber entre unos y otros.



*Algunos artistas participantes en la exposición "Otras figuraciones". 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, 1971*

La alienación de críticos tenía cierto morbo al contar con corrientes igualmente opuestas aunque aparentemente reconciliadas como eran Bonet o Rivas y Combalá. Además también participaron Lleó, Danvila, Queralt, Rubio o Santos Amestoy.

Entre 1984 y 1985, tuvieron lugar dos interesantes exposiciones fuera de España, programadas por el PEACE, que vinieron a certificar de manera oficial aquel triunfo "irreversible" del que hablaban los tres comisarios de 1980. Primero la exposición *Calidoscopio Español. Arte joven de los 80*<sup>77</sup>, que itineró por Alemania (Dortmund y Bonn) y Suiza (Basilea) y después *Cinco artistas españoles*<sup>78</sup>, que se presentó en Nueva York y más tarde viajó a Europa (Francia). Suponían el apoyo institucional necesario para la difusión del arte joven español en el panorama artístico internacional. En ambas exposiciones se contó con la presencia de un núcleo fuerte perteneciente al grupo de Madrid de los 80'. Si en *Calidoscopio* estaban presentes

<sup>77</sup> ARROYO, Eduardo, CALVO SERRALLER, Francisco y GÁLLEGO, Julián. *Calidoscopio español. Arte joven de los años 80*, Madrid, Fundación General Mediterránea, 1984

<sup>78</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *Cinco artistas españoles*, Madrid Ministerio de Cultura, 1985

Chema Cobo, Carlos Franco o Guillermo Pérez Villalta, representantes principales de la Nueva Figuración Madrileña, entre los *Cinco artistas españoles* se encontraban habituales del grupo de Madrid como Barceló, Campano o Sicilia, de un estilo más afín a las corrientes europeas.

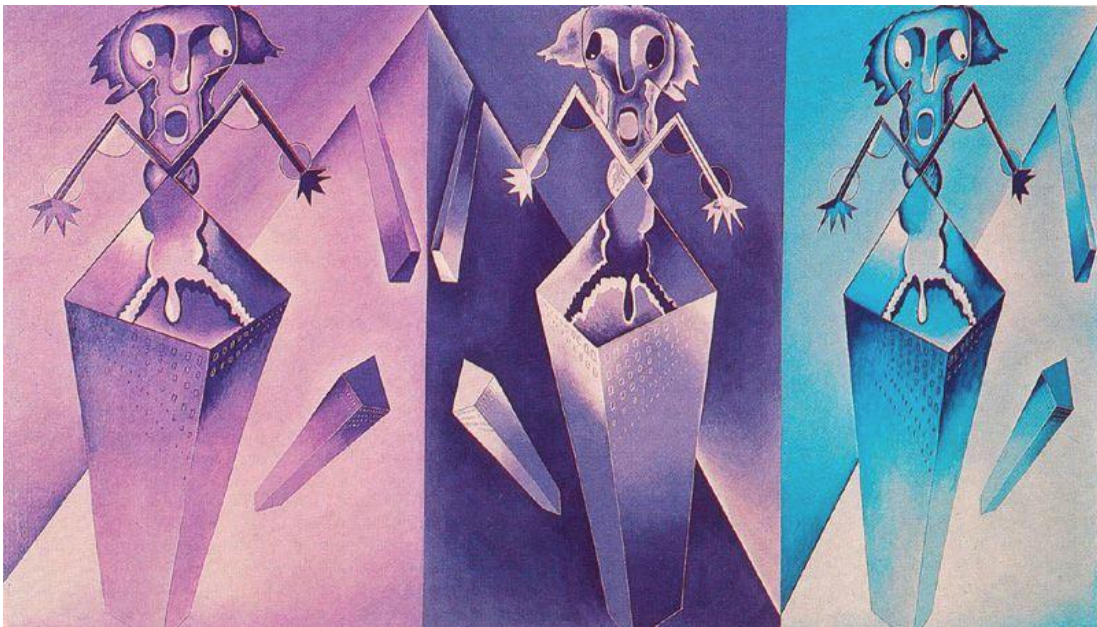


**Miquel Barceló.** *Bibliothèque à la mer.* 1984. Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 303 cm  
Exposición *5 spanish painters.*

De este modo, desde los cauces institucionales de la colaboración entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Asuntos Exteriores (PEACE), y bajo la dirección de Carmen Giménez y el asesoramiento de Francisco Calvo Serraller, se quiso exportar al extranjero una nueva visión de nuestro arte, de la renovación a la que un grupo de artistas había conducido la pintura. Cierto es que se acompañó de otros artistas más en la línea de las corrientes neoexpresionistas, sobre todo en *Calidoscopio*, decisión que no deja de ser acertada, pero el núcleo duro era el del grupo de artistas jóvenes que venían participando en las exposiciones colectivas realizadas en Madrid.

En el caso de la exposición que se llevó a Nueva York fue aún más explícito, si cabe, pues de los cinco artistas los tres mencionados eran afines al grupo de Madrid y de los otros dos, Menchu Lamas y Ferrán García Sevilla, este último había participado en algunas colectivas del grupo. Pero lo más importante, la selección correspondió a cinco artistas de la generación más joven que, como bien apuntó en el texto del catálogo Francisco Calvo Serraller, eran algunos de los protagonistas del “relevo generacional” que se había dado en el arte español.

1986 iba poniendo fin a la llamada “época del entusiasmo”. Los pintores jóvenes asiduos a las colectivas de los primeros años de la década ya habían sido reconocidos como los nuevos pintores españoles y gozaban de cierto éxito y reconocimiento<sup>79</sup>. Este año, la Obra Social de la Caja de Pensiones decidió realizar una exposición que cerrase el círculo que había iniciado con *Otras figuraciones* en 1981, y continuado con *Veintiséis artistas trece críticos* un año después. *1981-1986. Pintores y escultores españoles*, sirvió más de homenaje a la labor de la Caja de Pensiones como mecenas y promotor del arte joven español que como retrospectiva de lo acontecido en España durante los últimos años. De hecho, se acusaron importantes ausencias, sobre todo en lo que al grueso de los pintores de la Nueva Figuración Madrileña se refería.



**Luis Gordillo.** *Suicida Tríplex.* 1974. Acrílico sobre lienzo, 140 x 225 cm.  
Exposición *Otras figuraciones.*

En el texto del catálogo Kevin Power se desmarcaba de posibles controversias aunque cuestionaba en cierto modo toda la labor que habían promovido, en medio de la batalla, los críticos-comisarios de las exposiciones más debatidas en los primeros años de la década.

---

<sup>79</sup> En el año 1980 Alcolea había expuesto en el Museo Español de Arte Contemporáneo y Guillermo Pérez Villalta en las Salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional en el '83. Dos años después obtendrían el Premio Nacional de Bellas Artes.

En 1989 tuvo lugar una más que interesante exposición en la galería Seiquer, titulada *De Messidor a Thermidor*. Este título, que rendía homenaje a la Revolución Francesa cuyo segundo centenario se celebraba aquel año, era un revival que venía a cerrar una década llena de figuraciones. Supuso un resumen de la dos generaciones de pintores adscritos a la Nueva Figuración: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Jaime Aledo, Chema Cobo, Carlos Durán, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué, Herminio Molero, Paz Muro, Luis Pérez-Mínguez, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José Seguiri, Carlos Serrano, Brigitte Szenzi, Juan Antonio Mañas, Javier Utray y Rafael Zapatero. Además, en los textos del catálogo, llenos de nostalgia recursos de batallas pasadas, se daban lugar Juan Antonio Aguirre, Juan Manuel Bonet e Ignacio Gómez de Liaño.



**Chema Cobo.** *Saltando de la metafísica a la patafísica.* 1982. Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm.  
Exposición *Veintiséis artistas trece críticos.*

Como colofón deberíamos situar en el horizonte del arte joven de los 80' la muestra que, con motivo de la Exposición Universal de Sevilla, se organizó en 1992. Los comisarios fueron María Corral, María Teresa Blanch, Rosa Queralt, Miguel Fernández-Cid y José Luis Brea, y el título que se dio a la exposición fue: *Pasajes. Actualidad del arte español*.

Las obras seleccionadas entre los artistas de mayor prestigio que estaban trabajando en aquel momento, fueron casi todas de aquellos primeros años 90', por lo que un rápido análisis nos sirve para comparar la pintura que se hacía en este momento con la que se expuso en las anteriores colectivas de la primera mitad de la década de 1980.

De la nómina de artistas debemos rescatar que encajen en el marco que delimita esta investigación a Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y José María Sicilia, con menciones especiales al padre de las figuraciones de los 80': Luis Gordillo y la presencia de los ya considerados como grandes maestros de anteriores generaciones: Eduardo Arroyo, Martín Chirino, José Guerrero, Antonio López, Hernández Pijuan, Pablo Palazuelo, Saura, Tapies o Torner.

En realidad se intentó entremezclar a grandes artistas con reconocimiento internacional que llevaban trabajando desde los años 60' y 70', e incluso anteriormente en algunos casos, con los representantes más notables del arte joven de los 80' y algunas figuras más periféricas que también habían trabajado durante esta década como Juan Uslé o Rogelio López Cuenca.

En nuestra opinión, se detectan importantes ausencias, sobre todo en lo que a la Nueva Figuración Madrileña, movimiento principal de los primeros 80', se refiere, ya que se echan de menos a Carlos Alcolea (que falleció durante el último tramo de esta exposición recibiendo el Premio Nacional de Artes Plásticas a título póstumo días después de su muerte), Carlos Franco, Chema Cobo y algunos otros más, pues sólo Guillermo Pérez Villalta exponía en representación de todo un grupo que quizá mereció un mayor reconocimiento.



**Guillermo Pérez Villalta.** *El agua oculta o el navegante interior.* 1990. Óleo sobre lienzo, 200 x 247 cm. Exposición *Pasajes. Actualidad del Arte Español.*

Pero lo cierto fue que los artistas jóvenes de los 80' presentes en esta exposición no enviaron obras que pudiéramos encajar en el entorno de los primeros años de la década. Precisamente el color, *leit motiv* de la pintura de aquellos años, parecía haber desaparecido de las paletas de los pintores, y solo Navarro Baldeweg o José Guerrero, que en realidad eran ajenos al grupo, fueron fieles al color.

En Pérez Villalta la figura había rebasado por completo al color, que ya era un elemento secundario en su pintura; pero lo mismo sucedía con las pálidas obras expuestas de Sicilia, los tonos oscuros de Broto, la profunda abstracción de Campano... Miquel Barceló, que tampoco fue el más habitual de los integrantes en el grupo de los 80', mostró dos obras más acordes con el neoexpresionismo que le caracterizaría mediada la década, aunque mucho más inclinado hacia la abstracción. Y es que los 80', allá por el año 1992, no eran lo mismo. El entusiasmo había pasado hacía tiempo.

Consideramos que las presencias más interesantes de esta exposición fueron las de los jóvenes escultores que también venían trabajando a lo largo de toda la década de 1980, como Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Miquel Navarro (este no tan

joven) o Susana Solano. En ellos sí se podía atisbar la renovación de la escultura que se produjo en España durante estos años (y que en capítulos sucesivos comentaremos), y que quedó notablemente solapada bajo la pintura joven por parte la historiografía, sobre todo a partir de la segunda mitad de década. En el ámbito de la escultura sí podemos hablar de culminación.

La pintura de los 80', pues, finalizaba con esta exposición que suponía un punto de no retorno. Por desgracia, pocas fueron las nuevas propuestas para los 90' que se presentaban, pues los jóvenes presentes ya no lo eran tanto y el resto pertenecían a generaciones anteriores.

La "década multicolor" podía darse por finalizada, y sin embargo, aquel eclecticismo del que hicieron gala tanto comisarios como artistas a comienzos de la década, fue la nota imperante de la exposición *Pasajes*. La victoria "intensa" de Bonet, González y Rivas, ya no lo era tanto, pero sin duda había sido "irreversible".

\*\*\*

Por supuesto, a lo largo de la década de los 80' hubo otras muchas exposiciones sobre el tema que nos acontece, pero en general carecieron de la importancia histórica y crítica de las que se han mencionado, que fueron las que más impulso dieron a la renovación pictórica del relevo generacional y las que más debate crítico crearon a su alrededor.

La importancia de las exposiciones colectivas para estudiar el arte de los años 80', como ha sido puesto de manifiesto, tiene mucho más que ver con estos debates creados a su alrededor que con las verdaderas propuestas pictóricas que se lanzaban en las exhibiciones, ya que la mayor parte de ellas carecían de un programa asociado a una tendencia o a un estilo artístico, pues estaban presididas por la heterogeneidad y el eclecticismo. El hilo conductor que guiaba a los artistas para compartir escenario, era el de sus relaciones cotidianas y de amistad, valores máximos en la pintura de los años 80'.

## **BLOQUE 2. LA CIUDAD Y LA ARQUITECTURA EN LA PINTURA JOVEN DE LOS AÑOS 80' EN MADRID**

Hemos visto las características principales de la pintura joven de los 80', sus orígenes, su contexto histórico y su dispersión, pero ahora nos centraremos en otros aspectos, en cierto modo secundarios (en algunos artistas, en otros, sin duda primarios), de parte de la pintura joven de los años 80'; secundarios quizá en un plano global y como grupo, pero sumamente importantes en lo que a esta investigación se refiere.

La narratividad de las vidas cotidianas de los pintores, un exceso ocasional de cultismo y las relaciones interpersonales de estos artistas jóvenes, fueron los principales elementos de cohesión del grupo. Así pues los pintores eran amigos y compartían parte de sus vidas que, no azarosamente, se fijaban en la ciudad, en este caso, en Madrid. Y es que el arte joven de los 80' está íntimamente ligado a la ciudad de Madrid, pues fue en la capital donde se empezaron a realizar las primeras exposiciones polémicas y después se "declaró" el distrito federal. El núcleo del grupo de artistas jóvenes residió y trabajó en Madrid durante aquellos años, lo que sin duda quedó reflejado en su pintura, dotándola de un carácter evidentemente urbano.

Así pues la ciudad, lo urbano, estará presente en este arte que analizamos, aunque de nuevo la influencia será multirreferencial, pues algunos de los artistas de décadas anteriores ya entendieron la ciudad y su representación pictórica como un símbolo de modernidad, o simplemente para otorgar un significado determinado a su pintura.

A estos razonamientos hay que añadir la gran abundancia de pintores que en estos años realizaron estudios arquitectónicos como Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez-Mínguez, Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns Bada, José María Sicilia, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado o Juan Navarro Baldeweg, entre otros. Indudablemente, esta formación arquitectónica tuvo un reflejo directo y no precisamente aislado en la pintura joven de los años 80' que, de algún modo, se vio acompañado por el interés de otros pintores alejados de la formación arquitectónica, pero igualmente implicados en la representación de la ciudad, fuera como fuente pictórica realista o como fuente de inspiración para composiciones más cercanas a la ilusión y la fantasía.

En cualquier caso, el tema de las relaciones entre arquitectura y pintura no es un campo virgen en España, pues ya se han realizado estudios y exposiciones con anterioridad, como veremos más adelante.

## **1. CONTEXTOS PARA EL ESTUDIO DE LA PINTURA URBANA Y DE ARQUITECTURA EN ESPAÑA DURANTE EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX**

### ***a. ¿Se ha tratado el tema de la ciudad y la arquitectura en la pintura?***

*i. Ensayos y otra literatura española sobre la ciudad y la arquitectura en las artes plásticas.*

Entendiendo por la pintura de arquitectura en toda la amplitud de la expresión, esto es, aquella que tiene por objeto representar una arquitectura siendo ésta protagonista de la obra y escenario principal de la misma, podemos considerar que ha habido en España diversos estudios a cerca de este tipo de arte, si bien nunca se han centrado en el periodo de la pintura española a la que esta investigación se refiere.

Debemos distinguir entre pintura de arquitectura, antes explicada, y pintura urbana, aunque en el título de este epígrafe se pretende engrosar a ambas bajo un mismo nombre. La pintura urbana es la que representa un tema principalmente urbano, ya sea un tipo, un ambiente o un paisaje, sin perjuicio de que la arquitectura, el cascarón de la ciudad, esté presente.

No son muy numerosos pero sí se encuentran algunos estudios sobre la pintura de arquitectura y la urbana en nuestro país aunque, es necesario señalarlo, se tratan de ensayos más o menos críticos, no de investigaciones pormenorizadas. Los dos autores que más y mejor han incidido en el tema han sido Juan Antonio Ramírez y Simón Marchán Fiz, y sus más interesantes contribuciones pertenecen, no por casualidad, a los años 80', aunque apenas mencionen esta época del arte español en sus escritos.

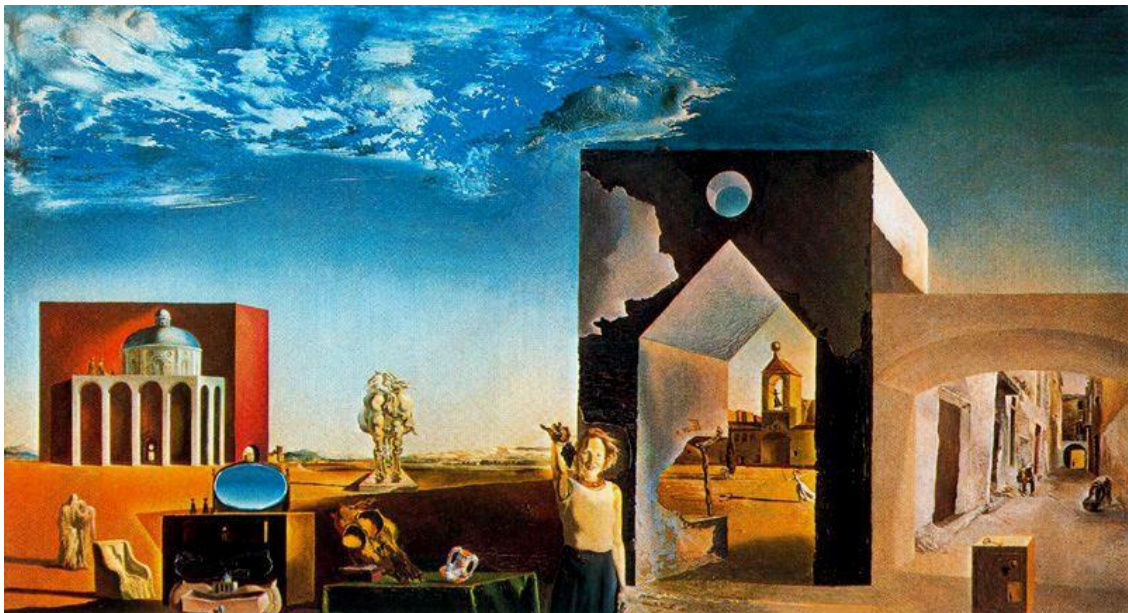
En 1983, Juan Antonio Ramírez publicaba dos ensayos<sup>80</sup> sobre el tema de las relaciones entre pintura y arquitectura, *Construcciones ilusorias* y *Edificios y sueños*. El primero de ellos suponía un repaso general a las transmutaciones de arquitectura a pintura y también de literatura a arquitectura y pintura. El repaso era general porque

---

<sup>80</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas. Arquitecturas pintadas)*. Madrid, Alianza, 1983 y *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopías*, Madrid, Nerea, 1983

abordaba desde el mundo clásico hasta las ciudades de ciencia-ficción en comics y otras representaciones. Su texto atendía primordialmente al simbolismo de las expresiones, a la importancia de las descripciones, a cómo se construye también a partir de la palabra y del color. Por lo demás, para el asunto que concierne a esta investigación, el ensayo se sitúa ajeno a nuestro espacio-tiempo, por lo que un análisis más profundo estaría fuera de lugar. Aún así, desde luego, retrata a la perfección el interés que en este tema había ya en los primeros años de la década en España.

*Edificios y sueños* posee un importante componente utópico ya en su subtítulo (estudios sobre arquitectura y utopías). En él, Ramírez nos hablaba también de diversas épocas de la historia, aunque la posición simbólica y metafórica a la que hacía mención era aún más completa que en *Construcciones ilusorias*. La Biblia se revelaba como una fuente primordial por sus descripciones de edificios de un pasado que apenas recordamos arqueológicamente. El templo, como el de Salomón, que ya había ocupado un capítulo entero del anterior ensayo mencionado, era eje central de esa arquitectura simbólica, ilusoria, utópica al fin y a la postre.



**Salvador Dalí.** *Afueras de la ciudad paranoico-crítica.* 1936. Óleo sobre lienzo.

En general, solo atendía a las relaciones entre pintura y arquitectura desde la oportunidad que le brindan las artes plásticas para explicar ese simbolismo de una arquitectura que ya solo existe en nuestras ilusiones, en nuestros sueños, de ahí el componente simbólico. Pero también le servían de vía clarificadora otras artes como el

cine, la fotografía o el dibujo aplicado al servicio de la arquitectura, lo que no deja de ser un trabajo especialmente del arquitecto.

Lo más interesante de este ensayo, en lo que nuestro estudio se refiere, es el último capítulo dedicado por entero a la “Ciudad surrealista”. La relación de la arquitectura con las vanguardias plásticas encontró su punto álgido en el surrealismo, que solía utilizar la arquitectura como elemento de digresión consciente, a la vez que de contacto con la realidad. El texto de Ramírez, profundamente simbólico, encuentra en la pintura surrealista una exposición clara de las posibilidades metafóricas y referenciales de la arquitectura a través de la pintura. En este apartado hablaba de la pintura de Dalí, Chirico, Magritte, Delvaux, Ernst y otros muchos artistas que serán del gusto de los más manieristas de la Nueva Figuración Madrileña de los años 80’.



Lyonel Feininger. *La catedral de cristal*. 1919

Aunque desde luego, el autor que mejor ha reflejado estas relaciones entre las vanguardias y la arquitectura a través de la pintura ha sido Simón Marchán Fiz. En 1984 publicaba en la revista *Goya* un artículo a modo de resumen del libro que estaba preparando y se publicaría dos años después; el título del artículo era “Arquitectura y ciudad en la pintura de las vanguardias”.<sup>81</sup> El libro publicado en 1986 llevaba por título: *Contaminaciones figurativas*<sup>82</sup> y se trataba de una versión completa del tema tratado en el artículo de *Goya*.

Lo que subyacía en ambas publicaciones era la importancia que tuvo la representación de la arquitectura como mediadora de las tensiones entre tradición y modernidad existentes en la pintura de las vanguardias; esa contaminación que se produjo cuando los géneros decimonónicos fueron exterminados de algún modo por los artistas vanguardistas. Asimismo, consideraba la representación de las ciudades, ya fuera como fondo escénico o como tema principal de la obra, como un claro síntoma de modernidad, aunque no se tratase más que de representar lo que se tenía en el entorno, lo que se sentía en el ambiente. Esta tesis en la que no podemos estar aún más de acuerdo, está en la línea de esta investigación que pretende distinguir entre la pintura de arquitectura y la pintura urbana; esta última se acerca a los preceptos de Marchán Fiz al no estar interesada en la representación directa de la ciudad o de elementos arquitectónicos, sino que puede reflejar simplemente un sentimiento urbano y moderno.

Y es que para Marchán Fiz, como bien explicaba el subtítulo de su ensayo (imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno), la arquitectura pasaba a tener un valor simbólico dentro de la obra de arte, en este caso la pintura. Se mostraba como un medidor de tensiones en una época, la de las vanguardias, en la que se pretendía olvidar el pasado y se proponía el surgimiento de un arte nuevo<sup>83</sup>. La arquitectura, y la ciudad, poseían para el autor un valor modernizador en las obras de los impresionistas, cubistas, futuristas, expresionistas o surrealistas, pero también

---

<sup>81</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. “Arquitectura y ciudad en la pintura de las vanguardias” en *Goya. Revista de arte* nº 18, Madrid, 1984, pp. 329-341

<sup>82</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986

<sup>83</sup> Nótese las similitudes con la actitud, sobre todo, del grupo de la Nueva Figuración. Sin embargo, no podemos considerarlo como un grupo de vanguardia pese a seguir el habitual destino de estos: crecimiento colectivo, polémica, negación del pasado, renovación del arte, actividades colectivas, disgregación, crecimiento de individualidades, entrada en el panteón del arte clásico.

atendía Marchán Fiz al camino inverso de la contaminación y a la venganza que urdían sobre la arquitectura más purista no pocos pintores.<sup>84</sup>

A través de este texto podemos comprobar la evolución de las ciudades en su representación plástica, desde los paisajes impresionistas sobre estaciones de tren o los estudios atmosféricos de Monet sobre la catedral de Rouan, hasta las visiones de la gran metrópoli americana por artistas europeos y estadounidenses. La ciudad, tanto en arquitectura como en pintura, evoluciona al amparo de los avances tecnológicos y a una velocidad incuestionable durante el siglo XX, y ambas disciplinas parecen querer abrir nuevos caminos.



**Giorgio de Chirico.** *El gran juego.* 1971. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.

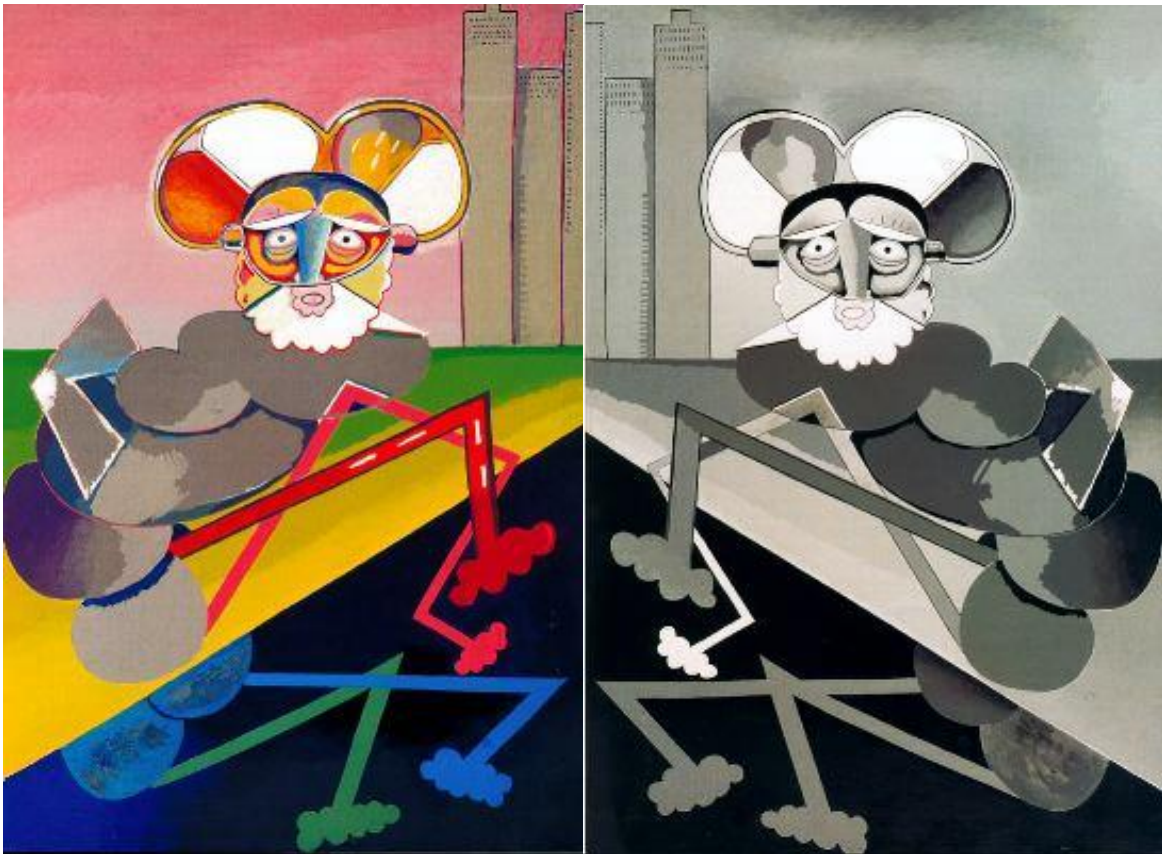
Simón Marchán, pues, realizaba un recorrido histórico desde finales del siglo XIX hasta los años contemporáneos a la fecha del escrito y, por primera vez en la historiografía, recogía los primeros ejemplos españoles relativos a este tema. Así, nos hablaba de la absorción que hizo el arte pop español, o los artistas que en los años 70' merodeaban por las lindes del pop, de la arquitectura moderna y que,

---

<sup>84</sup> MARCHÁN FIZ. Op. cit., 1986, p. 10

irremediamente, produjo un claro ejemplo de modernidad y renovación en la pintura.

Luis Gordillo, en obras como *Suicida Tríplex* o *Gran Iscariote Veloz Dúplex*, situaba un escenario urbano moderno en el que aparecían construcciones y edificios como son los rascacielos. El profesor Marchán Fiz también nos hablaba de Equipo Crónica, Eduardo Arroyo, Úrculo... y, por fin, se adentraba en el tema central de esta investigación al hablar de varios artistas de la pintura joven española de los 80', destacando por encima de todos ellos a Guillermo Pérez Villalta, pero situando como representantes de una segunda generación a pintores-arquitectos como Martín Begué, Forns Bada o Emilio Tuñón<sup>85</sup>.



**Luis Gordillo.** *Gran Iscariote veloz dúplex.* 1973-74.

Marchán Fiz fue el primero en señalar que la pintura española de los 70' y 80' comenzaba a reflejar la ciudad como escenario en sus obras, cuando no hacía de la arquitectura su tema principal, lo cual, dentro del contexto del ensayo en el que se inscribe, nos remitía indudablemente a un cambio, a una modernización

<sup>85</sup> Quien principalmente se ha dedicado a la arquitectura desde el estudio Mansilla+Tuñón, fundado en 1992.

incuestionable de la pintura en aquellos años. La importancia de este texto para esta investigación, por tanto, es insoslayable.

En 1990, Javier Maderuelo publicó un texto prologado por Simón Marchán Fiz, *El espacio raptado*<sup>86</sup>, que, aunque no reflejaba de forma directa el interés de esta investigación<sup>87</sup>, sí suponía un paso más en cuanto a las contaminaciones y digresiones de la arquitectura en el resto de las artes a lo largo de los años 80', al hablar sobre las influencias recíprocas entre arquitectura y escultura.



**Bruno Taut.** *La casa de cristal.* 1914

Pero siguiendo la línea de la representación de la ciudad y la arquitectura en la pintura, debemos nombrar dos publicaciones más ya pertenecientes al siglo XXI que, si bien no pertenecen a la época del “entusiasmo” ni hablan directamente de los artistas

<sup>86</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990

<sup>87</sup> Hemos decidido centrarnos en la pintura, pero el último bloque de la investigación dedicará unas páginas a la escultura.

españoles, sí responden a un repunte del interés acerca de este tema. En el año 2007 la revista *Litoral* dedicó un número monográfico a “La ciudad en las artes y la literatura”<sup>88</sup>. Este número cuenta con diversos artículos sobre la representación de las ciudades a lo largo de la modernidad; no aporta nada significativo con respecto a los textos de Simón Marchán Fiz y debemos contextualizar la publicación dentro del ámbito puro de la divulgación, pero sin embargo es un claro ejemplo del interés que había suscitado ya desde los años 80' el tema de la arquitectura y la ciudad en las artes plásticas (además de la escultura, el cine o la literatura).

Por último, recientemente el propio Simón Marchán ha publicado un pequeño ensayo sobre el cristal en las artes y la arquitectura<sup>89</sup> en el que ahonda en la importancia de este material simbólico en las representaciones plásticas de la arquitectura. Recupera y amplía en cierto sentido, el espíritu utópico e ilusionista que respiraban los textos de Juan Antonio Ramírez en los años 80'.

*ii. Exposiciones sobre la contaminación de arquitectura y ciudad con las artes plásticas.*

No obstante no solo los ensayos críticos que se han realizado sobre el tema de la ciudad y la arquitectura en las artes plásticas nos permiten un acercamiento al tema, pues desde los años 80', en España, se han programado diversas exposiciones que circulan en torno a estas “contaminaciones”, aunque los puntos de vista hayan sido muy distintos y variados. Las exposiciones son, como a la hora de estudiar el arte de los 80', una fuente imprescindible y en muchos casos objetiva, que nos brinda la oportunidad de conocer un determinado momento de la historia o cómo se vio una serie determinada de obras en la época que nos concierne, por lo que el repaso a las exhibiciones que circundan el asunto de las artes plásticas y la arquitectura se hace necesario para esta investigación.

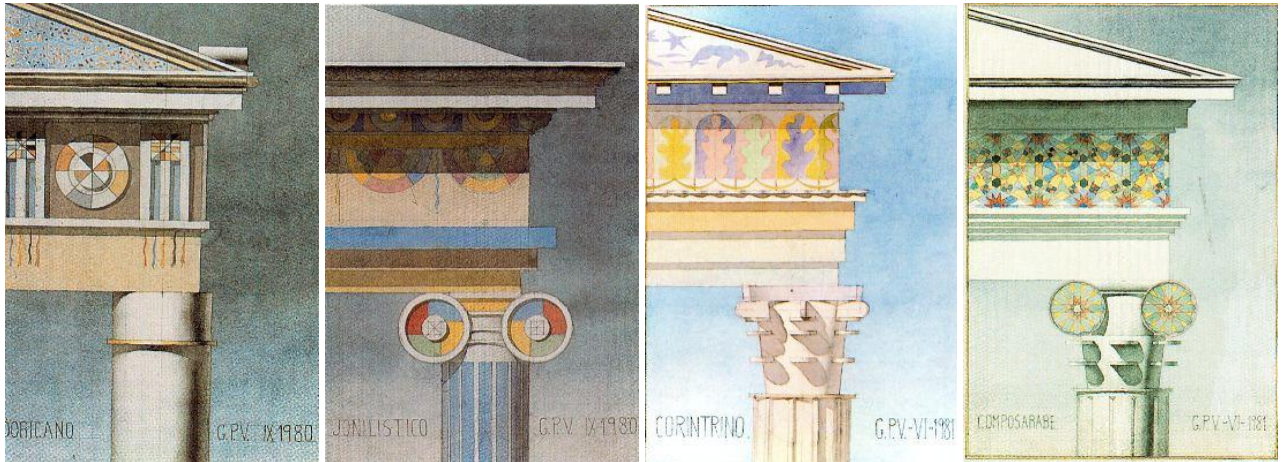
Una vez formado el “distrito federal”, se llevaron a cabo en Madrid tres exposiciones sobre arquitectura que en realidad tenían mucho de pintura. La primera de ellas fue “Arquitecturas Modernas 1980-82” realizada en octubre de 1980 en la

---

<sup>88</sup> LAFARQUE, Antonio (coor. y ed.). “La ciudad en las artes y la literatura” en *Litoral*, nº 244. Málaga, 2007

<sup>89</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Madrid, Siruela, 2008

galería Ynguanzo de Madrid<sup>90</sup>, aunque coordinada y organizada por la Escuela de Arquitectura de la capital. La Escuela fue un espacio de referencia durante los años 80', no solo como organizadora de eventos, sino también como formadora de indudables artistas<sup>91</sup> e importantes personalidades dentro del arte emergente de los primeros años de la década. No hay que olvidar que por allí había pasado Guillermo Pérez Villalta, del que se exponía alguna obra, y aún permanecían Pedro Feduchi, Álvaro Soto, Sigfrido Martín Begué, Emilio Tuñón...



**Guillermo Pérez Villalta.** *Los órdenes Doricano, Jonilístico, Corintrino y Composárabe.* 1981

La exposición contaba con dos partes bien diferenciadas, las obras pertenecientes a los profesores de la Escuela, auténticos precursores, y las imágenes pertenecientes a los aún estudiantes, aunque de últimos cursos. Las piezas de los primeros tenían mucho más que ver con el oficio de arquitecto, plantas y alzados que nos recuerdan a múltiples referencias, desde la arquitectura del siglo XVII español hasta el neoclasicismo de Villanueva, del siglo XVIII francés al primer Moneo, pasando por Francisco de Asís Cabrero, Sáenz de Oiza, Luis Moya Blanco o Aldo Rossi y la *Tendenza italiana*, Robert Venturi o los *five* de Nueva York.

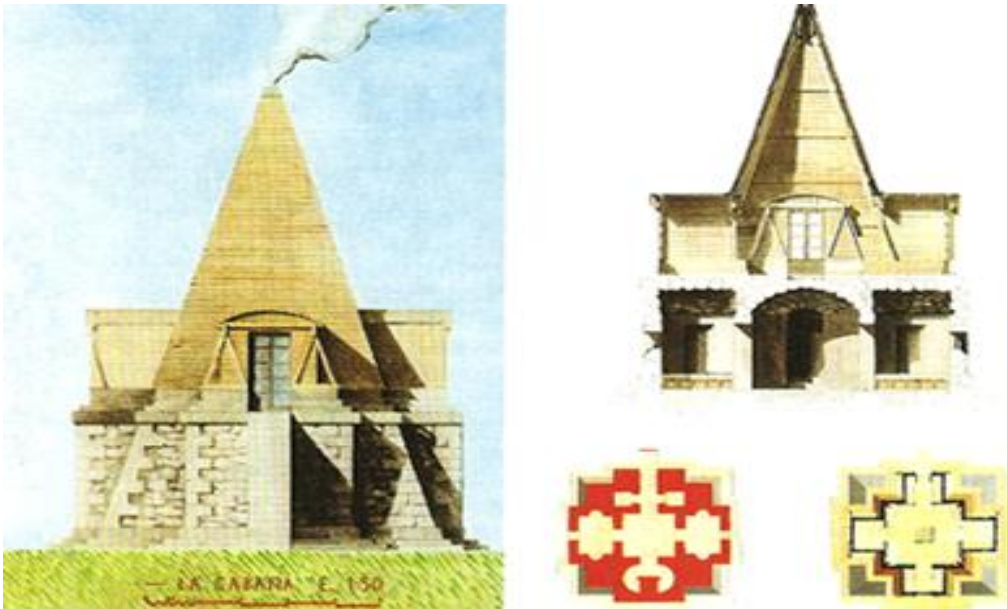
Los intentos de la Escuela de Arquitectura por una renovación formal de sus trabajos tenían mucho que ver con los intentos que se estaban llevando a cabo en pintura y que ya hemos explicado. De hecho, Antón Capitel, señalaba en el prólogo del

<sup>90</sup> Itineró en 1981 por la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, la Escuela de Arquitectura de Valladolid y la Universidad de Santander en 1981, y la Galería Metronom de Barcelona en 1982

<sup>91</sup> CARRASCAL, Gabriel y MARTÍN BLAS, Sergio. "Arquitectura y diseño industrial" en SÁNCHEZ, Blanca (comiaria). *La Movida*, [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 2006, p. 459

catálogo de esta exposición<sup>92</sup> que la arquitectura estaba empezando a servir como inspiración para las artes plásticas pues ofrecía una nueva figuración propia e intrínseca de la arquitectura:

“Y si esta arquitectura hoy académica necesitó, para concretarse, imitar el arte de vanguardia, las arquitecturas modernas que este libro presenta no siguen, como ya muchos otros, tal dirección, sino que procuran obtener en el interior de lo arquitectónico sus recursos figurativos. Y hasta tal punto podríamos observar en muchos casos cómo la arquitectura ofrece nuevas figuraciones al arte, a la pintura, que puede así inspirarse en ella y recuperar el vencido préstamo.”<sup>93</sup>



**Emilio Tuñón.** *Cabaña.* 1980

La exposición fue realmente pictoricista, pues era propósito de los organizadores mostrar la arquitectura como lo que había sido siempre, un arte, y a falta de poder introducir en las paredes de una galería, espacio común de la pintura, sus construcciones, la llenaron con sus bocetos, planos y obras que, ajenas a las herramientas más útiles del arquitecto, pasaban a formar una obra de arte en dos dimensiones, invadiendo el ámbito de la pintura y ocupándolo como tal.

<sup>92</sup> CAPITEL, Antón. “Prólogo” en CAPITEL, Antón (col.). *Arquitecturas modernas 1980-82*, [cat. exp.] Madrid, Pronaos, 1980

<sup>93</sup> *Ibíd.*



**Álvaro Soto.** *Dos torres en la M-30.* 1980

Las obras aquí expuestas fueron un buen acicate para la gran cantidad de pintura de arquitectura que llevó a cabo sobre todo la segunda generación de pintores figurativos, como Martín Begué o Carlos Forns, con la salvedad de que las piezas que los arquitectos realizaron para esta muestra entraban dentro de la funcionalidad necesaria de la arquitectura, lo cual no fue óbice para que se dejase una puerta abierta a la fantasía y la imaginación, muchas veces proveniente de los años cincuenta, aunque siempre alejada de la utopía a la que se referían Juan Antonio Ramírez o Simón Marchán Fiz.



**Sigfrido Martín Begué.** *Rascacielos en la M-30.* 1980

La pretensión por crear algo nuevo y mostrarlo como propio, se manifestaba en casi todos los ámbitos de la exposición. Ya el catálogo estaba ocupado por los nuevos órdenes de Guillermo Pérez Villalta: *doricano, conrintrino, jonilístico y composárabe*, pero además muchos arquitectos buscaban nuevas fórmulas para las unidades constructivas más básicas: las casas, las cabañas, como eran los casos de Emilio Tuñón o Álvaro Soto. No obstante no eran reacios a la realidad contextual de las artes en España, y más concretamente en Madrid, pues en muchos casos compartían *movida* con muchos de los integrantes de la pintura joven. Así pues se vieron infectados por cierta estética de la nueva figuración, aunque casi siempre de segunda generación, como bien se puede apreciar en la *Casa para una peluquera* de Cristóbal Bellver.



**Cristóbal Bellver.** *Casa para una peluquera.* 1980

La M-30, en cierto sentido un símbolo del Madrid de aquellos momentos, crecía de forma desigual, y para esta exposición se mostraron varios proyectos que tenían mucho de pictórico como el de Álvaro Soto o el de Sigfrido Martín Begué. Las *Dos torres* de Soto tenían mucho que ver con la arquitectura presente en Madrid, ya que se trataba de un trasunto del *Edificio de sindicatos* de Asís Cabrero coronado por dos torres circulares. Martín Begué ofrecía un edificio de planta centralizada, circular para más señas, que en su base se inscribía en un octógono. Su edificio tenía mucho más que ver con la tradición del Movimiento Moderno y algunos rascacielos norteamericanos, una arquitectura luminosa y reflectante, de cristal y metal. Martín Begué presentaba también un interesante proyecto para un monumento dedicado al arquitecto Villanueva. Para estas alturas, el arquitecto madrileño ya se había dejado seducir por la pintura, lo cual quedaba fielmente reflejado en su forma de presentar los proyectos, firmemente influenciada por las formas compositivas y estéticas de la pintura.

En definitiva, esta primera exposición sobre arquitectura en los años 80', pasaba por ser un fiel reflejo de los intentos de renovación arquitectónica que se empezaban a promover desde la Escuela de Arquitectura de Madrid, aunque también confirmaba el hecho de que algunos de estos arquitectos se iban poco a poco distanciando de su oficio para dejarse imbuir por la magia de la pintura unos, y del diseño industrial otros.

Tras esta exitosa experiencia, ese mismo año de 1982 en el que culminaba su intinerancia, se presentaba de nuevo en la galería Ynguanzo una exposición que, al igual que había sucedido en pintura con *Madrid D.F.*, ya contendría en su mismo título el nombre de la ciudad: *Madrid, fin de siglo*. Por desgracia, se conservan muy pocas apreciaciones sobre esta muestra, aunque debió ser preminentemente pictórica y debieron repetir aproximadamente los mismos participantes. Dos años más tarde, el Ayuntamiento de Madrid bajo el mandato de Tierno Galván sufragó la exposición *Madrid, Madrid, Madrid*, en la cual tenían lugar obras de corte arquitectónico, pictórico y cercanas al diseño industrial de muebles y otros enseres, camino que eligieron no pocos arquitectos.



**Miguel Ángel Campano.** *Omphalos*. 1984. Exposición *4 Ciutats*.

En el año 1986, alejándonos del ámbito puramente madrileño, tuvieron lugar en Barcelona dos interesantes exposiciones que tenían por objeto analizar las relaciones entre la ciudad y la pintura, y la pintura de los arquitectos: *4 Ciutats*, en la Caja de Pensiones, y *Pintors-Arquitectes*, en la Universidad Politécnica de Barcelona.

La primera de ellas presentaba obras de Miguel Ángel Campano, Víctor Mira, Ferrán García Sevilla y el escultor Miquel Navarro. El pequeño catálogo constaba de un interesante texto de Rosa Queralt<sup>94</sup> en el que incidía en el valor de la ciudad dentro del arte moderno, no solo como fuente de inspiración inagotable, sino también como elemento aglutinador de la vida de los artistas, algo que sin duda es muy acertado a la vista de esta investigación. De Campano se presenta uno de los paisajes clásicos, *Omphalos*, que se habían enviado para la exposición *5 spanish painters*. De Miquel Navarro se expuso una de sus ciudades a modo de instalación de múltiples piezas que

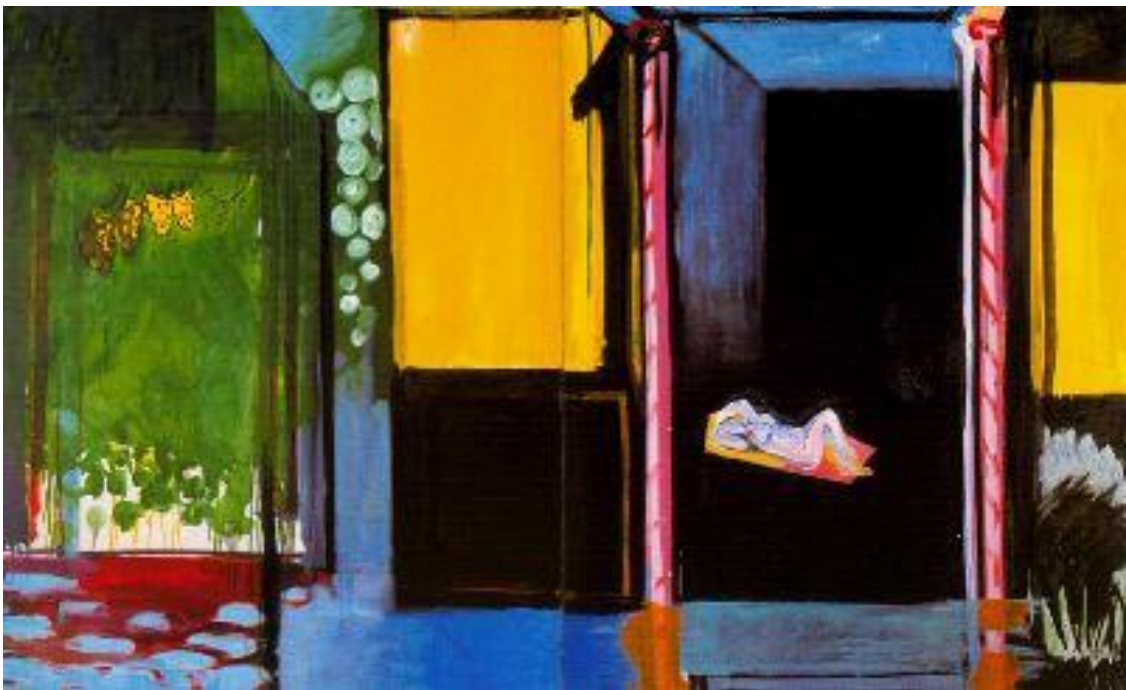
---

<sup>94</sup> QUERALT, Rosa. *4 ciutats*, [cat. exp.], Barcelona, Fundació Caja de Pensiones, 1986

suelen remitirnos tanto a formas fálicas como a la estética de la nueva ciudad industrial, sin duda lo más interesante de la exhibición.

*Pintors-Arquitectes* recogía obras de otros cuatro pintores, esta vez todos ellos inscritos en el entorno de la pintura madrileña.

“Desde Miguel Ángel Campano que inició tales estudios (de arquitectura) y recrea imágenes de fuerte raigambre constructiva y Guillermo Pérez Villalta, también antiguo estudiante de arquitectura que suele colaborar con estos profesionales en la calificación espacial de edificios, hasta Gerardo Delgado, profesor de la Escuela de Sevilla y conocido diseñador de exposiciones, y Juan Navarro Baldeweg, uno de los mejores arquitectos españoles contemporáneos.”<sup>95</sup>



**Juan Navarro Baldeweg.** *Casa romana.* 1984

Esta exposición, en el seno de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, se adentraba en las propuesta de esta investigación al analizar pormenorizadamente la relación entre la arquitectura y la pintura en los artistas de los años 80', pues eran unas contaminaciones que saltaban a la vista en la mayor parte de los casos, y casi

---

<sup>95</sup> AZARA, Pedro, ARENAS, Manuel y SANTOS, Aureli. “En ausencia de figura” en AZARA, Pedro, ARENAS, Manuel y SANTOS, Aureli. *Pintors-Arquitectes*, [cat. exp.], Barcelona, Universidad Politécnica de Barcelona, 1986, p. 7

siempre desde distintos puntos de vista, lo que no hacía sino aumentar la importancia de los hechos.

Así pues, nos encontramos con una nueva exposición relacionada con el tema en 1990: *A propósito de arquitectura y pintura (1982-1989)*, coordinada por Blanca Sánchez y organizada por la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía y el Colegio Oficial de Arquitectos de Granada. La muestra circuló por Granada, Sevilla y Buenos Aires, presentando una nueva forma de comprender las relaciones entre pintura y arquitectura; la exhibición se proponía analizar las obras pictóricas realizadas para ocupar espacios arquitectónicos que habían llevado a cabo Pérez Villalta, Rafols Casamada, Barceló, Gordillo, Lucio Muñoz, Saura, Teixidor y Julio Juste.

Pocos años después, una vez más en Barcelona, llegaba al Centre de Cultura Contemporània la exposición comisariada por Jean Dethiel para el Centre Pompidou de París: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto* (1994). El proyecto era una ambiciosa exposición que abarcaba las distintas formas de comprender la ciudad, por pintores y arquitectos, a lo largo de más de un siglo, desde los albores de la modernidad en 1870 hasta el año anterior a la presentación de la exposición en Barcelona. El resultado fue un inmejorable homenaje al sentimiento urbano en las artes, contando con la colaboración de un buen número de historiadores y urbanistas y mostrando una ingente cantidad de obras que, de forma directa, se asociaban a la ciudad.

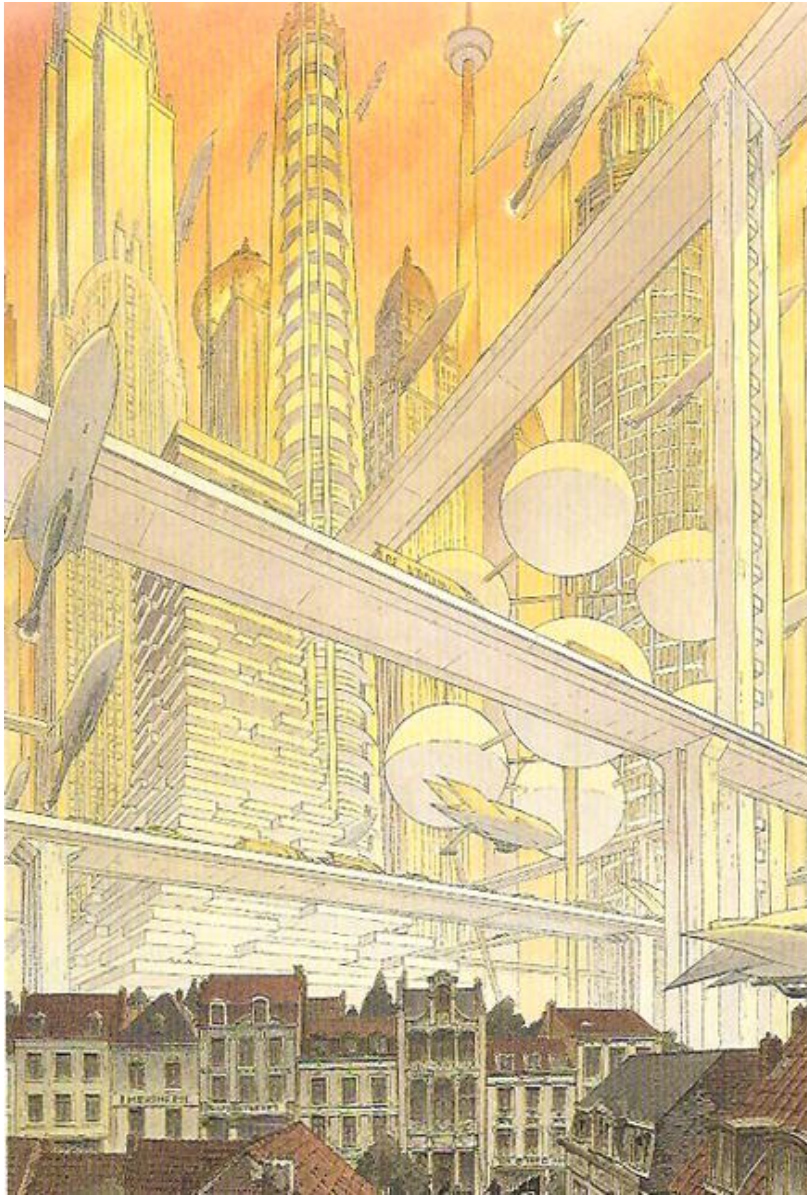
Se exhibieron piezas desde las primeras representaciones de la ciudad con Dorè, Ensor, Delaunay, Pissarro, Feininger, Kirchner... hasta Aldo Rossi o Jean Nouvel. *Visiones urbanas...* atendía a todos los aspectos que circundan a la ciudad, bien fueran documentos gráficos como proyectos urbanísticos o fotografías de obras, o bien piezas artísticas, como pinturas, grabados, maquetas de arquitecto... por lo que el resultado fue sumamente completo.

Sin embargo, el único artista español que tuvo cabida en la exposición fue Miquel Navarro, con una fotografía de una de sus ciudades escultóricas de mediados de los 80'. No obstante, la exposición y su catálogo<sup>96</sup> suponen un excelente compendio

---

<sup>96</sup> DETHIER, Jean y GUIHEUX, Alain. *Visiones urbanas, Europa 1870-1993. La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*, [cat. exp.], Madrid, Electa, 1994

de las representaciones de la ciudad en el panorama internacional desde los comienzos de la ciudad industrializada.



**François Schiuitten.** *Panorama de la ville de Calvani.* 1980-89.  
Dibujo de cómic presente en la exposición *Visiones urbanas.*

En 1998 tuvo lugar en Madrid, y organizada por la Dirección General de Bellas Artes, la exposición *Ciudades sin nombre*, que pretendía hacer una reflexión sobre la relaciones interdisciplinares entre la escultura y la arquitectura desde un punto de vista internacional, contando con la participación de Julian Opie, Tony Cragg, Miquel Navarro, Manuel Saiz, Liliana Moro, Jordi Colomer, Anne Poirier y Patrick Poirier. De los tres artistas españoles participantes sólo Miquel Navarro nos interesa para esta investigación, ya que el entorno artístico de Jordi Colomer es mucho más amplio e

internacional, y Manuel Saiz no encaja en los presupuestos artísticos que aquí hemos propuesto analizar.

En el catálogo de la exposición se incidía en las clasificaciones de la ciudad y su visión por el arte moderno; la nueva perspectiva aérea que proviene de las guerras mundiales y sus batallas en el cielo que permitieron otro punto de vista de la ciudad<sup>97</sup>, así como revirtieron en el simbolismo de las urbes con toda una suerte de metáfora maniquea que, finalmente, se invirtió y se mezcló.<sup>98</sup>



**Jordi Colomer. Avenida. 1996**

Como, al fin y al cabo, la exposición giraba en torno a la escultura en interferencia con la ciudad, también nos hablaba de la idea que subyacía en el ensayo de Javier Maderuelo sobre la cada vez mayor esculturización de la arquitectura<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> LAHUERTA, Juan José. "Ciudad / Avión" en ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio (comisario). *Ciudades sin nombre*, [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1998, pp. 10-16

<sup>98</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. "Imagen de la ciudad, imágenes de la ciudad" en ÁLVAREZ REYES. Op. cit., 1998, pp. 17-26

<sup>99</sup> ZARZA, Daniel. "Urbanismos: en torno a la escultura" en ÁLVAREZ REYES. Op. cit., 1998, pp. 27-34

“Los grandes arquitectos, los considerados artísticos, huyen de la funcionalidad buscando una estética más bella, más personal y que, en el fondo, tiene mucho que ver con la escultura<sup>100</sup>.”

*La ciudad collage*, 2003, fue una reverberación de esta última exposición al tratar las relaciones entre escultura y territorio o ciudad, centrándose en los fondos disponibles en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, por lo que, pese a ser una interesante muestra, no contribuyó con nada excepcional a este recorrido de las exposiciones que hablaron de las contaminaciones entre la arquitectura y las otras artes plásticas.

En la misma línea de estas últimas y en ese mismo año 2003, tuvo lugar la exposición *La ciudad radiante*, comisariada por Achile Bonito Oliva para el Centro Cultural Bancaja de Valencia. La vocación volvía a ser principalmente internacional, y la reflexión similar; las interferencias entre el arte (sobre todo la escultura) y la ciudad o la arquitectura. Destacaba la presencia de Jordi Colomer, Juan Muñoz o Cristina Iglesias, importantes escultores de los años 80'.



Miquel Navarro con una de sus ciudades.

---

<sup>100</sup> “Repesando la relación entre la ciudad y el artista “Entrevista con Rafael Argullol” en ÁLVAREZ REYES. Op. cit., 1998, pp. 81-84

Por último, en el año 2004 se presentó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao la exposición *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Como su propio nombre indicaba, esta exposición estaba relacionada con las arquitecturas imaginadas o fantásticas, que realmente solo existieron en la imaginación de los artistas, escultores o pintores, antiguos y modernos.

Supuso un interesante intento por contribuir con imágenes nuevas a un tema que parecía estar agotándose después de las exposiciones ya mencionadas, aunque en cierto modo haya sido considerada esta muestra como un fiasco. Con una fuerte inspiración en los parámetros utópicos formulados en 1983 por Juan Antonio Ramírez en sus dos ensayos, se unieron tradición y modernidad con el único condicionante de no representar arquitecturas reales.

Pedro Azara<sup>101</sup> se detenía en el catálogo a formular y clasificar esta pintura de arquitectura utópica, y realizaba un recorrido que no por interesante dejaba de resultar un tanto repetitivo.



**Monsù Desiderio.** *Daniel en el foso de los leones.* 1624

A destacar la presencia de anónimos romanos del siglo I d. C., cuadros de Chirico, Klee o Mompó y esculturas de Cristina Iglesias o Miquel Navarro, artistas que ya llevaban

---

<sup>101</sup> AZARA, Pedro. "Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental" en AZARA, Pedro (comisario). *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, [cat. exp.], Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, BBK, 2004, pp. 13-32

más de veinte años experimentando con la arquitectura y la ciudad en la escultura. Vieira da Silva, Delvaux, Max Ernst, Sironi, Ricci, Ballester o Hubert Robert, son otros de los artistas más interesantes, aunque dentro de las arquitecturas imaginadas son muy curiosas las imágenes del pintor de origen francés Monsù Desiderio.

Finalmente debemos destacar la reciente exposición Torres y rascacielos. De Babel a Dubai, en el Caixaforum de Madrid en 2012. Esta exposición se centraba en la imagen de las arquitecturas de gran altura, esas torres antiguas y esos modernos rascacielos, para lo que utilizaba reproducciones de dibujos antiguos, fotomontajes y fotografías de obras más actuales, como las propias ciudades de Miquel Navarro. Un más que interesante repaso por la historia de la arquitectura y su vocación ascensorial y cómo el resto de las artes han representado estos sueños de arquitecto

\*\*\*

En conclusión, el tema de las interferencias entre la arquitectura y las artes plásticas ha sido muy trabajado expositivamente en nuestro país, aunque no siempre con unos resultados notables. De todas estas muestras que hemos comentado, las más útiles para nuestra investigación son las que se relacionan directamente con los artistas de la pintura joven de los 80', o al menos han podido influir de un modo u otro en ellos. Desde luego, es destacable en su importancia *Arquitecturas modernas 1980-82*, en la Galería Ynguanzo, ya que muchas de las obras allí expuestas tendrán una gran importancia en el devenir de la pintura urbana y de arquitectura de la época que aquí estudiamos.

***b. Primeros indicios de lo urbano en la pintura española durante los años setenta.***

Tal vez por la carencia de una sociedad industrializada y, por lo tanto, urbana, o por la presencia accidentada de esta, lo que viene a ser lo mismo, son escasos los ejemplos del interés por una pintura de arquitectura o propiamente urbana en el panorama artístico español contemporáneo hasta finales de los años 60'. Las propuestas pictóricas en la España de postguerra se habían centrado en una suerte de abstracción que derivó en el informalismo y tras ello abstracciones geométricas, líricas, el conceptual... La alternativa figurativa estuvo inundada durante años por los pequeños

reductos de herencia surrealista y la pintura en cierto sentido rural de los grandes maestros del paisaje que, a la sombra de Benjamín Palencia, formaban el difuso grupo de la segunda Escuela de Madrid.

Sea como fuere, solo la llegada del realismo de la mano de Antonio López y las primeras influencias de un arte típicamente urbano como el pop, hicieron que la pintura española empezase a fijarse en las oportunidades simbólicas de la representación de la arquitectura y el espacio urbano. El realismo (y su hermano el hiperrealismo) agotó sus posibilidades desde el mismo momento de su introducción, pues en un primer momento no era capaz de sobreponerse a la simple “pictorialización” fotográfica de una imagen arquitectónica, pero las consecuencias del pop sí encontraron en este género urbano diversas oportunidades que reflejaron consecuentemente en su pintura.

El pop, como tal, hace un uso específico de los medios de comunicación de masas, tan insertos en los grandes centros urbanos, dentro de su estética, tomando prestadas técnicas casi publicitarias y materiales industriales. Desde un punto de vista simbólico, la iconización y su posterior descontextualización son las que posibilitan la transmisión de una determinada información o la simple representación artística, a veces en serie. De este modo podemos considerar que el pop como tal hizo sus primeras incursiones en España a finales de los 60', pero impregnó las obras de los principales artistas de los años 70', si bien estos hicieron una interpretación personal del arte pop.

Este fue el caso de Luis Gordillo, que tras una etapa informalista se vio imbuido en cierta estética que pasó por la figuración de Francis Bacon, el automatismo surrealista, el pop americano y europeo y la ironía picabiana<sup>102</sup>, en la que tuvo gran importancia un dibujo que, en sus trazos caligráficos, a veces dejaba traslucir el pasado informalista del pintor.

A partir de 1970, entró en contacto con los *mass-media* baratos y una iconografía cotidiana, dando la cara a la representación arquitectónica y urbana.<sup>103</sup> Es el caso de obras como *Suicida Tríplex* o *Gran Iscariote Veloz Dúplex* en las que la arquitectura urbana de las grandes ciudades, como son los rascacielos, forman parte

---

<sup>102</sup> BOZAL. Op. cit., 1995, p. 537

<sup>103</sup> MARCHÁN FIZ. Op. cit., 1986, p. 227

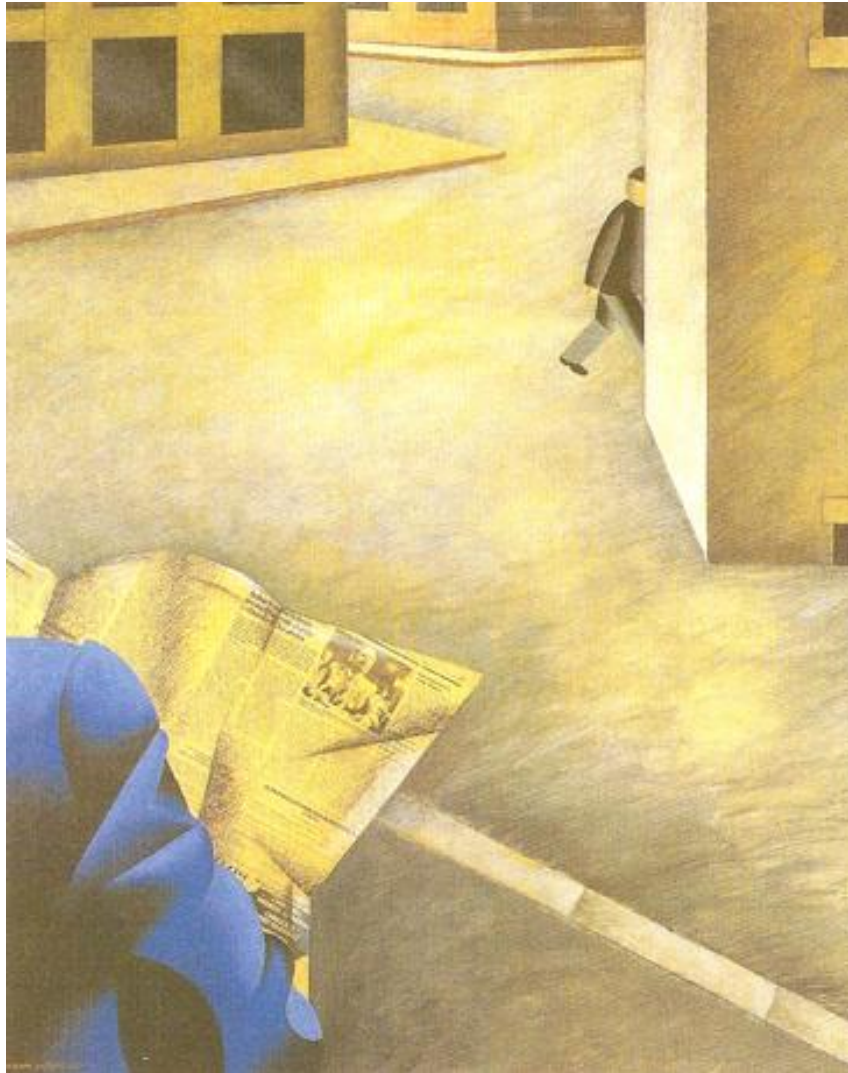
importante de la obra. En *Suicida Tríples* los rascacielos poseen un componente icónico que nos remite a la ciudad moderna indubitadamente; en cambio, su significado está totalmente al servicio del resto de la obra. De este modo, los edificios se deforman para aumentar la sensación de vértigo del suicida. En *Gran Iscariote Veloz Dúplex* la arquitectura, igualmente significativa de la ciudad moderna, ocupa el fondo escénico de la obra con similar sentido icónico.



**Equipo Crónica. *Chimeneas*. 1979. Serie "Paisaje urbano."**

El caso de Equipo Crónica procede de parámetros similares a los de Luis Gordillo, aunque los iconos descontextualizados de los crónica solían tener una autonomía de significado que no estaba presente en las obras de Gordillo. Los valencianos pintaron en el año 66' dos obras muy cercanas a los manifestantes de Juan Genovés, *Manifestación* y *Concentración*, aunque el espacio urbano había quedado eludido y solo contenía un sentido conceptual y metafórico a través de los congregados ciudadanos. El uso que el Equipo Crónica hizo de la arquitectura y la ciudad en sus obras pictóricas estaba el servicio de un arte programático, de influencia pop e intereses crítico-políticos.

Ya en la serie “Policía y cultura” (1971) aparecían las primeras obras que nos hablaban de lo urbano, aunque no de forma directa. Posteriormente, desarrollaron la “Serie negra” (1972) en la que se aludía al suburbio dominado por la mafia<sup>104</sup>.



**Equipo Crónica.** *Sin título.* 1978. Serie “A modo de parábola.”

La ciudad tuvo una presencia importante en el simbolismo del Equipo Crónica, y salpicó muchas de sus obras a lo largo de la década de los 70', pero sobre todo apareció en sus series “A modo de parábola” (1978) y “Paisajes urbanos” (1979).

En la primera de ellas utilizaron la ciudad de George Grosz como espacio opresivo y lo entremezclaron con otros simbolismos como el lector de periódico, otro claro síntoma urbano. “Paisajes urbanos”, como su propio nombre indicaba, lo dedicaron por entero al análisis del paisaje de la ciudad, tomando imágenes prestadas

---

<sup>104</sup> LLORÉNS, Tomás. *Equipo Crónica. Catálogo Razonado a cargo de Michèle Dalmace*, Valencia, IVAM, Telefónica, 2001, p. 420

de las estaciones impresionistas o las chimeneas industriales. Las escenas callejeras como *La ciudad y el plano*, remitían a la cotidianeidad de la vida moderna, desarrollada en estas grandes urbes, aunque no olvidaban una necesaria reflexión sobre la estética de la ciudad y sus relaciones industriales.



**Eduardo Arroyo.** *Dichosos quien como Ulises... I.* 1977

El enfoque sociológico con que Equipo Crónica dotó a la serie “Paisajes urbanos”, no solo implicaba a la ciudad en sí, pues los habitantes, sus vidas cotidianas en las urbes y en qué medida estas se iban transformando por acción de lo que acontecía en ellas (los ciudadanos, el tiempo atmosférico...), también tuvieron presencia.<sup>105</sup> La intención de crítica social no era fruto de una descontextualización, sino que la realidad de la opresiva ciudad moderna (industrial), era ya de por sí un icono de la alienación, significado último que querían transmitir los crónica.

Pero no solo paisajes urbanos de exterior fueron las representaciones que hizo Equipo Crónica de la arquitectura, pues en muchas ocasiones exploraron las tensiones

<sup>105</sup> EQUIPO CRÓNICA. “Datos sobre la formación de Equipo Crónica” en LLORÉNS, Tomás (comisario). *Equipo Crónica 1965-1981*, [cat. exp.] Valencia, IVAM, Ministerio de Cultura, 1989

del interior de la arquitectura, como en las varias obras que realizaron sobre el espacio interior de *Las Meninas* de Velázquez, asunto en el que, por otro lado, han trabajado varios pintores.

Otro artista que estaba muy en la línea del pop crítico de los crónica, fue Eduardo Arroyo, quien también trabajó en las tensiones interiores de las arquitecturas, como buena muestra fueron las obras que versaban sobre *Dichosos quien como Ulises* (1977), donde personajes profundamente urbanitas, iconos del cine de ciudad americana, se interrelacionaban entre ellos y con interiores agrietados de pisos o casas modernas. También continuó con estas exploraciones en las obras sobre *José María Blanco White* al que situaba en diversos escenarios de Londres como la Tate Gallery o el Museo Británico.



**Eduardo Arroyo.** *Toda la ciudad habla de ello (Baile).* 1982

La serie “Madrid-París-Madrid”, ya en los años 80’ exploraba el sentimiento ciudadano desde una óptica más bien personal, en ese viaje de retorno que llevó al pintor a instalarse en París para regresar a Madrid posteriormente, tras su exilio. El color y los símbolos eran los elementos capacitados para completar el significado de la

obra que, en otro orden de cosas, solía funcionar de un modo muy distinto al de Equipo Crónica. Eduardo Arroyo ejercía una crítica, por estos años, desde la ironía y el juego dentro de la pintura, valores éstos muy apreciados por todo el arte de los años 80'.

Este juego nostálgico de las ciudades se repitieron también en las obras *Reflexiones sobre el exilio: Irún-Hendaya (1939-1976)*, del año 76'. Aunque sin lugar a dudas, la serie más interesante a este respecto fue: "Toda la ciudad habla de ello" (1982-84), en la que Arroyo mostró varias escenas callejeras, normalmente nocturnas, llenas de una animación silenciosa y simbólica, objetos descontextualizados que sin embargo formaban parte todos ellos de la ciudad. Se trataba de una visión fragmentaria de un espacio abandonado a la oscuridad, no solo físicamente, sino también psicológicamente.<sup>106</sup>



**Ángel Orcajo.** *Dos perfiles urbanos.* 1976.

Alejándonos un poco de la estética pop más evidente, debemos situar a Ángel Orcajo (Madrid, 1937), que practicaba una suerte de realismo mágico muy inmerso en el análisis de la ciudad y sus elementos urbanos, como son edificios, calles, autopistas... En 1975-76, presentaba la serie "Cabezas", en la que, utilizando a modo de plantilla la

<sup>106</sup> MARCHÁN FIZ. Op. cit., 1986, p. 230

línea de contorno que forma un rostro de perfil, inscribía en este toda una serie de representaciones urbano-arquitectónicas que tenían por objeto otorgar de una anatomía biológica al esqueleto y funcionamiento de la propia ciudad. El interior de estas urbes compartía formas históricas y típicamente modernas, y su discurrir tenía mucho de automatismo, lo que le ponía en relación con algunos reductos del surrealismo. No se trataba de ciudades funcionales, pero su anatomía les permitía un transitar tan verosímil como en de las ciudades posibles.

Sus obras de este periodo podemos inscribirlas en un estilo realista mágico con tintes surrealistas, pero posteriormente, sin abandonar el interés por las figuras urbanas, evolucionó hacia exploraciones de las ciudades utópicas o imposibles, muchas veces a través de descripciones o descontextualizando imágenes históricas como la Torre de Babel de Brueghel o la Torre de Tatlin.

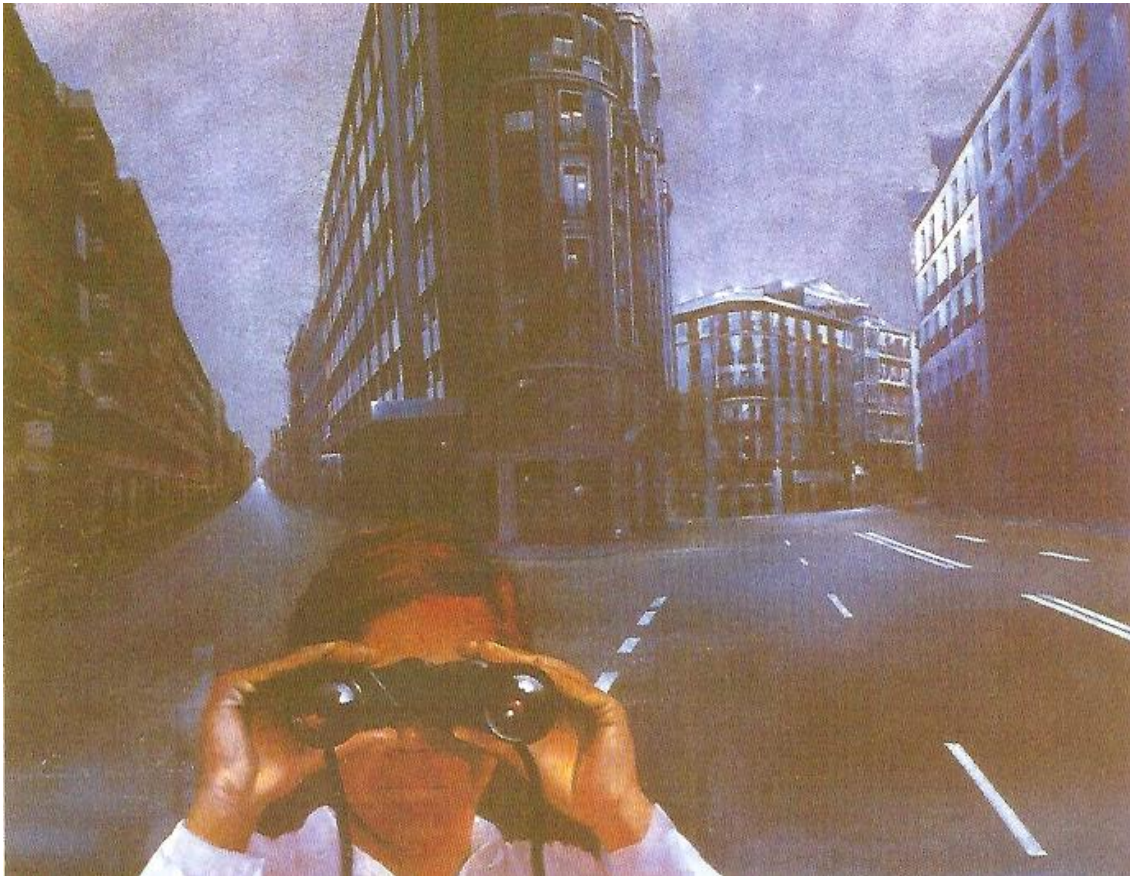
Siguiendo en este realismo retocado o adornado, podríamos situar a Juan Genovés. Sus obras de los años 60' y 70' se situaban en una posición de realismo crítico más bien alejada del pop pero sin excluirse voluntariamente. Sus escenas de manifestantes o masas de ciudadanos oprimidos paradójicamente por el vacío de una ciudad inexistente, nos hablaban en clave alegórica precisamente de esa ciudad poblada por las masas que no aparecía en el cuadro. Sus formatos como miras telescópicas, sus espacios vacíos, sus tonos grises... nos remitían a la represión y persecución del Franquismo, a la España negra tradicional.



**Juan Genovés.** *Paisaje urbano (Prismáticos).* 1984

Posteriormente, en los primeros años de la década de 1980, pasó a realizar una serie, "Paisaje urbano", 1984, para la que utilizó una técnica puramente realista, con

encuadres procedentes de la pintura metafísica y surrealista.<sup>107</sup> Estos paisajes urbanos suponían un fuerte cambio en la pintura de Genovés, pues pasaba a representar la parte complementaria a las obras anteriores. Aquí sí aparecía ese espacio que debían ocupar los manifestantes, esa ciudad represora en la que las masas caminaban, iban a la compra, convivían al fin y al cabo. Pero el valenciano no era ajeno a los cambios político-sociales en la España de la transición. El golpe de estado de 1981 le inspiró esta serie en la que la ciudad se mostraba tal cual es, representada en clave fotográfica, pero vacía. El “espacio del miedo”<sup>108</sup> de anteriores obras daba paso a una ciudad en ausencia de vida, abandonada. La humanidad había desaparecido o había sido expulsada por la propia ciudad que se nos mostraba como un lugar inhóspito, espantoso, no apto para la vida. Los edificios se erguían en toda su solemnidad, completamente inútiles, toda vez que habían sido despojados de su funcionalidad.



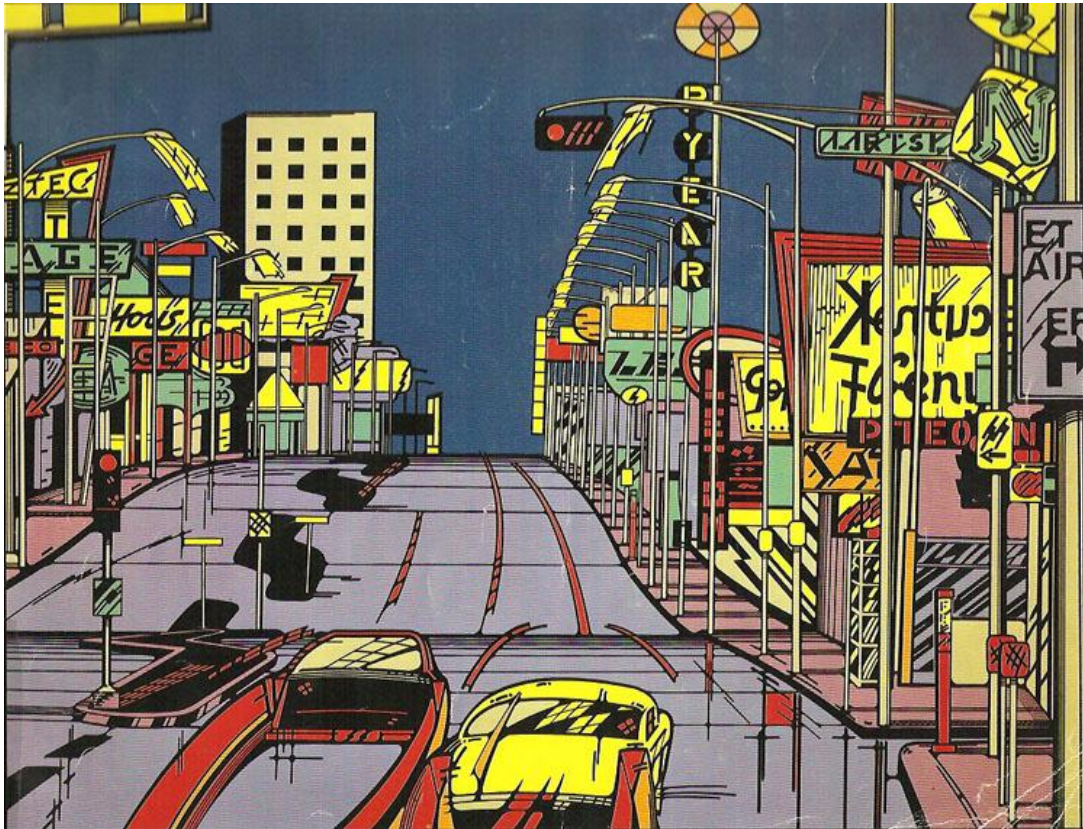
**Juan Genovés. Paisaje urbano (Prismáticos). 1983**

<sup>107</sup> SUBIRATS, Eduardo. “La mirada y el poder. Una introducción a la pintura de Juan Genovés” en POSADA KUBISSA, Teresa (comisaria). *Genovés*, [cat. exp.], Valencia, IVAM, Iberdrola, 1993

<sup>108</sup> AGUILERA CERNI, Vicente. “Nota sobre Juan Genovés” en AGUILERA CERNI, Vicente y CANDEL, Francisco. *Juan Genovés*, [cat. exp.] A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1991

En el polo opuesto a las imágenes más bien inscritas en el realismo de la serie sobre el paisaje urbano de Genovés, deberíamos situar a un interesante pintor que no tuvo la fortuna crítica merecida: Nicolás Gless (Ávila, 1950). Realizó una lectura en clave pop de la ciudad americana en su exposición de 1975 en la madrileña galería Multitud, "Strip de Los Ángeles"<sup>109</sup>.

La exposición estaba marcada por una innegable influencia de *Aprendiendo de todas las cosas* de Robert Venturi y las propuestas pop sobre dibujo y color<sup>110</sup>. Gless captó a la perfección la esencia de enclaves pop como Broadway o Picadilly Circus<sup>111</sup>, aunque sin hacer ley de las ideas sobre la objetividad de Lichtenstein. La ausencia de lo humano nos remitía en este caso a un claro interés por mostrar la ciudad, la metrópoli, de forma desnuda, sin ningún componente más allá de los elementos que conformaban la urdimbre urbana.



**Nicolás Gless. Strip de Los Ángeles, 1975.**

<sup>109</sup> El nombre de la exposición se lo debemos a la crítica que apareció publicada en *El País* el 9 de mayo de 1976, "La ciudad de Nicolás Gless el "Strip de Los Ángeles" y que responde al título de una de los obras más interesantes de la exposición.

<sup>110</sup> Venturi llegó también a Martín Begué inspirándole toda esa estética pop postmoderna que rápidamente transformó en neomoderna.

<sup>111</sup> MARCHÁN FIZ. Op. cit., 1986, p. 227

A Nicolás Gless le interesaba la velocidad y la tecnología de las ciudades americanas, por lo que a veces detenía su atención en los vehículos que atravesaban las calles a toda velocidad, por medio de una geometrización que nos recordaba en ocasiones al futurismo. Al futurismo de su arquitecto, como señalaba Juan Manuel Bonet<sup>112</sup>, Sant'Elia, pero también es cierto que se acusaba una geometría mondrianesca (Nueva York desde el aire es ya un Mondrian, recuerda Luis Gordillo en el catálogo de la exposición<sup>113</sup>). E incluso un poco op en muchas de sus líneas, que a veces se entremezclaban con otras curvas heredadas de Lichtenstein.



Nicolás Gless. A la izquierda, *Calle (1)*, 1974. A la derecha, *Plaza Navona*, 1975

La ciudad de Gless era un lugar vacío, de silencio metálico que denotaba la tardía complacencia española en las nuevas formas modernas. El artista abulense encarnaba la fascinación del pintor español de los 70' por las grandes urbes, por la metrópoli en general, desde los detalles hasta el conjunto, atendiendo a todos sus componentes, pero simplificándolos en la vorágine de la modernidad, en las líneas del "Boogie-Woogie". Berlín, Nueva York, Manchester, Los Ángeles... pero también de la Roma de la Plaza Navona o la Florencia de la "Loggia della Signoria". Cualquier espacio

<sup>112</sup> BONET, Juan Manuel. "Un pintor de los 70'" en BONET, Juan Manuel y GORDILLO, Luis. *Nicolás Gless*, [cat. exp.], Madrid, Galería Multitud, 1976, p. 12

<sup>113</sup> GORDILLO, Luis. "Notas sobre Nicolás Gless" en BONET y GORDILO. Op. cit., 1976, p. 8

urbano quedaba reducido a la simple consecución de unas líneas sobre el espacio, pero este entramado de líneas se hacía más complicado o difuso cuanto más moderna era la ciudad; de nuevo nos encontramos, pues, con la vorágine y el movimiento futuristas.

Las obras (en su mayoría dibujos y serigrafías) que presentó Nicolás Gless a esta exposición de la galería Multitud, suponían la primera muestra programática de un interés plenamente urbano en la pintura española de la época que en esta investigación tratamos; ni las escenas urbanas de Equipo Crónica y Eduardo Arroyo, ni los rostros de Eduardo Naranjo, ni los paisajes de Antonio López, ni los paisajes urbanos de Genovés, ni siquiera los cuadros más arquitectónicos de Pérez Villalta durante los años 70', concedían tanta importancia a la ciudad y la arquitectura desde un punto de vista pictórico, como estas escenas desnudas, vacías, frías y melancólicas de Nicolás Gless.

Esta exposición motivó un espléndido texto firmado por Ángel González y Francisco Calvo Serraller para la revista *Arquitectura*<sup>114</sup>, en el que los historiadores se referían a la ciudad moderna y su construcción-destrucción desde unos parámetros que podríamos considerar paralelos a las obras mostradas por el artista abulense.

\*\*\*

En definitiva, podemos situar en la década de los 70' los primeros intentos por la representación de la ciudad y la arquitectura en la pintura española con ambiciones alegóricas a una modernidad y renovación. En este breve repaso se ha obviado la pintura hiperrealista más academicista, pues se ha encontrado que estos pintores que van de la Nueva Figuración al Realismo Crítico fueron los que mejor encarnaban el sentimiento urbano que caracterizará las posteriores representaciones de los años 80', tema central de esta investigación.

---

<sup>114</sup> CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "La ciudad de Nicolás Gless" en *Arquitectura*, Madrid, COAM, noviembre de 1976, pp. 80-81

## **2. MADRID EN LA PINTURA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 80'.**

### ***a. La Movida Madrileña como nueva imagen de Madrid.***

La pintura española de los años 80' tuvo su centro de actividades en Madrid, aunque es evidente que durante esta década hubo otras corrientes excéntricas, muchas veces regionalistas, como el Grupo Atlántica; pero lo que hoy en día consideramos arte o pintura de los 80', nació y creció en torno a la ciudad de Madrid. Y es que en la capital se dieron toda una serie de condicionantes que promocionarían la pintura y todos los ámbitos de la creación artística.

La ciudad salía de cuarenta años en los que había sido la sede de una dictadura centralista para adentrarse en una Transición en la que se pretendía diversificar el poder en comunidades autónomas. El Madrid de “los grises” y “los azules” se iba transformando en un lugar mucho más abierto, pero no dejaba de ser la capital política y económica del país. Así pues, miles de personas abandonaban “las provincias” para ir a probar suerte a la capital, y entre ellos, como es lógico, siguieron llegando artistas de todos los puntos de la geografía española.

Porque la pintura madrileña de los años 80' no estaba realizada únicamente, ni precisamente podríamos decir, por madrileños, sino que el Madrid artístico de la década lo conformaban Guillermo Pérez Villalta (Tarifa), Alberto García-Alix (León), El Hortelano (Valencia), Pedro Almodóvar (Ciudad Real), Alaska (México), Joaquín Sabina (Jaén), Javier Gurruchaga (San Sebastián)... por nombrar algunos personajes que por aquel entonces merodeaban artísticamente por la ciudad. Y todo ello nos conduce a lo que conocemos como La Movida.

La Movida no fue un movimiento propiamente dicho, sino la coincidencia en ebullición de un conjunto de individualidades que eclosionaron hacia una misma época, fijando su residencia en Madrid. Fernando Huici<sup>115</sup> acierta al señalar que La Movida tuvo sus primeros impulsos años antes, a finales de los 60' y durante la siguiente década, si bien la explosión definitiva se produjo durante el periodo que nos ocupa. La Movida asentaba sus bases sobre un interés experimental en el campo de la creación que abarcaba sobre todo los análisis musicales, pero que fue capaz de extenderse por todas las disciplinas. Un interés experimental, pero también por la diversión, por la diferenciación y la individualización.

---

<sup>115</sup> HUICI MARCH, Fernando. “Madrid, tiempo de impulso” en SÁNCHEZ. Op. cit., 2007

En cierto sentido, debemos asimilar la pintura joven de los 80' con La Movida madrileña, ya que muchos de los artistas que participaron en la primera, fueron protagonistas de la segunda. Incluso la galería que impulsó durante los tardíos 70' esta pintura joven en Madrid, Buades, y que llegaría a organizar la exposición *Madrid D.F.* en el Museo Municipal, estaba dirigida por habituales de La Movida. Y este ejemplo nos da pie a comprender que La Movida estuvo protegida al amparo del poder, pues sería de todo punto inentendible que personajes jóvenes, habituales del "Rock-Ola" y el "Golden", aficionados al porro y al *tripi*<sup>116</sup>, pudiesen participar y gestionar centros de exposiciones públicos como el Palacio de Cristal y el museo antes citado.

La misma galerista de Buades confirmaba que Tierno Galván protegía de algún modo a los creativos y artistas sumidos en "La Movida":

"[...] se dio cuenta con muchos reflejos de la importancia que la creatividad de aquella juventud tenía para definir una nueva imagen de Madrid que remplazara la gris y casposa del franquismo. Por eso le queríamos<sup>117</sup>."

Madrid debía jugar un papel muy importante. La principal característica que podemos aducir a La Movida es la relación personal que entre sus integrantes existía, su cotidianeidad, precisamente el hilo conductor de la pintura joven de los 80'. Las galerías como Fernando Vijande, Sen, Moriarty, Edurne, Ovidio, Buades, tenían una fuerte relación personal, sus dirigentes eran amigos y colaboraban entre ellos<sup>118</sup>; y lo mismo sucedía con los artistas. Compartían sus vidas, sus aficiones, su diversión. Les unían lazos de amistad, de puntos de partida basados en inquietudes similares, o al menos asociables, aunque a la hora de crear cada uno era un individuo personal con su particular visión del arte.

El clima de libertad generalizado que se respiró durante los primeros años de la Transición, permitió crecer esta *movida* en la que se revisaban fórmulas surrealistas con tintes *dadá*, bajo un prisma neomoderno y una estética cincuentera (europea);

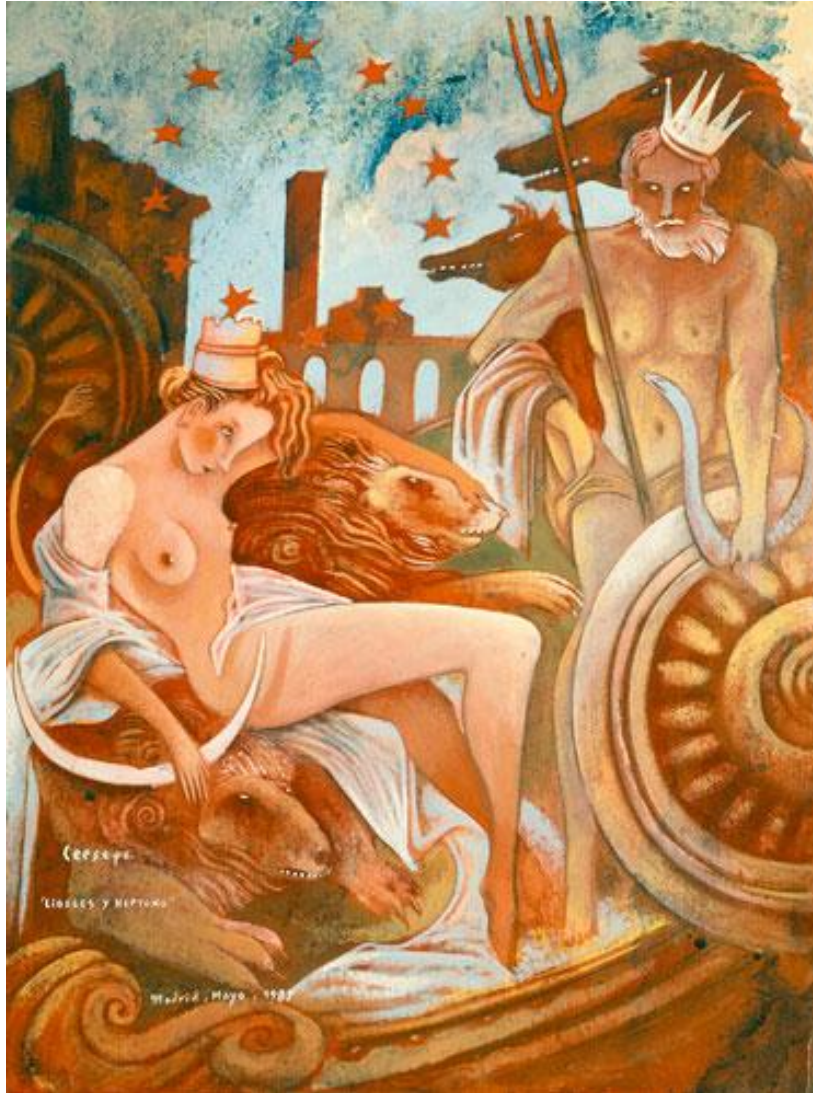
---

<sup>116</sup> BUADES LALLEMAND, Mercedes. "La Movida Madrileña" en SÁNCHEZ. Op. cit., 2007

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>118</sup> NIÑO, Eugenia. "Junio de 2006" en SÁNCHEZ. Op. cit., 2007, p. 43

desde un punto de vista español eso sí, pero sin quitar el ojo a los nuevos movimientos que procedían del Londres *punk* y los nuevos rockeros. Este cóctel, a veces (muchas), un poco *kitsch*, permitía que se incluyera bajo el mismo nombre los “Foto-Poro” de Pablo Pérez-Mínguez, las películas de Pedro Almodóvar, las actuaciones de Alaska o los cuadros de Sigfrido Martín Begué. Madrid estaba por todas partes.



**Ceesepe.** *Cibeles y Neptuno*, 1987. Óleo sobre cartón, 70 x 50 cm

Y todas estas fluctuaciones fueron conformando la nueva imagen cultural de Madrid, una imagen que huía, así como la pintura joven, de la cultura comprometida tardofranquista, que condicionaba su existencia a una clara confrontación al régimen<sup>119</sup>. Y la nueva cultura no era otra que una mucho más popular y despreocupada, asociada a capas medias de la sociedad pero de un alto nivel

<sup>119</sup> WERT ORTEGA, Juan Pablo. “Eppur’si mouve” en SÁNCHEZ. Op. cit., 2007, p. 48

intelectual y un interés especial por relacionarse, en plena libertad, con sus semejantes creativos, perteneciesen a la disciplina que perteneciesen. Por lo que la heterogeneidad y el eclecticismo también formaban parte de lo que entendemos por *movida*.

***b. Madrid: del espacio artístico al objeto artístico.***

Aceptando que La Movida fue un fenómeno típicamente madrileño y que los pintores jóvenes de los 80' estuvieron en la mayoría de los casos pululando en torno a ella, podemos concluir que Madrid fue el espacio de creación principal de esta pintura a nivel general, y que el Madrid de los 80' no estaba igual visto que en los 70'.

Esa narratividad de las vivencias cotidianas tan característica de la pintura de los 80', tenía en muchas ocasiones una confluencia referencial en el propio espacio urbano, en este caso la ciudad de Madrid. La capital iba proyectando una nueva imagen cultural y estipulando unas nuevas señas de identidad, pero estos artistas, estos pintores, certificaban plásticamente su nuevo perfil, no sólo de un modo naturalista, sino, muy imbuidos por el sentimiento general, soterrando la imagen real bajo algo mucho más idealizado, una ciudad de ilusión, utópica, un Madrid prometido (no debemos olvidar el sentimiento utópico de los ensayos de Juan Antonio Ramírez de 1983).

¿Fue algo consciente? Todo indica que no, que los artistas de los 80' no buscaban cambiar nada en concreto sino representar lo que era de su interés. Fue la confluencia más o menos involuntaria de distintas personales en un espacio concreto como era la ciudad de Madrid la que provocó aquel entusiasmo creador, artístico.

Y ese interés por un nuevo Madrid, de forma subconsciente, era promulgado desde todos los púlpitos. Ya Juan Manuel Bonet titulaba aquella exposición de 1980 como *Madrid, Distrito Federal*, y Ángel González firmaba el texto *Así se pinta la historia (En Madrid)*. Más tarde tendrían lugar las exposiciones *Madrid, fin de siglo* (Galería Ynguanzo, 1982) o *Madrid, Madrid, Madrid* (Museo Municipal, 1984), lo cual denota un fuerte interés por circunscribir parte de la creación artística y cultural a la capital de España.

No obstante hasta aquí hemos considerado Madrid como un entorno, como un espacio de creación y convivencia, pero la ciudad también tuvo importancia como

inspiración, introduciéndose en todos los ámbitos artísticos: pintura, música, poesía, arquitectura...

El Madrid de la pintura es una ciudad particular y subjetiva en la mayoría de los casos, pues en ese construir Madrid entre todos, cada uno aporta su punto de vista personal, y entre todos conforman una imagen en continuo progreso, la imagen de una ciudad viva. De este tema hablaba el presidente de la Comunidad de Madrid, Joaquín Leguina en el texto que introducía un libro programado por la misma Comunidad llamado *Madrid hoy*:

“[...] el presente no nos remite solamente a lo que es (Madrid), sino, y esto es fundamental, a lo que deseamos que sea. Es esta visión de futuro la que nos hace plantearnos la ciudad como algo inconcluso, nunca definitivo: como un proyecto siempre en marcha. [...]Este libro[...] es algo más que un compendio de puntos de vista sobre un tema: Madrid. Supone que todos cooperemos en realizar su mañana.”<sup>120</sup>

Este libro, coordinado por Lolo Rico, tenía precisamente la vocación de mostrarnos una nueva realidad global desde todos los puntos de vista posibles con un tema central: la ciudad de Madrid. Para ello se pidió la colaboración de toda una serie de intelectuales, escritores, poetas, pintores, arquitectos, músicos... madrileños (o que habitasen la ciudad, que para el caso era lo mismo<sup>121</sup>). Cada uno de ellos aportó lo que pudo para la composición de ese libro que, pese a no ser un manifiesto, sí era un tratado de todo lo que podía ser Madrid por el año de 1987, justo después del entusiasmo.

Muchos de los participantes fueron habituales de La Movida, y no muchos de ellos eran madrileños de nacimiento. Y es que en este libro, en el que la capital ya no era un escenario o un entorno, sino la protagonista de la obra, la ciudad era la estampa multicolor, el Madrid-Babel, conformada por todos los tipos de personajes, intelectuales y artistas, que ocupaban sus calles. Así la ciudad dejaba de ser el entramado de calles y edificios, perdía su perfil puramente arquitectónico y urbanista

---

<sup>120</sup> LEGUINA, Joaquín. “Madrid hoy” en RICO, Lolo (dir.). *Madrid hoy*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, p. 9

<sup>121</sup> RICO, Lolo. “Prólogo” en RICO. Op. cit., 1987, p. 11

para ser además lo que sus mismos ciudadanos representaban de forma inmanente. Madrid era la Castellana o la Puerta del Sol, la Cibeles y la M-30, pero también eran los conciertos de rock, las performances de Almodóvar y Fabio o las canciones de radio Futura. Madrid, y los que la poblaban, pasaba así de ser un escenario del arte a un objeto artístico. O, al menos, los artistas imaginaban su propio Madrid que podía ser todo esto mencionado y muchas cosas más...

Porque en realidad lo único que podíamos ver en ese libro era un Madrid de ensueño, la visión que tenían de la ciudad los urbanitas que la poblaban. El subjetivismo de cada una de las miradas puede llevarnos a una confusión global, en cambio, al ser un sentimiento muy afín el de los unos con los otros a través de sus relaciones personales, el conjunto de las estampas (gráficas y escritas) que *Madrid hoy* proporciona, nos ofrece un Madrid plural y heterogéneo, pero muy adaptable y muy asumible por todas las partes.

Y, como fondo, nos queda la preocupación, más que evidente, del poder regional por proteger y promover todo este movimiento.

***c. Madrid costumbrista o la imagen de la ciudad a través de la cotidianeidad.***

Y como es evidente, en la pintura joven Madrid tuvo cierto protagonismo, sobre todo en el grupo de la Nueva Figuración, que podríamos confirmar como el más activo en la capital ya desde principios de la década anterior (con sus nuevas incorporaciones de segunda generación). Y sin embargo no fueron los únicos que, entre sus historias cotidianas y personales, exhibieron la ciudad como un monumento o como un escenario.

Madrid, como capital de España desde que Felipe II así lo decidiese en 1561, tenía una larga tradición de representatividad pictórica. Por poner ejemplos muy gráficos, interesantes son las imágenes de Madrid que hace Goya, principalmente en sus pinturas sobre temas más distendidos y de baja condición. O incluso, remontándonos unos siglos antes, Velázquez nos deja una magnífica imagen de uno de los lugares más célebres de la ciudad y que sin embargo no ha llegado a nuestros días: el Alcázar, cuyo interior inmortaliza en *Las Meninas*.

Durante el siglo XIX fue objeto de múltiples vistas y retratos de costumbres, como bien puede verse en las obras de muchos pintores de la *veta brava*. Los

comienzos del siglo XX propusieron un Madrid de las tertulias que, posteriormente, se transformó en la ciudad de la resistencia durante la Guerra Civil. La etapa de posguerra reflejó un Madrid colorido y pintoresco en los paisajes, más que nada rurales, de Redondela, Palencia, Beulas... La pintura de los 80' fue la que tuvo el compromiso necesario por cambiar la imagen de Madrid.



**Antonio López.** *La Gran Vía.* Terminado en 1981

No obstante, pese a esa tradición pictórica, Madrid no era un lugar tan monumental como otras capitales culturales europeas, véanse: París, Roma, Berlín...<sup>122</sup> Pero en los años 80' esa falta de monumentalidad fue contrarrestada por la gran cantidad de vivencias que narraron los pintores residentes en la capital.

De todos modos el interés de la ciudad, en un sentido puramente paisajístico, en la pintura más moderna de los años 70', sí se había visto en multitud de imágenes realizadas por los pintores realistas e hiperrealistas, sobre todo de la mano de Antonio López. Uno de los ejemplos más gráficos sería su paisaje sobre la *Gran Vía*, una de las calles más emblemáticas de la ciudad. Antonio López captó la ciudad desnuda y vacía,

<sup>122</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Madrid pintado*, Madrid, Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 17

como lo hiciera posteriormente Juan Genovés en sus paisajes urbanos. La intención del pintor de Tomelloso era lograr una captación fotográfica de la ciudad, aunque la soledad de las calles tuviera un componente alegórico.

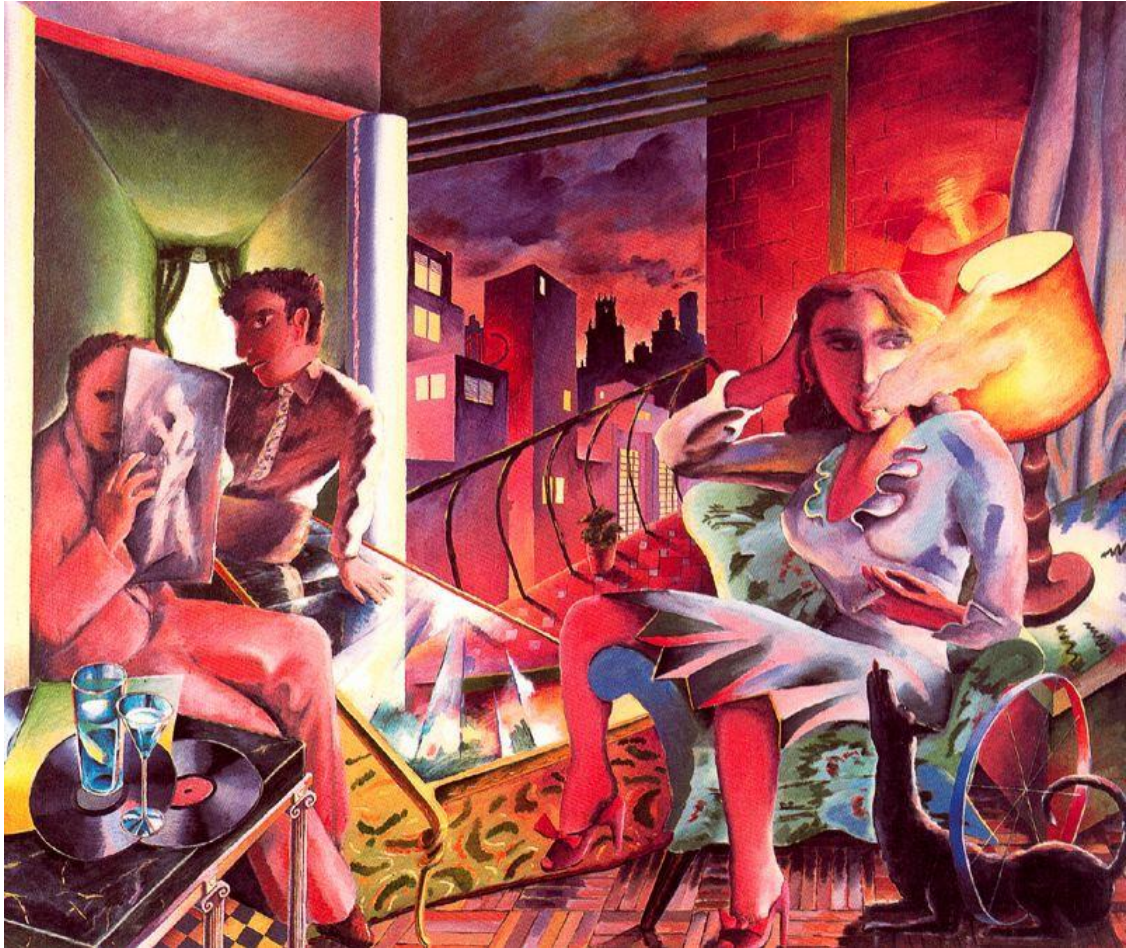
También Equipo Crónica (*Vallecas melody*) o Eduardo Arroyo (*Madrid-París-Madrid*) realizaron imágenes sobre la ciudad de Madrid por aquellos años finales de los 70' y principios de la siguiente década. Pero sin duda, la presencia de la ciudad más importante tendrá lugar en la pintura joven de los 80', en esos protagonistas de La Movida que, como Sigfrido Martín Begué o Guillermo Pérez Villalta, pintaron Madrid como fondo a sus vidas, historias mitológicas y demás motivos.

Los pintores de los 80' devolvían así a la ciudad lo que esta les había dado, y la representación de Madrid hacía acto de presencia en cuadros de suma importancia. Pero, como ya hemos explicado antes, no era un Madrid real, o al menos no una realidad objetiva. Era el Madrid visto por estos artistas, su experiencia de la ciudad, sus relaciones con ella y en ella.

Es así por ejemplo en el cuadro de Guillermo Pérez Villalta de 1975, *Interior madrileño o intriga*, en el que nos muestra dos visiones muy distintas de la misma ciudad en una clásica contraposición arquitectónica interior-exterior, muy usada por los futuristas italianos de principios del siglo XX como Umberto Boccioni. El interior del piso en el que se desenvuelve una escena de "intriga", se proyecta en forma de luz y color sobre la oscura ciudad que aguarda fuera y que parece estar en llamas, tanto por el cielo rojizo como por la luz que desprende el interior a través del balcón.

Los ángulos fuerzan unos cambios de perspectiva muy cezannianos, pero a la vez también muy futuristas. Este temprano cuadro de Pérez Villalta conserva muchas influencias vanguardistas a las que el pintor agrega su interés por la arquitectura, como bien podemos ver en las patas de la mesa del ángulo inferior izquierdo, columnas jónicas que soportan una losa marmórea sobre la que se levantan copas que utilizan vinilos como posavasos. La mesa parece sostener un espacio volcado que cae desde el exterior a través del balcón; esas sólidas y delgadas columnas sostienen a su vez gran parte de una composición en la que tres personajes observan hacia fuera del cuadro. El primero de ellos nos mira oculto tras una máscara con una efigie pintada en un papel. Más arriba, junto a una ventana y sentado sobre una alargada mesa que parece de cristal, otro personaje observa hacia la izquierda. Esa misma mesa de cristal

nos lleva desde el extremo izquierdo hasta el centro del cuadro, introduciendo al último personaje: una mujer con un vestido por las rodillas fuma sentada en un sillón con una de las piernas por encima de uno de los brazos del asiento. Ella observa hacia la derecha, por el lado que escapa el humo.



**Guillermo Pérez Villalta.** *Interior madrileño o intriga*, 1975. 100 x 120 cm

Todo el interior es convulso e inestable: la posición de la mesa de cristal, la forma de sentarse de la mujer, el cambio de perspectiva que supone el balcón, la mesa de la derecha que sostiene una lámpara a punto de caerse... Es como si fuera a suceder algo en cualquier momento, como si los personajes estuvieran esperando un suceso que acaso acontezca en la mente del espectador, pues el momento detenido juega un factor fundamental en la composición. Es un engaño, nada va a pasar. Podemos estar seguros. Si pasó, quedó en la mente del artista, en su recuerdo. En su imaginación. En su vida.

En cambio la ciudad nocturna del exterior parece estar llena de vida pese a su aparente soledad, pues no podemos ver a nadie allí afuera. Las luces de todas las

ventanas brillan en la rojiza noche, y de la parte inferior se alza una luz amarillenta que delata la presencia de personas, un bar, tal vez la salida de un concierto.

Este cuadro no es más que una imagen de la memoria del pintor, quizá una imagen repetida noche tras noche. El salón, salvando la complicada ordenación del espacio que propone Pérez Villalta a través de una composición cezanniana, sin duda con el objetivo de aumentar esa intriga y dar sensación de movimiento, inestabilidad, es un interior clásico de mediados de los 70'. Parqué, mesa de cristal, mesa de mármol, alfombra, sillón, discos de música, la barandilla del balcón, las baldosas del suelo, la lámpara... servirían a la perfección para recrear un salón de la época. Pérez Villalta, incluso, lo titula "interior madrileño", lo cual nos remite a un espacio inconfundible y estereotipado que podría ser cualquier casa, cualquier salón del Madrid de mediados de los 70'. Añade al título "o la intriga", en ese doble sentido, o variación de significados, tan característico de Pérez Villalta y la Nueva Figuración.

Así pues la ciudad, Madrid, es la protagonista, al ser un interior tipo y además servir de fondo, de escenario, con su imponente presencia en el exterior. Solo la efigie de la ciudad, la mesa de mármol y la rueda de bicicleta a través de la cual se cuelga un escultórico perro, parecen sostenerse por sí solos, lo demás está a punto de caerse o de quebrarse, como la mesa de cristal sobre la que se sienta un personaje..

La inestabilidad del espacio se repite en muchas de sus vistas urbanas de los años 70', no solo de Madrid, sino también de la costa andaluza de arquitectura neomodernas<sup>123</sup>.

También podemos ver esa inestabilidad, esa convulsión espacial, en otro cuadro cuyo protagonista vuelve a ser Madrid. *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock* representa consecuentemente lo que nos cuenta el título. El concierto era de "Kaka de Luxe", las "Zumbettes" y "Los Zombies", grupos míticos de la noche madrileña, y los personajes eran precisamente algunos de los protagonistas de La Movida. Estas irán siendo poco a poco las nuevas señas de identidad del Madrid de la Transición: gente joven en libertad, color, inestabilidad, duda, lo ficticio, el juego y la diversión.

---

<sup>123</sup> El término "neomoderno" los asociaban Pérez Villalta y Rafael Pérez-Mínguez a cierta arquitectura de la costa que se movía entre el kitsch y el postmodernismo.

“¡Qué hermosa visión! ¡Acababa esa aburrida era en la que lo natural y lo auténtico nos había sumergido: una virtuosa falta de imaginación! Todo era un muermo. ¡Por fin el reino de lo ficticio!”<sup>124</sup>

Con estas palabras aclaraba el pintor este cuadro en el catálogo de la exposición de la galería Vandrés (1979) en la que se presentaba. Supone un canto a lo divertido, lo compartido, al fin y al cabo: lo nuevo. Pintaba un Madrid que huía de lo convencional, lo solemne para sumirse en una necesitada libertad, cínica y ficticia, pero libertad.



**Guillermo Pérez Villalta.** *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock*, 1979.  
180 x 240 cm, MNCARS

Y la ciudad, Madrid, también es ficticia. No se trata de un Madrid reconocible por alguno de sus monumentos, es el Madrid de Pérez Villalta, al igual que sucedía con el cuadro anterior: es la ciudad de la juventud y los conciertos.

En este caso es un exterior, la salida del Nuevo Ateneo donde acababa de tener lugar un concierto de rock. La ciudad está presente e inunda la escena al completo: es

<sup>124</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Guillermo Pérez Villalta 1977-1979*, Madrid, Galería Vandrés, 1979.

paisaje urbano estéticamente y tipo urbano conceptualmente. La ciudad no es solo las escaleras, las barandillas, las columnas, el suelo y los edificios, la ciudad es también la mujer vestida de leopardo, la guitarra eléctrica, los zapatos de tacón y los pantalones a rayas. La representación es un paisaje madrileño de finales de los años 70' como el *Bulevar de los Capuchinos* de Claude Monet, es una muestra explícita del París de 1874.

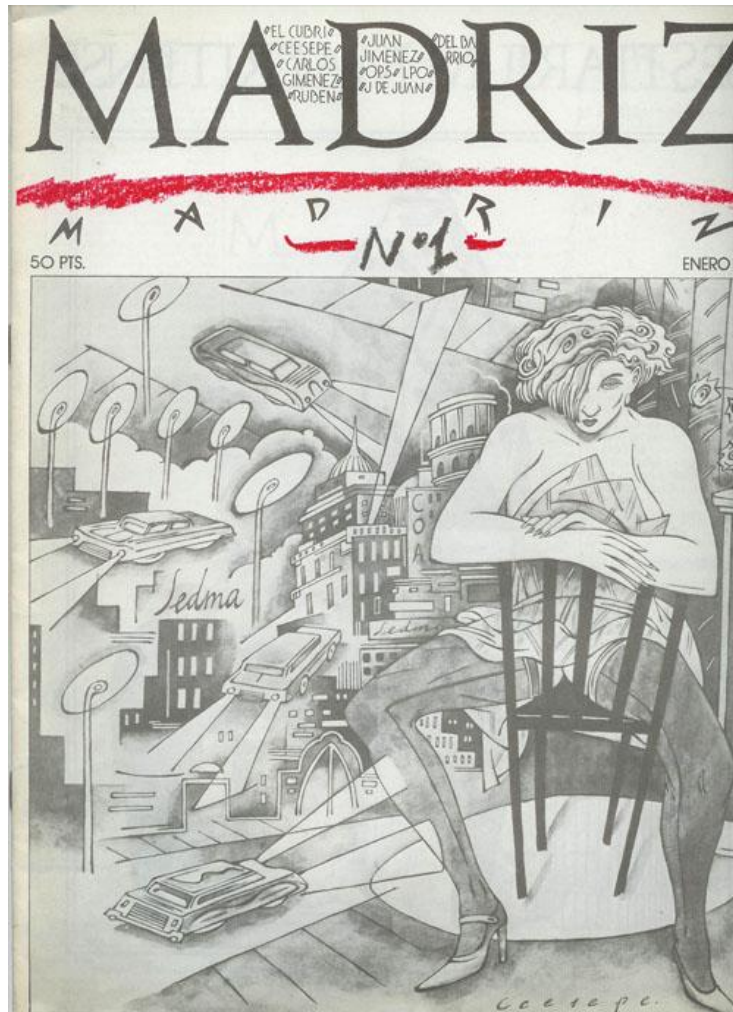
Otro artista que se preocupó frecuentemente por este tipo de paisajes madrileños, urbanos, fue Ceesepe (Madrid, 1958), no asociado directamente al grupo de la Nueva Figuración, pero igualmente figurativo; también se dejó imbuir en la ilustración y la gráfica.



**Ceesepe.** *Café de Madrid*, 1982. 50 x 70 cm, acuarela sobre papel

Durante los años 80' pintó varios cuadros de *café* muy inspirados en las obras del círculo post-impresionista del París de finales del siglo XIX, si bien ambientados en las tabernas de Madrid y el colorido de los 80'. Aquí podemos incluir *El tiro* (1985); *La clase obrera se divierte* (1983), *Salón de baile con columnas de polka* (1982) o el más interesante *Café de Madrid* (1982). En este último, con un dibujo claro y bien trazado, nos muestra el interior de un café madrileño en el que los jóvenes *postmodernos* se divierten en un colorido ambiente de tonos azulados y rosáceos, algo que estaba muy

en la estética del *gordillismo* y los pintores de la Nueva Figuración madrileña como Alcolea, Cobo o Pérez Villalta.



**Ceesepe.** Cómec *Madriz*, 1984. Nº 1

Esta escena, como tantas otras de este artista, nos narra las vivencias de un café cualquiera un día cualquiera en el Madrid de 1982, o al menos un día cualquiera en su vida, una forma personal y subjetiva de ver Madrid.

El título alude a algo genérico, como si todos los cafés madrileños debieran ser así, o parecido, pero la realidad es que esta es solo la visión de Ceesepe, una historia más que contarnos acerca de su vida, del entorno en el que esta discurre y que se convierte en un paisaje, un objeto puramente urbano.

Y esta visión de Madrid, frecuentemente ficticia pues no todo Madrid era así, se iba imponiendo como representación exportable de la ciudad, al amparo, como hemos visto, de los poderes locales y estatales.

Otra vista de la ciudad, esta vez muy en la línea tardopop de los paisajes urbanos de Nicolás Gless, fue la que realizó para la portada del número 1 del cómic *Madriz*, de enero de 1984, en la que una mujer semidesnuda, sentada en una silla al revés, apoyada en el respaldo, nos introducía en un Madrid en plena vorágine; un nocturno de coches geométricos que nos iluminaban con sus faros repitiendo las luces de las farolas. Las arquitecturas de la anónima ciudad, como en el *interior madrileño* de Villalta, se amontonaban y servían de escenario y fondo, a la vez que eran, sin duda, las protagonistas de todo lo que acontecía.



**Sigfrido Martín Begué.** *Luna llena (Veduta sindical)*, 1980. 50 x 35 cm

No obstante, no solo el Madrid ficticio, inconsciente, de Guillermo Pérez Villalta o Ceesepe, destaca en la Nueva Figuración Madrileña y sus artistas afines. Hay otro Madrid, mucho más realista formalmente que no real, presente en estos pintores.

Se trata de un Madrid igualmente subjetivo, personal, imaginado si queremos, pero que asienta su base en la realidad. Es así en la imagen de la M-30 de 1980 que hemos visto anteriormente de Sigfrido Martín Begué, donde el proyecto de rascacielos traspasa las fronteras de la herramienta arquitectónica para convertirse en un cuadro arquitectónico, una pintura de arquitectura, pese a no dejar de ser un dibujo.

Del mismo año de 1980 es el dibujo *Luna llena (Veduta sindical)* que nos muestra una imagen del edificio de los sindicatos que en su día diseñara Francisco de Asís Cabrero. Pero no se trata de una representación puramente realista al modo de Antonio López o Juan Genovés, es una mirada personal, como bien nos indica el artista en el ángulo inferior derecho, al incluir al personaje observando un cubo. Se trata de una vista personal, privada, por ello la ciudad está silenciosa. La verdadera protagonista no es la arquitectura, es la luna llena (“La luna de Madrid” fue un conocido *fanzine* de los años 80’) que ilumina la ciudad y, junto con el resto de estrellas, extiende su suave luz sobre la noche madrileña encendiendo con su reflejo las solitarias farolas. Se trata de un dibujo muy en la línea de la Nueva Figuración, aunque en una vertiente que tiene que ver más con Pérez Villalta, aunque conserve toda la carga “literaria” y narrativa de este tipo de pintura.

Martín Begué, a finales de los años 70’, experimentaba con las figuras geométricas elementales: cilindros, cubos, pirámides...<sup>125</sup>, como así pone de manifiesto en el proyecto del rascacielos o en el del *Monumento a Juan de Villanueva*. Es por eso quizá por lo que encuentra paradigmático el edificio de Asís Cabrero, por sus formas que aprecia perfectas, adecuadas, y se detiene en él como un ejemplo de arquitectura madrileña, como un miembro más del paisaje, un tipo. El ladrillo, las líneas rectas, la sobriedad, nos remiten a la tradición arquitectónica de la ciudad.

El ladrillo, elemento esencial de la construcción, también cobra protagonismo en el homenaje a Villanueva (1979), para el que proyecta una fuente que es en realidad un cubo realizado en ladrillo, coronado por una forma cilíndrica del mismo material.

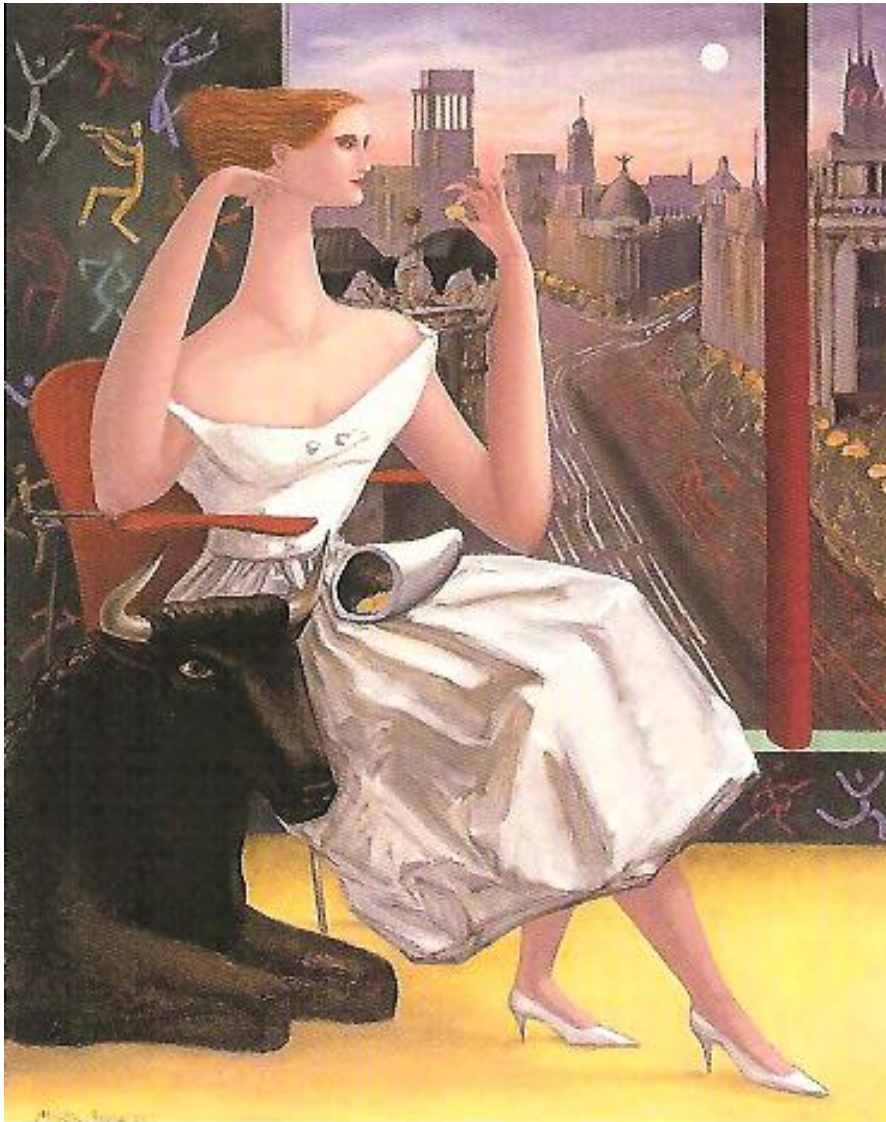
Las formas neoclásicas, geométricas, puras, poseen un fuerte atractivo para Martín Begué en el cambio de década. Sin embargo, poco a poco se dejará imbuir por

---

<sup>125</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. “Las contaminaciones de la arquitectura” en JARQUE, Vicente (comisario). *Sigfrido Martín Begué (1976-2001)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2001, p. 37

el movimiento y la arquitectura moderna, presentando en sus cuadros construcciones mucho más avanzadas cuyas formas nos remiten a los grandes arquitectos de la primera mitad del siglo XX.

Algo de ello podemos atisbar en el cuadro *Cibeles* de 1983. La escultura de la diosa madre romana que se encuentra en la plaza que lleva su nombre, es uno de los símbolos de la ciudad, principalmente por su ubicación en un punto importante de confluencia entre varias de las vías centrales de la capital. Los madrileños, como Martín Begué, sienten un profundo cariño por la escultura de la diosa, y su influencia en la ciudad va mucho más allá de una simple decoración o de un monumento decorativo. Es por ello que pese a tratarse en principio de un cuadro mitológico, la verdadera protagonista de la pintura vuelve a ser la ciudad de Madrid.



**Sigfrido Martín Begué. *Cibeles*, 1983. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm**

Esta hipótesis la apoya la inmersión en la ciudad desde esa misma plaza en el fondo del cuadro. La diosa es una señora muy Dior<sup>126</sup> de cuerpo picassiano, sentada en una moderna silla de color rojo engulle trufas que extrae de un cuerno de la abundancia. Su figura es esbelta, de los tacones al perfil egipcio y peinado al viento, como las mujeres del Picasso clásico de los años 20'.

La estancia, que debería corresponder a una de las plantas altas del Palacio de Telecomunicaciones de Madrid, otro lugar emblemático de la capital, supone una habitación moderna y rígida, con esbeltas columnas rojas. Las paredes se adornan con motivos olímpicos, aunque el pintor nos recuerda que a Cibeles se la adoraba por medio de bailes desenfrenados, “de ahí el fondo de coribantes a ritmo disco”<sup>127</sup>, y un toro se asienta al lado de la diosa. El toro es otro símbolo de lo español, pero también de lo picassiano, por lo que reverbera con la deformación de la figura femenina, muy utilizada por el malagueño.

Como podemos observar, el cuadro está repleto de símbolos que aluden a la ciudad de Madrid. La pintura es una oposición, como veíamos anteriormente en Pérez Villalta, entre el interior y el exterior, pero tanto uno como otro nos remiten a la ciudad. El Palacio de Comunicaciones es un edificio importante de Madrid que ocupa un lugar preeminente en la urbe, además de estar construido por Antonio Palacios, arquitecto fuertemente ligado a la imagen de Madrid a principios del siglo XX. El exterior es una representación de la calle Alcalá desde la plaza de Cibeles hasta la bifurcación con la Gran Vía, el corazón de Madrid.

Se pueden apreciar los edificios del Círculo de Bellas Artes y del Instituto Cervantes, ambos también construidos por Antonio Palacios, así como más adelante, Gran Vía arriba llegando a la antigua Red de San Luis, se encuentran la Casa Matesanz y un templete (desmontado y trasladado a un jardín en el pueblo natal del arquitecto en Galicia), también de la mano de Palacios. Tanta coincidencia puede hacernos pensar en un soterrado homenaje al arquitecto, a la ciudad al fin y al cabo.

También nos opone la aparente tranquilidad de la diosa, con el toro en su sosegada y cálida estancia, con el tráfico, el ruido, la vorágine de la ciudad, que

---

<sup>126</sup> MARTÍN BEGUÉ, Sigfrido. “Trompe a l’huile” en MARTÍN BEGUÉ, Sigfrido. *Martín Begué. Obra reciente 1981-1983*, [cat. exp.], Madrid, Galería Rayuela, 1983 s/p

<sup>127</sup> *Ibidem*.

convierte a los coches en líneas rojas y blancas que se cruzan a toda velocidad. La luminosa estancia donde la diosa come trufas acompañada por el tranquilo astado, también nos anuncia la llegada de la oscuridad, de la noche, como bien refleja la luz cálida y rojiza que se extiende sobre el cielo de Madrid, bajo la luna llena.



**Chema Cobo.** *La señora de la Cibeles*, 1975, acrílico sobre lienzo, 145 x 145 cm

Tantos enigmas plantea este cuadro, y muchos aún por descubrir. No obstante podemos concluir que se trata de una imagen fiel de Madrid, fruto de la observación, pero en ningún caso en tono realista, sino que el pintor se vale de la efigie de la ciudad para situar en ella una escena totalmente creada, ideada e imaginada por él mismo, donde tradición y modernidad se dan cita: historia y presente. Al fin y al cabo, no es más que, de nuevo, la imagen idealizada de Madrid, una ciudad prometida, una

alegoría de la ciudad<sup>128</sup>, si bien es cierto que asienta su base sobre una realidad, pero está descaminado de las representaciones que hacía Guillermo Pérez Villata.

Resulta curioso comparar este cuadro de Martín Begué con otro de Chema Cobo bastante anterior, de los años 70', en el que también representa a la diosa Cibeles, o a la mujer de la Cibeles para más señas, como una elegante y colorida señora, muy pop, muy Bacon, muy Gordillo, muy Balthus, que incluso parece estar sentada en la misma posición que la de Martín Begué. Esta comparación, en un cuadro de tema casi idéntico, nos sirve para observar que Martín Begué tenía un aprecio más concreto sobre el espacio y la figuración. El color es importante, pero el dibujo aún más, por lo que se muestra más realista formalmente, quizá por herencia de sus estudios arquitectónicos. A Pérez Villata le sucederá igual por estos primeros años de los 80'.



**Txomin Salazar.** *Madrid, la vorágine*, 1983.  
Acrílico sobre lienzo, 65 x 81 cm

---

<sup>128</sup> BONET, Juan Manuel. "El pintor en su entorno. Sigfrido Martín Begué" en *Blanco y Negro*, febrero de 1990, p. 57

**d. Madrid monumental en la pintura de los 80'.**

Estas últimas imágenes de Pérez Villalta, Cobo o Martín Begué parecen dilucidar un Madrid en clave íntima aunque se valgan de importantes hitos. El espacio arquitectónico se expresa a través de simulaciones humanizadas que se adaptan a un lenguaje más afín a cierto narrativismo. En cambio sí que existieron otros pintores que se dejaron imbuir por el monumentalismo de la ciudad y accedieron a la traslación de determinadas formas referenciales de Madrid. Tal fue el caso de Txomin Salazar en su cuadro *Madrid, la vorágine* de 1983. En esta obra se hacía bueno el dicho “de Madrid al cielo”, y el bilbaíno mostraba otro de los puntos importantes y monumentales de la ciudad: la Puerta de Alcalá, entre unas marismas de nubes y vientos. Es una imagen que se acerca en cierto sentido al *kitsch*, pero que al fin y al cabo es muy representativa de la época.

La vorágine de los vientos azulados que elevan el icono de la ciudad hasta los cielos nos habla a la perfección de la agitación de la vida de parte de la juventud madrileña en los primeros años 80', esos jóvenes inmersos en La Movida para quienes Madrid, procedieran de donde procedieran, era el centro de sus vidas.

“Nunca pensé que los trenes que pasaban por la estación de Linares-Baeza pudieran ir a otro sitio que no fuera Madrid; todas las cosas que, de verdad, importaban, pasaban en Madrid [...]”<sup>129</sup>

Para los artistas pertenecientes, o cercanos, al grupo nutrido de La Movida, las visiones de Madrid eran bien distintas pero mantenían ciertas insistencias como el color, la magia, la imaginación: a la postre, una visión personal. Y como hemos visto, esta visión personal podía proceder de las vivencias cotidianas del pintor, caso de Pérez Villalta, u originarse de un modo totalmente fantasioso e ilusionista, teniendo como referencia un icono de la ciudad. Así pues lugares como la Puerta de Alcalá, la Cibeles, la Gran Vía, la Red de San Luis o la Puerta del Sol, escenarios emblemáticos de la ciudad, pasaban a formar parte, bien como fondo o bien como protagonistas, de representaciones artísticas de toda índole.

---

<sup>129</sup> SABINA, Joaquín. “Madrid hoy” en RICO. Op. cit., 1987, p. 320

El grupo de música "Suburbano" componía la mítica canción *La Puerta de Alcalá*, que inmortalizarían en 1986 Ana Belén y Víctor Manuel; Joaquín Sabina componía en 1984 su *Caballo de cartón* que recorría un nocturno centro de Madrid (Tirso de Molina, Sol, Gran Vía, Tribunal) iluminado por las luces de neón, aunque ya había compuesto la canción que diera fama Antonio Flores en 1981, *Pongamos que hablo de Madrid*.

Existe un paralelismo entre la visión de la ciudad que se produce en la música de los 80' y algunas de las representaciones artísticas, no solo pictóricas, sino también fotográficas y cinematográficas. Alberto García-Alix, Pablo Pérez Mínguez, Ouka Leele o Juan Ramón Yuste fotografiaron la ciudad y, sobre todo, a los protagonistas de su visión de la ciudad, mientras los compositores anteriores cantaban sus canciones sobre un Madrid muy similar o Ceesepe y El Hortelano ilustraban las vidas de todos ellos.

Y en el centro de todo quedaba la imagen de la ciudad, de la que todos ellos hacían uso de forma subjetiva.

De este modo José María Sicilia presentaba en la galería Fernando Vijande a finales de 1984, una serie de pinturas entre las que se encontraban obras protagonizadas por toda clase de utensilios como planchas o tijeras, y vistas sobre Madrid y París.<sup>130</sup> En la capital francesa había pasado los últimos años, por lo que los paisajes de Madrid que mostró eran fruto de un recuerdo, de su propio recuerdo; nada más subjetivo, nada más sugestivo.

Muy interesante nos parece el retrato que realiza, con indiscutible herencia neoexpresionista, de la Puerta de Alcalá. Generoso en la materia y preocupado por la textura del lienzo, la figura del imponente monumento madrileño aparece desgarrada sobre el fondo, casi transparente excepto por los gruesos contornos que permiten a la Puerta mantenerse en pie. El monumento hace su aparición como en un sueño, como si fuese una figura aislada o descontextualizada sobre un fondo abstracto; se trata de un recuerdo, de una imagen que viene a la mente del artista, un símbolo, un icono que ha tenido la oportunidad de ver continuamente durante gran parte de su vida y, en ese momento, lejano en el tiempo y el espacio, el pintor recupera y pasa a formar parte de su obra.

---

<sup>130</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *José María Sicilia. Pinturas 1983-84*, [cat. exp.], Madrid, Fernando Vijande, 1985



**José María Sicilia.** *Puerta de Alcalá*, 1984.  
Óleo sobre lienzo, 102 x 121 cm

La referencia es totalmente icónica, prescindiendo de contextos, pues lo que le preocupa en concreto es la Puerta de Alcalá como símbolo de toda la ciudad. No necesita pintar el Retiro al fondo o la Cibeles más abajo, con exponer tal cual él ve en su mente la imagen le es suficiente; ni si quiera se preocupa de que sea correcta desde un punto de vista arquitectónico, pues de ese modo no podría *expresar* con tal fuerza las emociones, el significado que para él pueda tener el icono representado.

Vemos, pues, que Sicilia utiliza una base real y monumental, como es la de la Puerta de Alcalá, pero es una vez más una visión totalmente personal y particular, subjetiva: un recuerdo. El estilo neoexpresionista, imperante en la Europa de la época, con el que nos deleitaba Sicilia en este cuadro, nos permitía acercarnos más a sus recuerdos, a sus vivencias, comprender las emociones que pudieron conducirle a, una vez en el extranjero, pintar paisajes urbanos sobre su ciudad: Madrid.

Unos metros más abajo de la Puerta de Alcalá, a los pies del Palacio de Comunicaciones, donde la diosa de Sigfrido Martín Begué tomaba trufas con cuidado

de no mancharse el modelito de *Dior*, se encuentra la plaza de la Cibeles, propiamente dicha, y allí se desplazó la fotógrafa Ouka Leele con todo su equipo, amigos y parafernalia, para realizar una de las obras más impresionantes que se han llevado a cabo sobre la ciudad de Madrid. A medio camino entre fotografía y pintura (por ello se incluye en este apartado), Ouka Leele tomaba imágenes en blanco y negro con su cámara fotográfica para después pintarlas con maravillosos y poderosos colores.

La fotografía de Bárbara Allende (nombre verdadero de la artista), encaja a la perfección en todas las características que hemos atribuido anteriormente a la pintura y, por ende, arte de los 80'. Con un brillante colorido, representaba escenas de su vida cotidiana que a menudo exportaba a conceptos mucho más globales, incluso mitológicos e históricos<sup>131</sup>. En múltiples ocasiones se incluía ella misma en sus fotografías, y en otras no, pero su obra dejaba una sensación de espejo que nos llevaba a pensar que todas sus imágenes eran autorretratos.<sup>132</sup>

Señalaba anteriormente que en 1987 Ouka Leele se desplazó a *la Cibeles* para llevar a cabo el que sin duda era el montaje más ambicioso que había realizado hasta la fecha<sup>133</sup>: *Rappelle-toi Bárbara, los leones de la Cibeles, Atalanta e Hipómenes*<sup>134</sup>.

Al igual que hiciera Sigfrido Martín Begué, interpretaba la ciudad de Madrid a partir de su faceta más mitológica fijándose en la diosa Cibeles, además de representar escénicamente el cuadro de Guido Reni, perteneciente al Museo Nacional del Prado: *Hipómenes y Atalanta*. El Hortelano cuenta así su experiencia como amigo y ayudante en el montaje de la fotografía:

“[...] fue una locura total. La policía paraba el tráfico, la gente nos insultaba por el atasco, mientras Ouka Leele subida en una grúa enorme disparaba sin parar dando órdenes por un megáfono<sup>135</sup>.”

---

<sup>131</sup> Esa mezcla de tradición y modernidad, de memoria adaptada al presente, fue muy común en los artistas de los 80'.

<sup>132</sup> EL HORTELANO. “No es de este mundo” en LEELE, Ouka (et al.). *Madrid figurado*, [cat. exp.], Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1999, p. 19

<sup>133</sup> DANVILA, José Ramón. “Entre la crónica y los sentimientos, Madrid como argumento” en MOSQUERA PEDROSA, Juan (comisario). *Madrid visto por ocho de sus pintores*, Madrid, Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Madrid, 1994, p. 20

<sup>134</sup> *Rappelle-toi Bárbara*, es uno de los versos del poema del francés Jacques Prévert “Bárbara”, nombre de la artista.

<sup>135</sup> EL HORTELANO. Op. cit, 1999, p. 20



**Ouka Leele.** *Rappelle-toi Bárbara, los leones de la Cibeles, Atalanta e Hipómenes*, 1987.  
Fotografía en blanco y negro coloreada a mano, 150 x 190 cm

Y es que la obra de arte resultante no respondía a ninguna transformación posterior más allá del coloreado; todo lo que se mostraba estaba aquel día allí, en medio de una Cibeles cortada al tráfico para llevar a cabo una obra de arte. Por lo cual partimos, una vez más, de una base real y de una referencia monumental, o varias, pues también están el Palacio de Telecomunicaciones, el Palacio de Linares y la Puerta de Alcalá. Y sin embargo la imagen resultante es altamente sugestiva, ilusoria, llena de fantasía y magia. El color con el que la artista dotó a la obra final, los cielos malvas, la luz clara y amarillenta, los blanquecinos cuerpos de los personajes, los negros leones en claro contraste... todo ello producía una representación muy ilusionista.

Pero más allá de consideraciones estilísticas, la artista unía dos obras de arte muy conocidas y residentes en Madrid: la estatua de la diosa Cibeles y el cuadro de Guido Reni, por sus razones de causa-consecuencia que mitológicamente hay en ellos. Conocida es la historia de Hipómenes y Atalanta, que fueron convertidos en leones por un Zeus enfurecido ante la aparente profanación sexual que los jóvenes habían llevado a cabo en uno de sus templos sagrados. El castigo iba más allá de la simple metamorfosis, pues estaban condenados a tirar del carro de la diosa Cibeles, además

de que los griegos pensaban que los leones no se mezclaban entre sí, por lo que estarían separados sexualmente. En la obra se representaba teatralmente la escena principal del cuadro del Prado, y Ouka Leele completaba la historia exhibiendo los cuerpos asaetados de todos aquellos que habían perecido al perder la carrera por la mano de Atalanta. Como fondo, la escena de su castigo concluido que representaba la escultura de la plaza madrileña.

De algún modo Ouka Leele nos daba una lección sobre la historia de Madrid transmutada en una de las célebres metamorfosis clásica mitológicas, pero sería muy inocente no pensar en que la artista veía en Atalanta a la mujer que se rebela contra el sistema patriarcal y que es capaz de valerse por sí misma ajena a los hombres, un ejemplo de independencia femenina que hoy puede extrañarnos pero que en los años 80' era complicado ver.

Además de todo ello, Ouka Leele produjo una mezcolanza en la que se incluían anécdotas y hechos de su vida cotidiana que seguramente escapan a la explicación que aquí se da sobre la obra.



**Carlos Franco.** *Vista general de la Casa de la Panadería de Madrid*, terminado en 1993. Pintura keim al silicato sobre fibra de vidrio, Plaza Mayor de Madrid.

Siguiendo la línea mágico-mitológica y monumental sobre la pintura de los años 80' que de alguna manera nos hablaba de Madrid, no podemos dejar en el olvido el concurso promulgado por el Ayuntamiento de Madrid en 1988 para realizar los frescos del paño central de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor, un espacio monumental, un hito histórico, arquitectónico y espacial de la ciudad.

A este concurso fueron invitados Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco y Sigfrido Martín Begué, lo que nos habla de la idea que ya se tenía en mente. Los frescos antiguos eran ya irrecuperables y el encargo fue de suma importancia dado lo emblemático del edificio y de su ubicación. Finalmente fue elegido el proyecto de Carlos Franco, que había ideado un programa iconográfico alegórico sobre la ciudad de Madrid<sup>136</sup>, la villa y corte, como se decía entonces aduciendo a tiempos remotos.

La alegoría, como no podía ser de otra manera, remitía a escenas clásicas con la diosa Cibeles como protagonista, pero también Baco o Proserpina. Insertó a los personajes entre las balconadas, alternando escenas mitológicas con figuraciones sobre la historia de Madrid y otras representaciones inventadas.

Allí estaba por ejemplo Esquilache embozado en su capa y sombrero, un torero, San Jerónimo (un sabio), un *putto* con un pan sobre la cabeza, la diosa Cibeles o una serie de personajes acuáticos.



**Carlos Franco.** De izquierda a derecha: *Torero, Cibeles, Acuático*. Frescos para la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid. Pintura keim al silicato sobre fibra de vidrio.

<sup>136</sup> ABAD VIDAL, Julio César. “La pintura de Carlos Franco: la belleza de un mundo culpable” en CASTRO FLÓREZ, Fernando (comisario). *Carlos Franco*, [cat. exp.], Madrid, SEACEX, 2004, p. 70

La representación de los personajes respondía a una grandiosidad y perspectiva barrocas con un colorido muy de los años 80'. El encargo no se culminó hasta el año 1993 y hubo toda una serie de problemas técnicos que hicieron al pintor solucionar el mural con una técnica nueva: pintura keim al silicato sobre fibra de vidrio. El conjunto, un paño público a la vista de todos los madrileños y turistas que visitan la capital, supuso una responsabilidad máxima para su autor, si bien fue solucionada de una forma sin duda magnífica.

Pero esta visión cuasi mitológica de la ciudad de Madrid tan común en los artistas de la Nueva Figuración y "La Movida", no era un coto privado. Consideraban la ciudad como un lugar cercano en el que ellos mismos, o los que les rodeaban, podían vivir las historias mágicas que imaginaban o que habían leído en algún lugar. O bien simplemente narraban lo que sucedía en su vida, con sus amigos, sus conocidos. No obstante, esta cercanía en los contenidos de sus obras contrastaba con la lejanía en el tiempo y el espacio cuando el asunto referencial del cuadro era mitológico. Si bien Martín Begué situaba a la diosa Cibeles en el Palacio de Comunicaciones u Ouka Leele representaba la carrera de Hipómenes y Atalanta en la calle Alcalá, estos hechos, de tener una base cierta, sucedían en el Parnaso, el Olimpo y otros lugares lejanos. Pero es que esa lejanía era un reclamo para ellos y su arte la forma de acercarla, de hacerla suya, apropiarse de valores transhistóricos, eternos, y convertirlos en una suerte de figuración postmoderna. Es un concepto artístico con un sentido literario, cultista si se quiere.

Algo parecido debió pensar Luis Mayo (Madrid, 1964) cuando pintó *Atocha como San Marcos* en 1993-94. Tomando como referencia otro lugar emblemático y monumental de la ciudad como es la estación de Atocha, mucho más moderna que otros monumentos de Madrid, transformó el escenario con su pintura como si se tratase de la plaza veneciana en la que se encuentra la iglesia bizantina; pero la iglesia había sido sustituida por el nuevo templo moderno: la estación de trenes, algo que ya veneraron los impresionistas a finales del siglo anterior.



**Luis Mayo.** *Atocha como San Marcos*, 1993-94  
114 x 146 cm, temple sobre lienzo.

Interesado en el realismo como estilo pictórico, Luis Mayo concedía a su obra un halo semi transparente de misterio, rozando en ocasiones la metafísica, corriente muy extendida en la época transmutada en Neometafísica. En este cuadro retrataba la estación rodeada de toda una serie de ruinas clásicas, o renacentistas: columnas estilizadas que no sostienen nada, en ruina, un templete a la izquierda, la conocida torre veneciana junto a la estación como si se tratase de su campanario, y un cielo brumoso en llamas amarillentas que aumenta lo espectral del cuadro.

Nos situamos de nuevo ante una imagen soñada, utópica y quimérica de la ciudad de Madrid, otra visión más, distinta, subjetiva de lo que podría ser Madrid, de lo que era en la mente de este artista. Anulaba la presencia humana, como Antonio López, pues no se trataba de un lugar preparado para la vida, por lo menos no en ese momento representado en el cuadro; la presencia de unas estatuas y unas cariátides parecían querer recordarnos la antigüedad, la solemnidad de este lugar, caracterizado

de templo sagrado. Pero no dejaba de ser la estación de trenes de Atocha, aunque el pintor la hubiera expuesto de una forma onírica y mágica.

En el polo opuesto a estas imágenes irreales, soñadas, se encontrarían las pinturas de toda una serie de artistas que siguieron la estela de los realismos que se habían retomado, internacionalmente, a finales de los setenta. Uno de los más interesantes y que más se detuvieron en la imagen de Madrid fue José Manuel Ballester (Madrid, 1960), del que hablaremos en profundidad en próximos capítulos. Su intención era representar la imagen de una ciudad en permanente cambio, de ahí que muchas veces retratase construcciones y zonas industriales, por lo que tenían de dinamismo, de movimiento y evolución.

Cuando moría la década de los 80' y durante los primeros años de la siguiente, realizó diversos cuadros sobre la imagen de Madrid para los que ejercía una técnica muy cuidada y un estilo hiperrealista, tal era el caso de *Castellana I*, 1989; *El gran refugio*, 1989 o *Complejo residencial*, 1994.



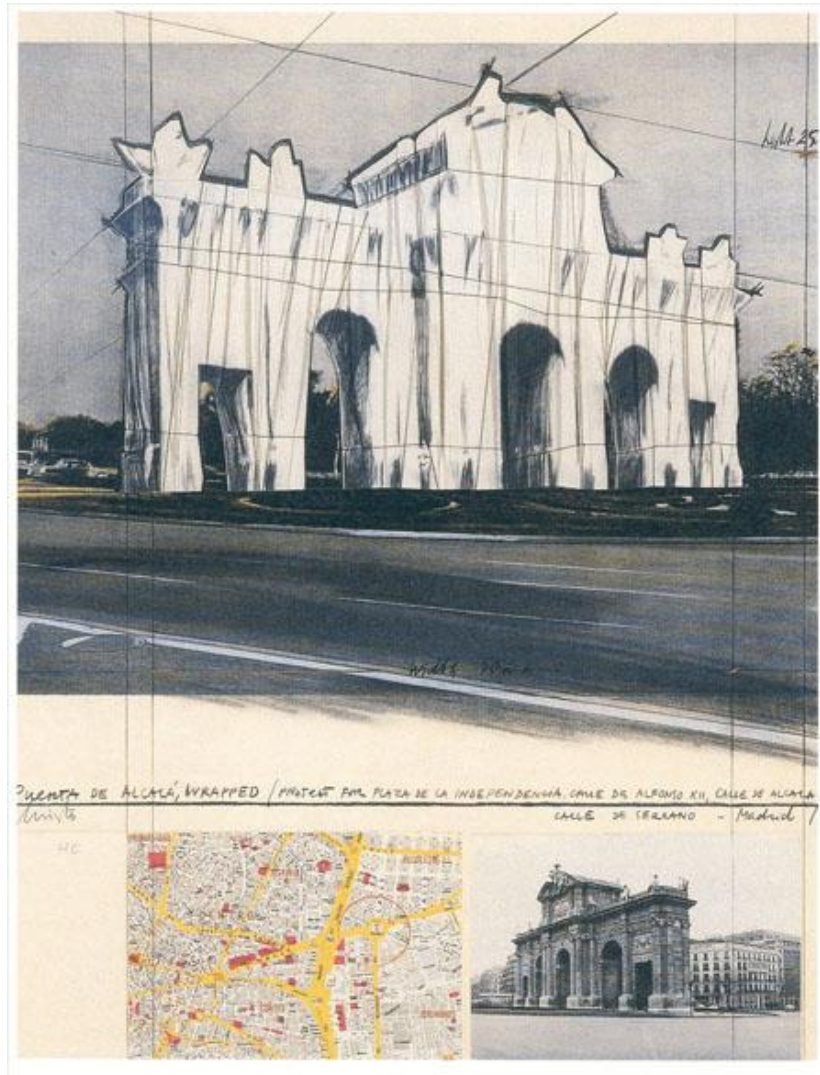
**José Manuel Ballester.** *Complejo residencial*, 1994  
86,8 x 246,8 cm, óleo sobre papel encolado a tabla.

La imagen de la ciudad en Ballester se oponía a la de los anteriores artistas desde el punto de vista de que su visión pretendía cierto objetivismo y retrataba lo que veía tal cual era, o al menos era así en un principio, pues él también seleccionaba los escenarios que más le convenían a su pintura.

Estos cuadros más realistas que realizaron, entre otros, Ballester, Clara Gangutia, Ángel Busca... solían reclamar aspectos de una ciudad moderna desde un punto de vista histórico y monumental a partes iguales, retratando la urdimbre de una ciudad en constante movimiento. Su estilo, aunque proveniente de las corrientes

realistas cercanas a Antonio López y circundadas por Carmen Laffón, María Moreno, Amalia Avia y otros pintores, se proyectaba hacia una nueva renovación, valga la redundancia, más adecuada a los años 90', que se centró en los movimientos globalizadores, y los artistas realistas buscaron sus modelos no ya solo en Madrid, sino en lugares lejanos a e igualmente modernos, de Nueva York a Pekín.

No obstante, durante los años 80' hubo un par de intentos de intervención urbana por parte de artistas internacionales, y muy reconocidos, con el objetivo de proyectar la imagen de un Madrid moderno y abierto. Las dos intervenciones, aunque de distinta índole, recurrían a la idea del Madrid ficticio, soñado, y se recogían en la interesante publicación del COAM *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*.



**Christo.** Proyecto de embalaje para la Puerta de Alcalá, 1982

Se trata de la intervención que con motivo de ARCO 82 se pidió a Jevacheff Christo, y que consistía en una acción de envoltura (wrapped) para la Puerta de Alcalá, por la importancia simbólica que este monumento tiene para la ciudad. Christo ya había llevado a cabo en más de una ocasión este tipo de intervenciones en las que reflexionaba sobre el objeto y su ubicación.<sup>137</sup>

La otra intervención fue el proyecto que presentó Richard Serra por encargo del Ayuntamiento de Madrid (1981), para realizar un monumento en la Plaza de Callao, otro de los enclaves de la capital. Propuso una “superestructura mínima” con la intención, según sus palabras, de “redefinir el espacio de la plaza en el sentido de dotarla de una perspectiva y de una escala acordes con el entorno.”<sup>138</sup>

Conducía, pues, a otro Madrid ficticio, el Madrid que pudo pero no llegó a ser, que en realidad contrastaba con el Madrid de los artistas de los 80' que, pese a ser igualmente ficticio pertenecía a la realidad de sus propios autores, y también con el Madrid objetivado de los más cercanos al realismo.

\*\*\*

En conclusión, la imagen de Madrid a lo largo de los años 80' no era una representación objetiva y real, sino que la mayor parte de los artistas contribuyeron con su granito de arena a la conformación de unas nuevas señas de identidad para la ciudad, alejadas de todo lo anterior (compromiso político) pero sin despreciar ni un ápice de su historia, tanto antigua como reciente, y añadiendo nuevos ingredientes fruto de su imaginación y vivencias.

A esta nueva imagen contribuyeron todo tipo de artistas procedentes de toda la geografía española, incluso de fuera de nuestras fronteras, porque una de las características del nuevo Madrid de los 80' era la libertad y el aperturismo, la ciudad cosmopolita, el Madrid-Babel.

Un Madrid de contrastes, donde tan importante podían ser los monumentos históricos y modernos como iconos de la capital, como los nuevos urbanitas que poblaban, con sus vidas, el Madrid de los 80'.

---

<sup>137</sup> HUMANES, Alberto. “Las propuestas de Serra y Christo para Madrid” en HUMANES, Alberto (comisario). *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, [cat. exp.], Madrid, COAM, 1986, p. 314.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

Estos contrastes eran fácilmente visibles y se exportaban al exterior de cara a una mejora de imagen, como bien nos relataba Quico Rivas al hablarnos sobre la descripción de Madrid aparecida en una publicación francesa, *4 Taxis* (nº 12-13), de mediados de la década:

“[...] un puñado de adjetivos cogidos al vuelo entre las páginas de una revista francesa [...]: cavernosa y violenta, deslumbrante y repelente, cubista, arbitraria, mórbida, inmaterial, desconcertante, provinciana y sin embargo universal, áspera y de mal talante, insomniaca e indefinible...”<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> RIVAS, Quico, “Un lugar común” en RICO. Op. cit., 1987, p. 304

### **3. CONCEPTO Y ESTÉTICA. LA CIUDAD Y LA ARQUITECTURA COMO SÍMBOLO EN LA PINTURA JOVEN DE LOS AÑOS 80' EN MADRID.**

#### **a. La ciudad y la arquitectura en la pintura de la Nueva Figuración Madrileña en los años 80'**

Considerando que la pintura de los 80', tal y como hemos analizado en esta páginas, no responde a un estilo concreto del que se pueda hacer un seguimiento en grupo, sino que se trata de un hecho conjunto en el que se suceden diversas sensibilidades procedentes de distintos estilos y disciplinas. Podemos concretar que, sin embargo, lo que conocemos como Nueva Figuración Madrileña, fue la corriente más paradigmática de la época, reuniendo a los pintores que mejor encarnaban el espíritu de los 80', aunque encontrase sus raíces en los setenta.

Pero ni siquiera estos pintores neofigurativos podemos encuadrarlos todos sobre un mismo plano. Si bien todos ellos respondían a unas características formales similares, sobre todo en lo que respecta al uso del color y a ciertas herencia, el grupo se escinde entre los que hacían una lectura del dibujo que poco a poco iba igualando en importancia al color, y los que utilizaban la figuración al servicio de este. En el primero de los casos podríamos incluir a los pintores más *manieristas*, con Guillermo Pérez Villalta a la cabeza, pero seguido por Carlos Franco, Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns Bada, o los ya artistas de La Movida, también figurativos, Ceesepe o El Hortelano.

El otro subgrupo sería el de los pintores afines a la figuración más prototípica de los 80' y con un *gordillismo* más marcado, como fue su máximo exponente Carlos Alcolea sin olvidarnos de Manolo Quejido o Chema Cobo.

Sin embargo, Nueva Figuración Madrileña es un término ambiguo con el que se determinó a los pintores figurativos de los 70' que crecieron al amparo del padre pictórico de todos ellos, Luis Gordillo, pero más tarde fueron incluidos los pintores antes aludidos, sumiéndolos todos ellos bajo el halo de neofiguración, con toda la carga peyorativa que en ocasiones tenía el prefijo "neo".

Para esta investigación hemos atendido al término como la nomenclatura que agrupa a los pintores jóvenes figurativos activos en Madrid a finales de la década de los 70' y comienzos de la siguiente, independientemente de las dos generaciones, ya explicadas, a las que pertenecían.

Es importante señalar que muchos de los artistas de la vertiente más dibujística, por expresar de algún modo su interés formalista, procedían de una formación arquitectónica, como era el caso de Martín Begué, Pérez Villalta o Carlos Forns. En los años 80', frecuentemente se dieron casos de artistas que vadeaban las fronteras de su disciplina entre la pintura y la arquitectura, sin definir del todo a qué pretendían referirse, como buen ejemplo fue la exposición, ya comentada en este estudio: *Arquitecturas modernas*. Si bien estos pintores procedían de una formación arquitectónica, hubo otros artistas que invadieron las competencias pictóricas desde la perspectiva arquitectónica, como Soto, Tuñón o Vellés; no obstante su presencia plástica estuvo alejada de los circuitos expositivos que frecuentaron los pintores.

Debemos señalar que los pintores del círculo de Amadís eran en su mayoría autodidactas y ni si quiera tenían claro, a principios de los setenta, que quisieran dedicarse a la pintura. No obstante, del grupo histórico que peleó por la pintura en aquellos años antes del entusiasmo, debemos señalar que tanto Rafael Pérez-Mínguez como Pérez Villalta tenían formación en arquitectura.

El poso estilístico de la Nueva Figuración, frecuentemente encuadrado en la postmodernidad, tenía mucho que ver también con los aprendizajes arquitectónicos (de Venturi, principalmente), de hecho el término "postmoderno" procedía de la arquitectura. Ya hemos comentado que la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, durante aquellos años del cambio de década, fomentó una renovación profunda en las artes, incluso oponiéndose a las desnudas formas del movimiento moderno, alejadas de los preceptos de la pintura de la Nueva Figuración. No debemos olvidar que en la ETSAM de los setenta dieron clase Ignacio Gómez de Liaño, Simón Marchán Fiz o Javier Utray. Mientras tanto, la Escuela de Bellas Artes era vista por estos artistas como una Academia a la vieja usanza.

La contaminación entre pintura y arquitectura, retomando el tema, fue nota constante en la vertiente figurativa que más se preocupó por la representación arquitectónica y urbana. Los pintores más plásticos, por así decirlo, que se preocupaban de asuntos propios de su disciplina, no estuvieron exentos de cierta influencia urbana, y de hecho compartieron vivencias e intereses, pero no se vieron tan imbuidos por el interés postmoderno en la arquitectura. Así, Carlos Alcolea o Manolo Quejido, se abstuvieron de la representación explícita de formas

arquitectónicas en la mayor parte de su producción, y sin embargo su pintura fue igualmente moderna y urbana, como no podía ser de otro modo.

*i. Guillermo Pérez Villalta*

Si nos detenemos a analizar en profundidad la ciudad y la arquitectura en la pintura de la Nueva Figuración Madrileña, el primer nombre que cobra importancia es el de Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1948). Tras unos inicios artísticos en los que se deja influir por el arte pop y el conceptual casi a partes iguales, y en los que, como hemos explicado, ingresa en la Escuela de Arquitectura, Pérez Villalta, que siempre había dibujado, se inclina por la pintura en un cuadro cuyo título ya nos indica mucho de la relación pintura-arquitectura a lo largo de su carrera: *Paisaje con arquitectura*, 1973.

“Rompo con eso (en relación al conceptual) justo al hacer una obra llamada “Paisaje con arquitectura” que inicialmente iba a tener relieve y, de pronto, me di cuenta que sobraba. Fue la primera vez que tuve la sensación de que pintaba un cuadro, que no estaba, como hasta entonces, construyendo algo o haciendo un objeto, sino que empezaba a jugar al juego de pintar un cuadro.”<sup>140</sup>

Así pues el artista que siempre, desde muy pequeño, había pintado y se había inclinado por la arquitectura un poco más mayor, regresaba a la pintura pintando, precisamente, una arquitectura. Este sería el inicio de la relación tan constante que existe entre ambas disciplinas en el arte de Pérez Villalta.

Pero centrándonos en un aspecto histórico, y para esclarecer más el asunto, repasaremos lo que fueron los inicios pictóricos de Villalta a lo largo de los 70' hasta que fue reconocido como pintor por crítica y público.

*i.i. Juegos de espacios: evolución de Guillermo Pérez Villalta (1974-1983).*

Su primera gran exposición tuvo lugar en la Galería Buades, en 1974, aunque antes había expuesto en Amadís, tanto individual como colectivamente. En Buades presentaba una serie de obras que tenían aún mucho que ver con una suerte de pop a

---

<sup>140</sup> Recogido en HUICI, Fernando. “De una memoria laberíntica” en OLMO, Santiago B. y HUICI, Fernando. *Guillermo Pérez Villalta. Interiores*, [cat. exp.], Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, pp. 28-29

la española pero sin perder de vista el pop californiano. En cualquier caso hay que entender que el pop llega a Pérez Villalta, entre otras vías, a través de una concepción arquitectónica, es decir, procede de la noción de “complejidad y contradicción” apuntada en los textos clásicos de Robert Venturi y Denis Scott Brown.<sup>141</sup>



**Guillermo Pérez Villalta.** *Paisaje con arquitectura.* 1973. Acrílico sobre madera, 100 x 120 cm

Esta exposición sería uno de los primeros pasos del artista de Tarifa en su carrera como pintor, pero para él no dejaría de ser un entretenimiento. Sin embargo, ese mismo año de 1974, recibe la oferta de Fernando Vijande, en forma de contrato, para trabajar como pintor en la Galería Vandrés:

“Hasta entonces yo había estado haciendo objetos, que jugaban a ser cuadros, como parte de otras muchas cosas, como los estudios de arquitectura o el diseño. Y, de pronto, debía asumir el convertirme oficialmente en pintor”.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 29

<sup>142</sup> *Ibidem*. p. 33

Este acuerdo entre Vijande y Pérez Villalta conduciría a la exposición en Vandrés de 1976.



**Guillermo Pérez Villalta. A la izquierda: *Geómetra en un interior*, 1974  
A la derecha: *Autorretrato por la mañana*, 1973**

Pero ya en la muestra de Buades había mostrado algunos de los indicios que posteriormente desarrollaría en su pintura. Muy interesante resulta *Geómetra en un interior* de 1974, en el que representa a su amigo el también pintor Herminio Molero ejerciendo de geómetra y sosteniendo una esfera. Aquí es evidente la complejidad del espacio y la arquitectura<sup>143</sup>, y expone casi por primera vez (junto a su obra *Autorretrato por la mañana*) lo que será una constante en su pintura hasta mediada la década de 1980: la oposición entre interior y exterior, una tensión muy arquitectónica que implica un espacio de cobijo, habitable.

En esta obra la perspectiva es muy complicada, y el punto de fuga es distinto<sup>144</sup> para la mesa que, literalmente, se vuelca, y el suelo de la estancia, mientras los muros y el exterior parecen sostenerse por sí solos. Similar recurso perspectívico utiliza en el que en sus propias palabras fue su segundo cuadro, el primero que lo fue desde su

<sup>143</sup> OLMO. Op. cit., 1995, p. 16

<sup>144</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Guillermo Pérez Villalta. Obras 1973-74*, [cat. exp.], Madrid, Galería Vandrés, 1974

inicio<sup>145</sup>: *Autorretrato por la mañana*. La pared de la derecha no se observa desde el mismo punto de vista que el resto de la estancia, por lo que resulta estar en otro plano de la realidad.

En ambas obras vemos la importancia del mar, del agua; lógica si apuntamos a que Pérez Villalta creció en Tarifa viendo desde su casa la costa africana a través del Estrecho. Y el mar, lo exterior, contrasta fuertemente con los interiores, si bien no deja de ser parte de un todo, y así abre las ventanas o extiende los vanos de los interiores de esta época.

Pero tanto más interesante sería su segunda exposición importante, la ya mencionada de Vandrés en 1976. Para aquella muestra dedicó dos años en los que alternó temporadas de trabajo con otras en las que se dedicaba a viajar y estar con sus amigos. Estas obras de la primera etapa de Villalta en las que la arquitectura va teniendo cada vez un valor más importante, representan comúnmente espacios arquitectónicos reales, si acaso filtrados por el recuerdo y cierto ensueño del pintor, pero tienen un fuerte apego a la realidad, corresponden a una arquitectura pintada, representada.

Entre 1974 y 1976, Guillermo Pérez Villalta viaja a Valencia, Sevilla, Cádiz, Málaga, Marruecos, Barcelona, París y Londres, siempre acompañado por una cámara fotográfica, y dedica el tiempo sobre todo a contemplar la arquitectura “neomoderna” de la Costa del Sol y a retener, tanto en su cámara como en su memoria, las formas de esta. También tiene la oportunidad de acercarse al universo de Ingres y del neoclasicismo, así como al trabajo de los arquitectos utópicos como Ledoux, Boullée y Lequeux<sup>146</sup>, lo cual influirá definitivamente en su siguiente producción.

Entre los cuadros que presenta en esta exhibición se encuentra el ya referido *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro*, el cuadro generacional que irrumpe con fuerza en plena polémica en 1976. Desde luego es la obra más importante de esta etapa, y en ella, más allá de esos aspectos generacionales, podemos observar muchas de las preocupaciones del pintor por estos años, principalmente ese interés por la tensión interior-exterior. Como su propio título

---

<sup>145</sup> HUICI. Op. cit., 1995, p. 29

<sup>146</sup> Todos los aspectos de estos viajes los expresa el propio pintor en PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Guillermo Pérez Villalta. Pinturas y dibujos realizados en los últimos años. III de 1974 al III de 1976*, [cat. exp.], Madrid, Galería Vandrés, 1976.

indica, los personajes están en un atrio, un espacio cubierto pero abierto, rodeado de pórticos. El atrio nos transporta a cierto clasicismo, pero en realidad la arquitectura es muy ecléctica y fantástica, y al fondo, entre las columnas y los personajes, se atisba un exuberante jardín laberíntico inspirado en los parques de los Reales Alcázares Sevillanos.<sup>147</sup> En el mismo texto del catálogo de la exposición reclama la atención a dos jardines laberínticos, “como sacados de un grabado” que tuvo la ocasión de ver durante sus viajes a Barcelona y Sevilla.



**Guillermo Pérez Villalta. A la izquierda: *El Paseo Marítimo desde California*, 1975  
A la derecha: *La Autopista a su paso por Carvajal*, 1975**

Además de esta gran obra, que no debe ensombrecer el resto de los magníficos cuadros presentados, expuso una serie en homenaje a la Costa del Sol donde podemos ver todavía cierto recuerdo del pop:

“Cuando, como un tesoro, caían en nuestras manos los primeros libros del Pop, a mediados de los 60, o cuando leía a Tom Wolfe o Venturi, ya me sonaba a conocido, porque para mí el pop es la Costa del Sol.”<sup>148</sup>

Este homenaje consistía en toda una serie de vistas urbanas, todas ellas exteriores, en las que representaba sus vivencias y sus recuerdos desde su infancia.

<sup>147</sup> OLMO. Op. cit., 1995, p. 18

<sup>148</sup> PÉREZ VILLALTA. Op. cit., 1976, s/p

Algunas imágenes guardan ciertas reminiscencias de los paisajes urbanos que Nicolás Gless presentaba ese mismo año de 1976, aunque la coincidencia tiene mucho más que ver con las fuentes norteamericanas originales que con conexiones entre los dos artistas.

Dentro de la misma exposición había otra pequeña serie, los “Espacios rectangulares”, que realizó a lo largo de 1974 y 1975 y que se convirtieron en serie mucho tiempo después de concebir el primero de ellos.<sup>149</sup> Es la primera vez que podemos ver en la pintura de Guillermo Pérez Villalta un interés específico por un interior, o al menos la primera vez que este interior puede ser hermético y su persistencia parece incluso obsesiva.<sup>150</sup>

A partir de la idea de interior en estos espacios rectangulares, desarrolla otras escenas más narrativas dentro de otros espacios igualmente interiores como sucede en *Tres personajes en un interior*, 1974; *Dos personajes en un interior con una copa de agua*, 1975 o *El artista en su taller o el placer de la pintura*, de 1975. Se trata en todas estas obras de espacios cerrados que se abren al exterior a través de ventanales por los que penetra la luz (la luz será otra de sus obsesiones). Las perspectivas y los juegos manieristas en general, son mucho más suaves en estas escenas.

Sin salir de esta exposición, debemos señalar la importancia de otro grupo de pinturas que en el catálogo se explican bajo el epígrafe de “alegóricas”, aunque aquí las llamaremos mitológicas por la importancia que tiene la mitología en la pintura de Pérez Villalta, aunque no sean todas ellas ciertamente mitológicas, como *Paisaje con ruinas*, 1976. En esta obra el pintor exhibe toda una serie de paisajes imaginados, lo que nos llevaría a un nuevo grado de arquitectura pintada: la arquitectura imaginada. En torno a una fuente coronada por una esfinge de piedra simulada, y en una naturaleza arcádica, se levantan formas piramidales, arquerías de medio punto, torres industriales, balaustradas, columnas estriadas cercenadas, un templete con frontón clásico y algunas construcciones más modernas. En muchas ocasiones, la pintura mitológica, no solo de Villalta sino también de otros pintores neofigurativos, les permite dar rienda suelta a la imaginación, y es sobre estas historias sobre las que construyen los escenarios más fantásticos y utópicos.

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, s/p

<sup>150</sup> OLMO. *Op. cit.*, 1995, p. 15



**Guillermo Pérez Villalta.** *Artistas en una terraza o conversaciones sobre un nuevo arte mediterráneo*, 1975. 130 x 140 cm

Pero sin duda las obras que más y mejor nos anuncian lo que serán los siguientes años de pintura del de Tarifa, son *Mi hermano y yo en una azotea*, de 1974 y *Artistas en una terraza o conversaciones sobre un nuevo arte mediterráneo*, de 1975. En ambas obras la luz es mucho más límpida y el interior está totalmente proyectado hacia el exterior, pues pertenece directamente a este. La perspectiva es igualmente distinta en el mismo plano pictórico, sobre todo en *Artistas en una terraza*, pues el punto de vista es muy alto, permitiendo ver gran parte de la ciudad, con todas sus arquitecturas despeñándose por el acantilado y, al fondo, el mar. El entorno es exactamente el de la Costa del Sol, que tanta presencia tiene en toda la exposición, y

los personajes que debaten sobre ese arte mediterráneo son Herminio Molero, Chema Cobo y el propio Pérez Villalta.<sup>151</sup>

La exposición en Vandrés de 1976 suponía un gran éxito, pero realmente Pérez Villalta se consagró con su siguiente muestra en la misma galería, en 1979.<sup>152</sup> La exhibición se abrió, como ya hiciera tres años antes, con un gran cuadro coral: *Escena, personajes a la salida de un concierto de rock*. Sin embargo esa obra, puramente urbana, a diferencia de la anterior que tenía casi un carácter de presentación, simplemente narra una anécdota recordada a posteriori por el pintor y plasmada en escritura en el catálogo de la exposición.

Esta obra, junto con *Interior madrileño o la intriga*, suponen una máxima expresión de lo que era la pintura de la Nueva Figuración Madrileña en su vertiente proyectada hacia los años 80', con su carácter puramente urbano, su influencia pop en el colorido, su perspectiva desequilibrada y su figuración deformada. Para *Interior madrileño o la intriga*, se basa en un interior, la casa de Blanca Sánchez, y un exterior, la casa de Mercedes Juste<sup>153</sup>, acusando esa contraposición entre los dos espacios que ya había mostrado en obras anteriores.

No obstante, en la muestra había otra serie de cuadros que emparentaban con los lienzos presentados tres años atrás y que anunciaban su estilo más particular y alejado de la corriente principal. Buen ejemplo de ello es *El taller*, 1979.

“Se construye como una reflexión muy compleja sobre la práctica del arte, incluso sobre la cuestión de la memoria. La habitación del taller simboliza la cabeza y tiene dos visiones hacia fuera. El paisaje de la ventana, que simboliza el mundo de la realidad, se construye como una síntesis de paisajes que a mí me gustaban. La perspectiva de fuga a partir de la puerta, encarna el mundo de la imaginado y refunde proyectos míos de arquitectura. Y es ese mundo de la invención pura el que marca el camino que finalmente elijo. En *El taller* hay una alusión clara a *Las Meninas*, con todo ese juego de referencias a la idea de reflexión, entendida como

---

<sup>151</sup> PÉREZ VILLALTA. Op. cit., 1976, s/p

<sup>152</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. “Guillermo Pérez Villalta” en OLMO y HUICI. Op. cit., 1995, p. 236

<sup>153</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Obra sobre papel 1976-1991*, [cat. exp.], Logroño, Sala Amós Salvador, 1992

reflexión en torno al arte, incluso en el modo en el que yo mismo me represento, como observando todo desde fuera.”<sup>154</sup>



**Guillermo Pérez Villalta.** *El taller*, 1979. Acrílico sobre lienzo, 180 x 180 cm

Así pues esta obra remarca las tensiones entre interior y exterior, como alegoría máxima del espacio que, además, tiene un significado metafórico. El pintor se debate en su espacio de creación, su taller, sin decantarse por una pintura anclada en la realidad, representada por el paisaje realista de pueblo marítimo que se puede ver a través de la ventana, y eligiendo la imaginación, el ensueño, la fantasía y la ilusión, encarnados en ese camino que, estancia tras estancia, le va conduciendo a lugares utópicos, arquitecturas imaginadas. Observa el lienzo sobre el caballete, pensativo,

<sup>154</sup> Recogido en HUICI. Op. cit., 1995, p. 35

pero el espectador no sabe qué hay pintado (de ahí también el recuerdo a *Las Meninas*), y ni siquiera ese espejo adecuadamente ubicado es capaz de mostrarnos más allá de las baldosas.

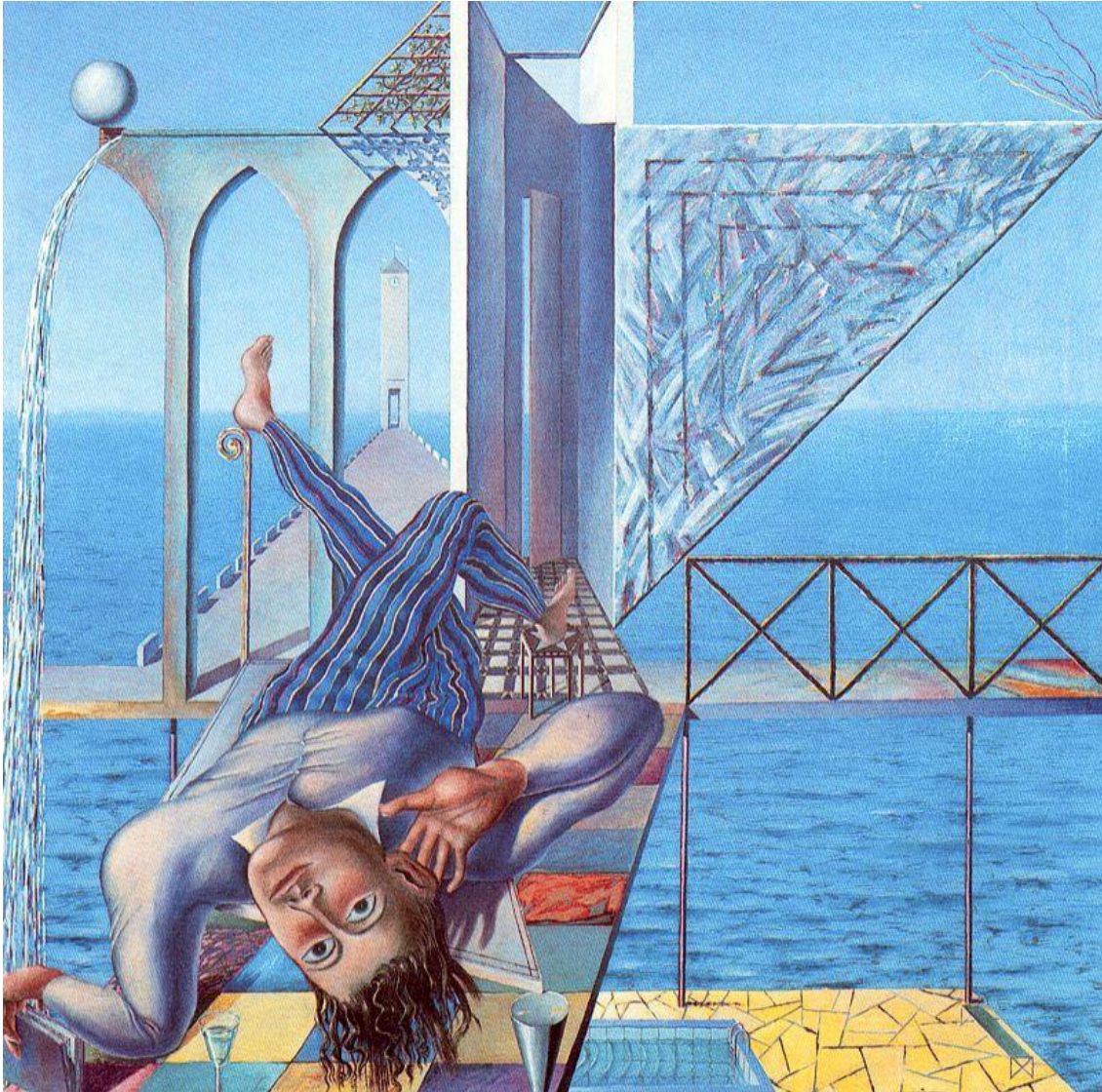
Esta solución, que permite al espectador observar a través de una sucesión de espacios que nos van llevando de una estancia a otra hasta un punto en el horizonte, está realmente inspirada en las representaciones manieristas italianas. Y es que esta segunda exposición de Vandrés se caracteriza por ese manierismo de su pintura, que con el paso de los años terminará convirtiéndose en barroquismo.

Asimismo podemos ver en la obra *La Anunciación o El encuentro*, una solución también muy manierista. El pintor expone dos espacios muy bien compartimentados, dos estancias divididas por lo que debería ser una estancia rectangular con dos columnas jónicas. Pero este espacio intermedio se convierte en triangular, haciendo, por medio de un juego de perspectiva muy interesante, que las dos habitaciones converjan y que la misma mesa que atraviesa ambas estancias tenga dos perspectivas totalmente distintas.

A la derecha, una mujer desnuda se oculta tras un barroco cortinaje. La celosía del fondo con su arco califal nos da pie a pensar que esta Anunciación tiene lugar en un harén. En la otra habitación el pintor irrumpe abriendo la puerta mientras un rayo de luz se introduce por un óculo llegando hasta los pies de la mujer desnuda.

Además de dividir de una forma tan locuaz los espacios interiores y compartimentarlos, vuelve a incidir en el contraste entre interior-exterior. La estancia de la izquierda está totalmente abierta, incluso en su techumbre, por donde entra una poderosa luz blanquecina. Se trata de un atrio que nos invita a salir a un exterior muy moderno y un poco metafísico. En cambio, el lugar que ocupa la mujer desnuda es mucho más íntimo y la celosía nos introduce en otra estancia que parece estar solo abierta por uno de sus lados, por donde también podemos ver que entra una luz clara. El pintor, con brevedad, explica así este cuadro: "*El Encuentro* es el residuo que queda del análisis que hice de los cuadros de la Anunciación de los siglos XV y XVI. En ellos figuran dos espacios, el espacio de la mujer y el espacio del hombre, como dos

espacios antitéticos. En el centro, entre los dos, queda un espacio residual que es en el fondo para mí el más misterioso.”<sup>155</sup>



**Guillermo Pérez Villalta.** *Éxtasis en la siesta*, 1979. Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm

Toda esta primera etapa del artista, que desde el punto de vista de este estudio es sumamente interesante, tiene su culminación en la exposición que Guillermo Pérez Villalta realizó en la Biblioteca Nacional (Salas Pablo Ruiz Picasso) en 1983, donde se recogían las obras realizadas desde su última exposición de Vandrés. A partir de esta etapa, Pérez Villalta se fue alejando poco a poco de los presupuestos originales de la *Nueva Figuración Madrileña*, y se acercó progresivamente a una pintura en la que

<sup>155</sup> PÉREZ VILLALTA. Op. cit., 1992, s/p

confluían influencias de artistas manieristas como Tiziano o Giorgione<sup>156</sup>, pero también incluyendo formas neoexpresionistas al estilo de los pintores de la época; e incluso puede verse que algunas de sus obras sean parcialmente abstractas, rindiendo homenaje a algunos artistas que ya le habían influenciado durante los setenta.

No obstante, cierra la primera etapa con una serie de obras, casi todas ellas realizadas entre 1979 y 1980, en las que predomina el mar, algo que ya se había anunciado con anterioridad. En cuadros como *Éxtasis en la siesta*, 1979, los tonos fríos azulados, que bien sirven para el mar, bien para el mármol o la piedra, y los juegos perspectívos se acentúan en toda suerte de figuraciones retorcidas y arquitecturas imposibles. Evidentemente, como él mismo afirmaba, se inclina por el camino de la imaginación y la fantasía.

Las tres versiones de 1979 de *In ictu oculi*, *La esfera*, de ese mismo año o *Conversaciones en voz baja*, de 1978, inciden en esos desequilibrios de figuración y arquitectura manierista. También en *La noria* de 1980, nos remite una vez más al agua<sup>157</sup>. Para él las fuentes, los acueductos, el transporte de esa agua, que aparece insistentemente en su pintura, siempre tiene un concepto alegórico sobre el fluir de la vida.<sup>158</sup>

De este modo podemos situar a Guillermo Pérez Villalta como un pintor con gran trayectoria ya en 1983. Pero un pintor distinto, no al uso, un artista a medio camino entre la pintura y la arquitectura. Como ha quedado puesto de manifiesto, gran parte de su producción pictórica tiene mucho que ver con la representación de la arquitectura en sus dos vertientes, la real y la imaginada. Incluso el catálogo de la exposición en la Biblioteca Nacional lo abría Villalta con una estructura al estilo de los tratados de arquitectura clásicos, con frontispicio, emblema, texto, y posteriormente

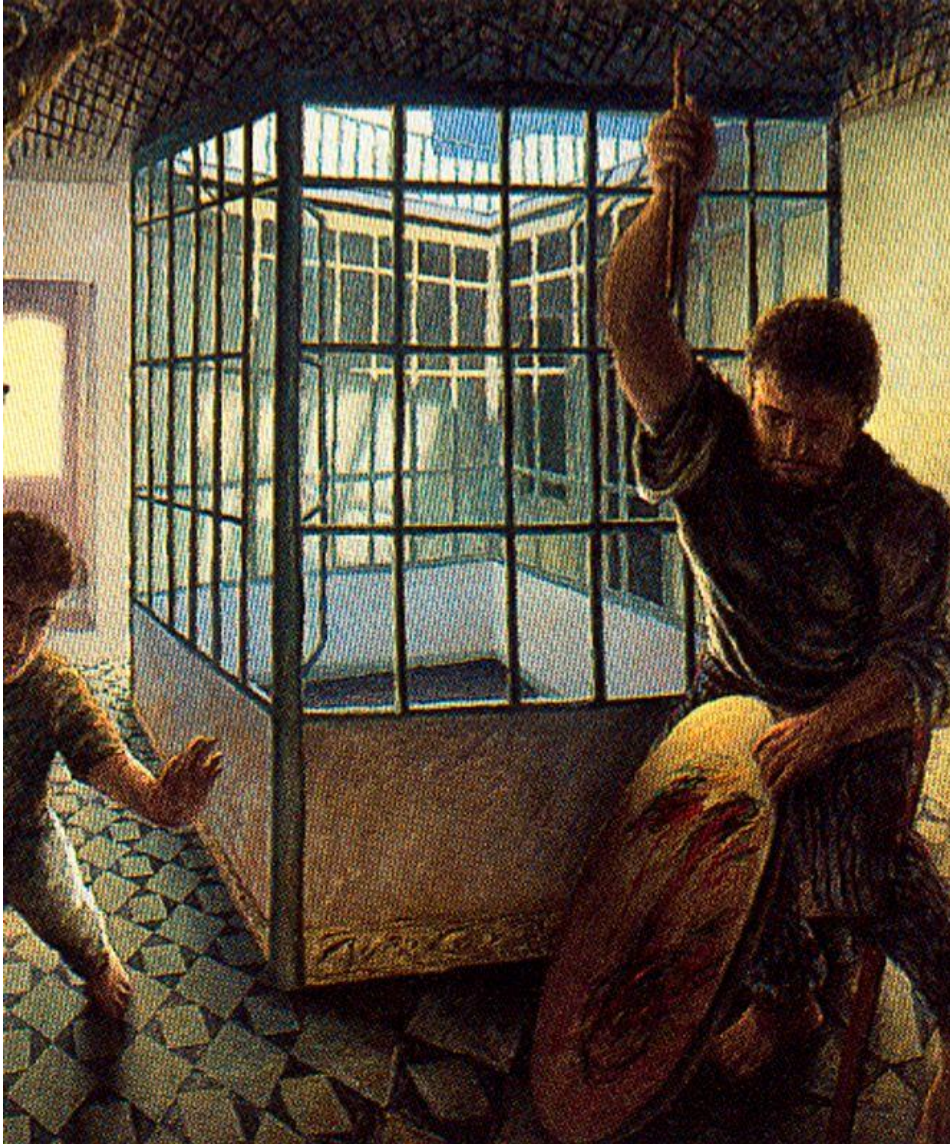
---

<sup>156</sup> ESCRIBANO, María. "Axolotl" en CALVO SERRALLER, Francisco y ESCRIBANO, María (ed.). *Guillermo Pérez Villalta. Pinturas 1979-1998*, [cat. exp.], Santander, Fundación Marcelino Botín, 1999, p. 15

<sup>157</sup> Resulta apasionante el interés de Pérez Villalta por el agua, sobre todo si ponemos este interés en una amplia perspectiva que abarque todas las artes, pues de 1973 también, el escultor Miquel Navarro venía haciendo un tipo de obra relacionada tanto con la arquitectura como con la ciudad, y más tarde, escultoras como Susana Solano o Cristina Iglesias relacionarían sus obras con el agua como ese fluir de la vida, ese elemento fértil y creador.

<sup>158</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. "Escritos sobre arquitectura" en PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Arquitecturas (1974-1988)*, Málaga, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Colegio de Arquitectos de Málaga, 1988.

letras capitulares y viñetas que glosaban cada uno de los capítulos.<sup>159</sup> Esta sería la vertiente puramente arquitectónica y la que atiende a los valores de este oficio, pero los textos nos remiten constantemente a la memoria, los recuerdos, la luz, a preocupaciones plásticas y también temporales y generacionales: “Una década terminaba y festejábamos el fin de la modernidad.”<sup>160</sup>



**Guillermo Pérez Villalta.** *El sacrificio de Isaac o la pintura como víctima*, 1985.  
Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm

<sup>159</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. “La certidumbre luminosa del número. Notas sobre las arquitecturas pintadas de Guillermo Pérez Villalta” en ALONSO MOLINA, Óscar (comisario). *Guillermo Pérez Villalta. Artífice*, [cat. exp.], Madrid, Fundación ICO, 2008, p. 247.

<sup>160</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. “El orden y el azar” en CÁMARA, Jesús (comisario). *Guillermo Pérez Villalta. Obras realizadas entre 1979 y 1983*, [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983. P. 10

*i.ii. El viaje interior. Figuración y abstracción, concepto y narración (1983-1988).*

Después de esta importante exposición, Pérez Villalta no presentaría obras nuevas hasta el año 1986, en la galería Antonio Machón. En este lapso de tiempo podemos comprender la evolución que sufre el pintor, y cómo poco a poco va supeditando el dibujo, que hasta entonces había imperado en sus obras, a aspectos fundamentales de la pintura como son el color, la composición, el tema... en una relectura constante de los pintores manieristas y barrocos italianos<sup>161</sup>, pasados por un filtro neomoderno.

Si en su pintura hasta 1983 el dibujo, el color frío y claro, el juego compositivo de perspectivas y la figuración habían tenido una gran importancia, en sus obras a partir de 1985 podemos observar que el dibujo se deshace, los colores pasan a ser más ocres y terrosos y la composición, pese a continuar siendo manierista, no juega tanto con la perspectiva sino que atiende a la ubicación tradicional de las figuras en el plano.

La oposición interior-exterior va desapareciendo paulatinamente y los espacios van cerrándose hasta ser casi herméticos, o simplemente sin diferenciar bien el interior del exterior. Su paleta se oscurece y su paulatina *barroquización* le lleva a cierta escenificación teatral propia de este periodo histórico, “como si su propio devenir hubiera corrido un camino paralelo al de la historia de la pintura.”<sup>162</sup>

Un poco entre los dos ámbitos, y como si de una profecía se tratase, está la obra *El sacrificio de Isaac o la pintura como víctima* (1985). Este cuadro tiene mucho que ver con *El taller* de 1979, donde expone dos caminos a seguir en su pintura. Aquí vuelve a reflexionar sobre el arte, pudiendo ponerse en dos lugares distintos: el del verdugo, que sacrifique la pintura, o el de víctima que se sacrifique por ella. En esta controversia parece sumirse Pérez Villalta hasta más o menos 1988.

La escena en la que Abraham está a punto de asesinar directamente a la pintura (quién sabe si por mandato de la arquitectura) la representa el pintor en el patio acristalado de su casa de Tarifa, que ya había pintado en múltiples ocasiones; y al fondo del corredor, tras la puerta abierta por la que penetra la luz, se encuentra su

---

<sup>161</sup> En el programa de TVE presentado por Paloma Chamorro, *La Edad de Oro* (22-12-1983), Pérez Villalta comentaba ya ese cambio de su interés por pintores barrocos, cuando antes había mirado hacia el Renacimiento puro y duro, hacia el *Quattrocento*. El cambio se reflejará claramente en su paleta, en sus composiciones e incluso en sus temas.

<sup>162</sup> ESCRIBANO. Op. cit., 1999, p. 15

estudio.<sup>163</sup> El niño, que parece asustarse e intentar salvar a la pintura, nos recuerda al propio artista, al igual que el padre. María Escribano nos indica un curioso incidente acontecido en el verano del 79' en el que el pintor se irritó profundamente cuando su padre ordenó cubrir con barniz los dibujos que él había hecho en la puerta.<sup>164</sup> La memoria persistente acude a la pintura de Villalta constantemente.

Y esta época también se caracteriza por la presencia repetida de la alegoría narrativa, de las historias mitológicas y la reflexión sobre el arte y la pintura. No obstante, *El sacrificio de Isaac* posee ese componente de tensión entre interior, la escena, y exterior, la luz que se filtra por la cristalera que da al patio o la que procede de su estudio, del lugar de creación de la pintura. La luz, otro elemento intrínseco de la pintura, y a su vez una preocupación básica de la arquitectura en esta tensión por ocupar los espacios interiores permitiendo perspectiva exteriores.

Sin embargo, en siguientes obras, la luz se irá oscureciendo y su paleta se llenará de los colores terrosos de las últimas obras de Tiziano: será un manierismo muy *tizianesco*. Las figuras se descomponen en su contorno, diluyendo en parte la figuración sobre el color y la escenificación. A este respecto resultan muy significativos los dos cartones que sobre *Los Baños* realiza en 1985. Espacios cerrados, casi herméticos donde la luz se filtra a duras penas y ni siquiera señala directamente a la escena principal. La arquitectura ha dejado de ser ornamental, exagerada, como lo era muchas obras entre 1979 y 1983. Ahora son construcciones funcionales, con un objeto, que enmarcan uno u otro tema, en este caso, el del baño clásico. Las figuras se funden con el agua, con el ambiente, con el calor, y sus contornos se diluyen. Al fondo, las arquerías que se superponen o las bóvedas que nos llevan al final, fugan en un punto que ya no es el infinito del horizonte, sino el *non finito* de la pintura.

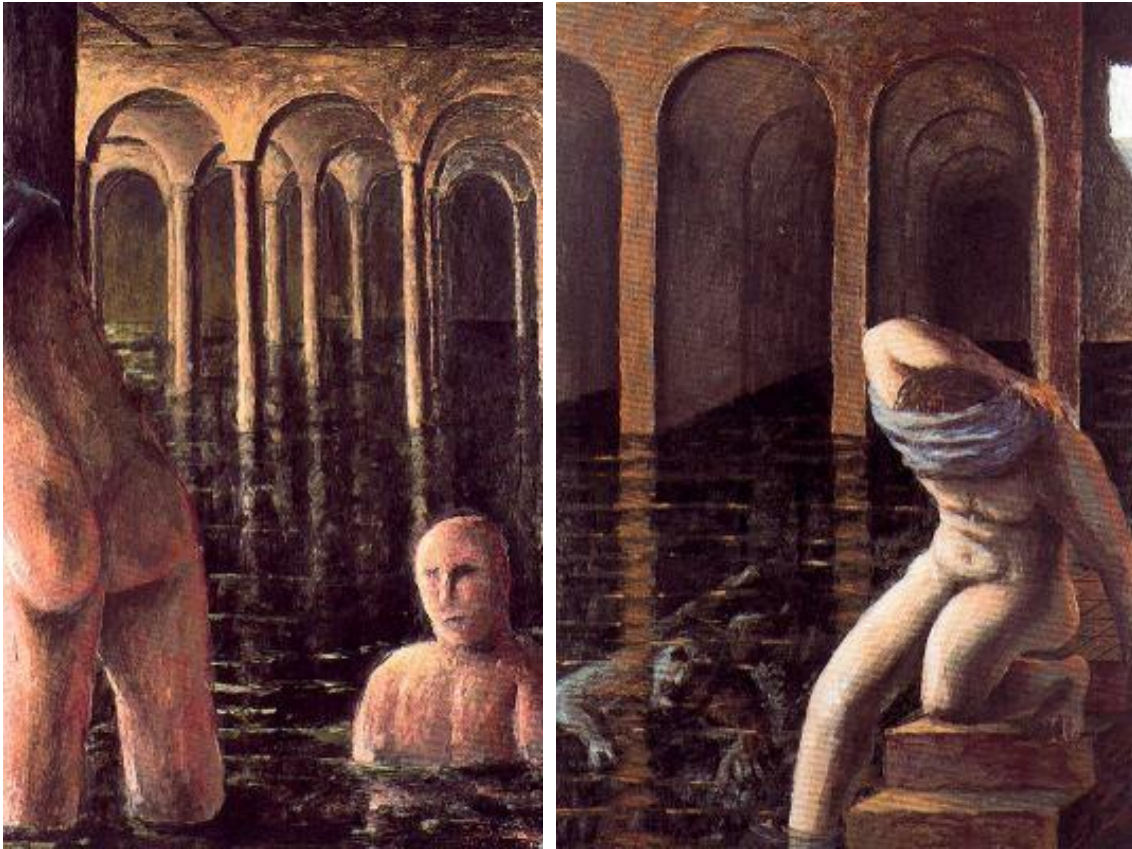
Otras obras que caminan en este sentido por la misma fecha, son las que titula *Paisaje con arquitectura*, y en las que muestra precisamente eso mismo, escenarios arquitectónicos totalmente solitarios, abandonados, metafísicos, donde la luz va creando sombras sobre las paredes ocre de torres, columnas o arquerías. La paleta es muy similar a *Los Baños*, aunque los puntos de vista se hacen más complicados,

---

<sup>163</sup> OLMO. Op. cit., 1995, p. 15

<sup>164</sup> ESCRIBANO. Op. cit., 1999, p. 16

interponiendo en la escena toda serie de interrupciones, retales de otras construcciones que se nos muestran solamente en parte.



**Guillermo Pérez Villalta. A la izquierda: *Los Baños I*.  
A la derecha: *Los Baños II*. 1985, Óleo sobre cartón, 100 x 70 cm**

Volviendo un poco sobre los cuadros puramente mitológicos y narrativos, todavía en 1985 Pérez Villalta pinta *Elías o el anti Faetón*, en una composición que funde dos historias distintas que comparten algunos puntos. Aquí, remitiéndose al cuadro de 1980, *La Noria*, el pintor vuelve a incluir esa misma figura que procede directamente del *Gran Vidrio* duchampiano:

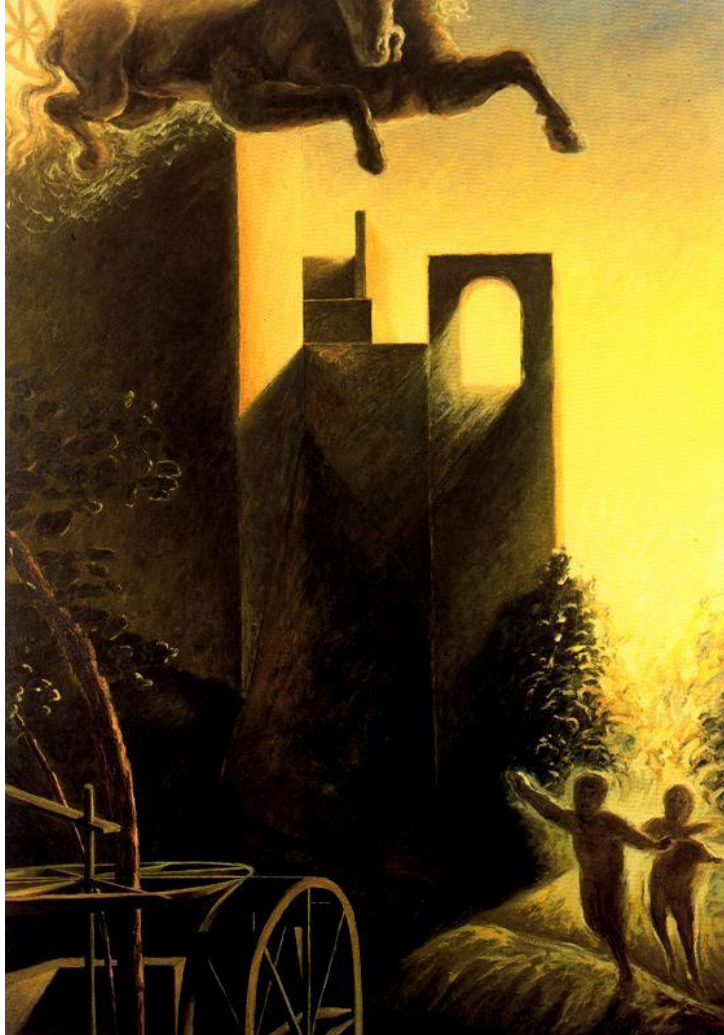
“[...] con ella aparece en mi trabajo la referencia al mundo duchampiano, coincidiendo justo con el inicio de la idea del arte como reflexión, y la noria se convierte en el elemento que mueve el río del pensamiento.”<sup>165</sup>

Fernando Huici explica el cuadro de *Elías o el anti Faetón* en los siguientes términos:

---

<sup>165</sup> HUICI. Op. cit., 1995, p. 37

“[...] detenida (la noria) como en un conjuro que interrumpe su inercia, cuando el pintor busca elevarse persiguiendo un éxtasis emocional que deje el tiempo en suspenso y sustituya por un luminoso vacío los excesos del artificio manierista.”<sup>166</sup>



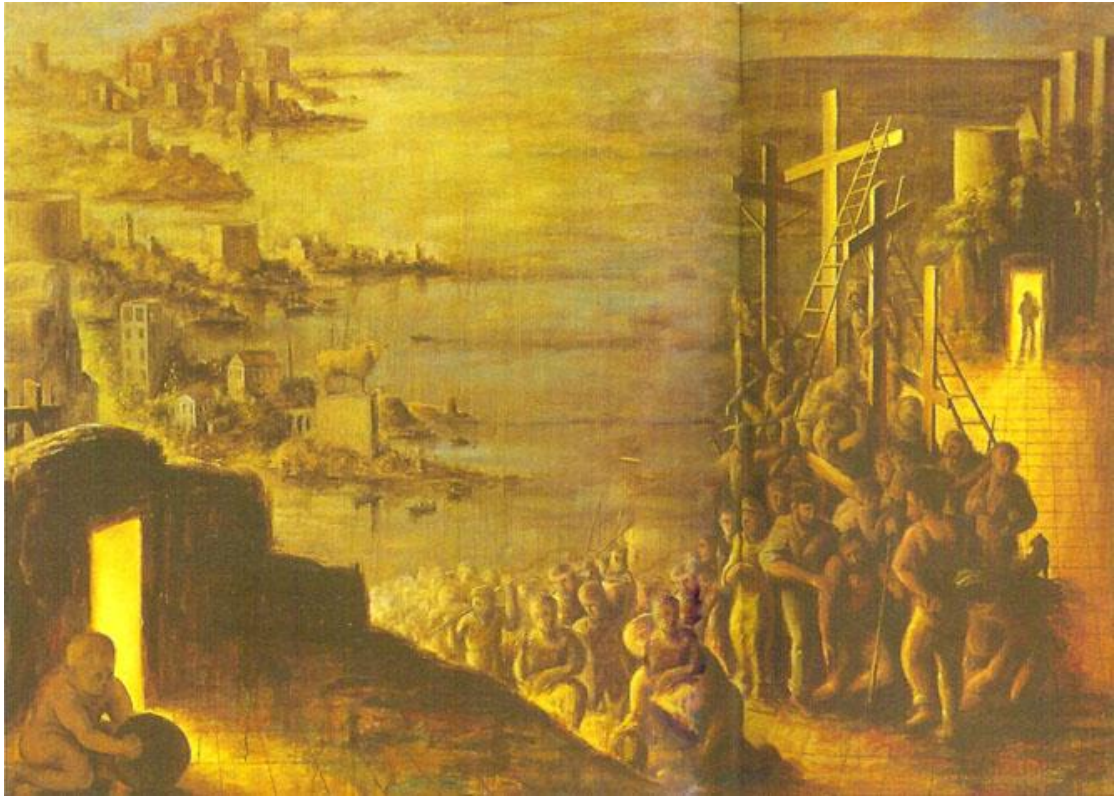
**Guillermo Pérez Villalta.** *Elías o el anti Faetón*, 1985. Óleo sobre lienzo, 200 x 140 cm

Así pues el doble tema mítico-histórico queda supeditado a una reflexión sobre la pintura y el arte. Pero para lo que aquí nos interesa el cuadro nos vuelve a remitir a ese espacio exterior indefinido por el poderío del color y la monocromía de la paleta. La luz se filtra a través de un arco de medio punto sin ornamentación alguna, que nos habla del mundo clásico más austero pero que también realiza relecturas sobre el movimiento moderno, aquello de “menos es más”<sup>167</sup>, anatema durante cierto periodo

<sup>166</sup> *Ibidem.* P. 38

<sup>167</sup> Cita de referencia de Mies Van Der Rohe.

de la Nueva Figuración pero lema apreciado por el minimal y el conceptual. Y es que, Pérez Villalta, que como hemos visto pese a oponerse al grupo de los conceptuales por su constante inclinación política sí se había interesado en origen por este movimiento, soslaya cierto sentimiento conceptual en estas obras dejan de hablar tanto de su círculo cercano para adentrarse en las profundidades del alma, en esa reflexión sobre la vida y la muerte que es el arte.



**Guillermo Pérez Villalta.** *La construcción*, 1987. Óleo sobre lienzo, 200 x 282 cm

En 1987, Villalta sigue sumido en este “Hades” y continúa haciendo obras inspiradas en motivos alegóricos y formas más bien barrocas. Así nos encontramos con *La Construcción*, una obra con un espacio indefinido y compartimentado. A la derecha representa una crucifixión, con una serie de personajes que constituyen un grupo abigarrado formando una pirámide muy barroca, con gran cantidad de escorzos y diagonales. Al fondo de esta parte, podemos ver una construcción industrial y geométrica camuflada entre una zona de naturaleza salvaje; bajo un vano un personaje irrumpe con un haz de luz muy velazqueño. El propio artista explica que la

idea de la crucifixión nace a partir de la similitud que hay entre este martirio y la acción de clavar el lienzo al bastidor y colocarlo en el caballete.<sup>168</sup>

En la zona izquierda también se distinguen dos espacios; en primer término de nuevo una puerta que se abre, tal vez la del Santo Sepulcro, permitiendo la entrada al cuadro de la luz que alumbra un solado de baldosas que parece un cuadro abstracto de los artistas de pintura-pintura, con gran cantidad de *dripping*. Finalmente, al fondo, está el tema de los castigos, para el que Pérez Villalta representa ciudades y acciones de la historia que denotan la ambición y son castigadas por tal hecho: Sodoma, Gomorra, Babel, el becerro de oro... En realidad simula una ciudad costera, como las de los fondos de los cuadros de los siglos XV y XVI, a los que el pintor siempre regresa.

Entre ambos temas permanece la pintura como tal, una abstracción de color, donde el óleo literalmente *chorrea* por el lienzo. *La Construcción* es un cuadro que continúa reflexionando sobre el arte y la pintura, y es curioso que el pintor recupere para ello un tema arquitectónico, para hablar de la pintura, que es la que subyace. El martirio de la pintura se explica por la metáfora del lienzo y el bastidor como una crucifixión, y el castigo está en la ambición, normalmente constructiva. Pero es un problema, un sufrimiento del pintor que se hace extensible a la historia de la pintura.

La arquitectura, en un sentido formalista, pierde importancia frente a la metáfora, la reflexión, la idea. Las construcciones que se superponen una tras otra en el lienzo repiten esa tonalidad ocre, ese contorno indefinido. Todo el cuadro está en perspectiva aérea, con ese *non finito* tan particular del último Tiziano y de esta etapa de Pérez Villalta. Las escenas que se muestran en primer plano están pintadas sobre una baldosa, pero no hay restos de un interior, ni paredes, ni ventanas ni techumbre; en cambio la ciudad costera no posee un cielo o un mar real que nos determine su carácter de exterior: solo poseen pintura. Y la pintura, la luz, es la última esperanza, la resurrección que irá anunciando poco a poco en sus obras el autor.

Muy interesante resulta también *La juventud de los héroes*, de 1987. En esta obra Pérez Villalta desarrolla aún más esa contraposición que hemos visto en *La construcción*, de figuración sobre abstracción. A partir de un espacio plano "constructivista-stijl",<sup>169</sup> logra la perspectiva a través de un juego de luces y sombras y

---

<sup>168</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. "La caza de la idea esquiva" en PÉREZ VILLALTA. Op. cit., 1992.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

consigue incluir a las figuras sin la apariencia de que estén flotando en el vacío. Así, tanto el personaje, tal vez Degas, que, trajeado, saluda levantando su sombrero de copa, como el héroe que porta la antorcha y cubre su cara con la máscara “africana- Señoritas de Avignon”,<sup>170</sup> y el último personaje que aparece en el ángulo inferior derecho de la composición, pertenecen a este espacio que no es interior ni exterior, sino que es simplemente abstracto. La construcción del fondo, esta vez sobre la línea del horizonte y las otras formas cúbicas, nos conducen al edificio al estilo de George Grosz que parece estar en llamas. El fuego, la luz, va iluminando los entramados cada vez más conceptuales de la obras de Pérez Villalta.



**Guillermo Pérez Villalta.** *La juventud de los héroes*, 1987. Óleo sobre lienzo, 200 x 247 cm

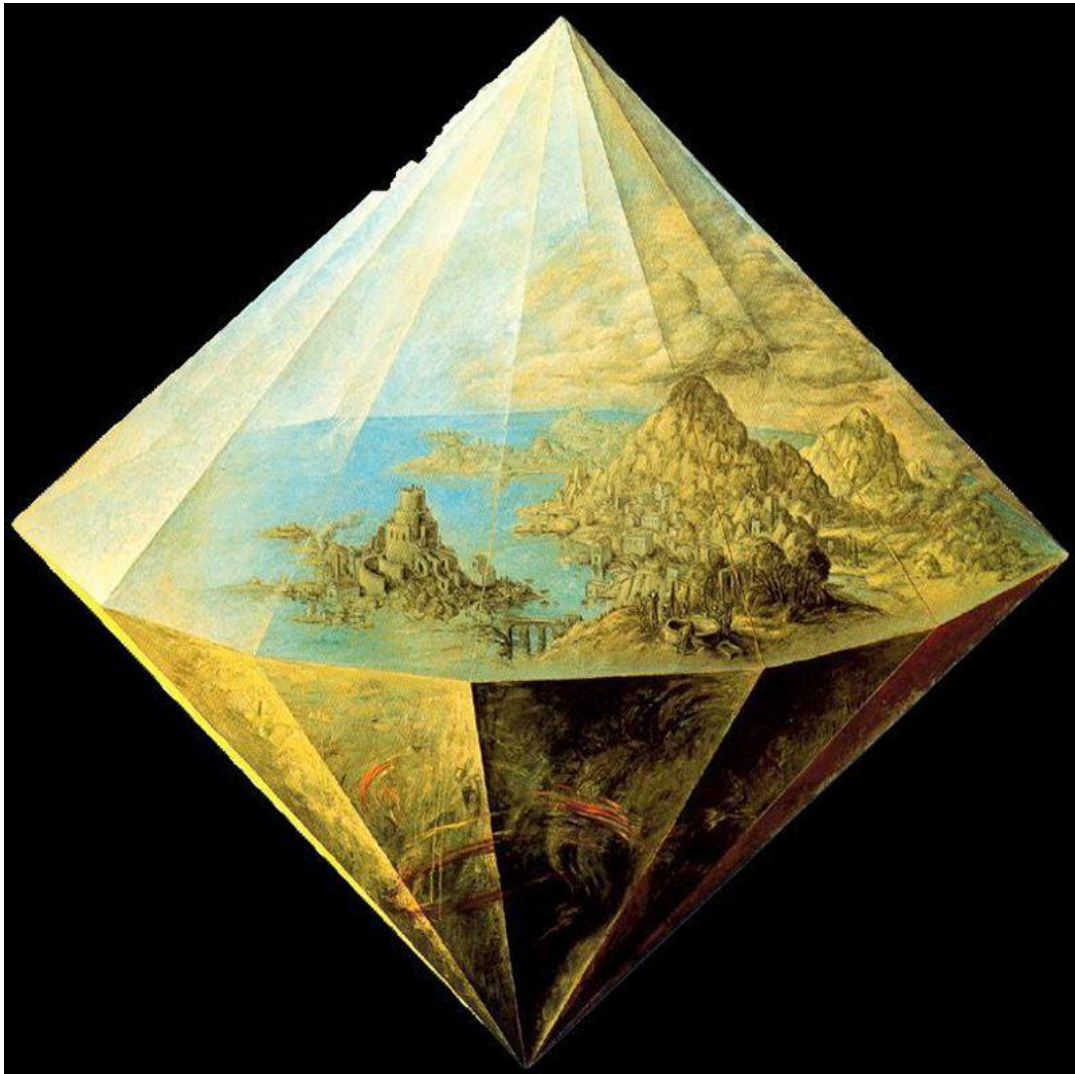
Esa ausencia de espacio es también una ausencia de tiempo, que se queda paralizado. *La juventud de los héroes* fue pensada como compañera de *La senectud de los gigantes*, de 1986, y en ambos parece remitirnos a complicadas digresiones sobre

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*

el arte de la pintura, la vida y la muerte, siempre a través de elementos arquitectónicos que simbolizan ideas y conceptos.

Pero poco a poco Guillermo Pérez Villalta parece ir saliendo de su infierno particular. Todavía en este año de 1987 pinta el cuadro *Territorio hermético* que, si bien parece otro de esos espacios cerrados y abstractos, concede una mínima esperanza de regresión, de vuelta a las formas. Se trata de un paisaje fantástico, similar al fondo del cuadro de *La construcción*, que nos remite a los cuadros flamencos y renacentistas de los siglos XV y XVI. Es una ciudad costera con una gran montaña; hay pozos, torres, acueductos, pequeñas islitas, nubes y mar... el agua es azul y las nubes blancas y ocre. El cuadro es un cuadrado que simula ser un rombo, con dos espacios bien diferenciados, el de la ciudad a lo Patinir o El Bosco, y el espacio subterráneo, un peligroso magma abstracto.



**Guillermo Pérez Villalta.** *Territorio hermético*, 1987. Óleo sobre lienzo, 255 x 255 cm

El pintor logra separar lo que podría ser un espacio real de lo que es intemporal. En las anteriores obras convivían las figuraciones realistas con los escenarios abstractos, pero por fin aquí consigue distinguirlos, separarlos. Parece tener también una analogía psicológica entre el espacio consciente y el inconsciente.<sup>171</sup>

El cuadro simula ser la composición de dos pirámides de doce lados unidas por su base; abajo queda el mundo de los infiernos, y arriba ese paisaje mucho más claro, donde la luz va imponiéndose y la claridad impera en el cuadro. La parte expresionista es igualmente interesante, pero la solución que consigue Villalta para la imagen de la ciudad es realmente excepcional. Nos conduce a una trampa logrando una tridimensionalidad sobresaliente en un espacio plano. El paisaje es abierto y se expande por el mar y a los pies de la montaña, pero el pintor intenta ocultarlo bajo un cristal transparente simulado. Quizá sea la tensión interior-exterior llevada a sus últimas consecuencias, en un espacio que parece un paisaje exterior pero que está realmente encerrado en el interior de un cuadro, que no deja de ser pintura, como nos recuerda esa parte inconsciente, ese mundo subterráneo, infernal y abstracto.

*i.iii. Hacia la ciudad contemplativa y la ciudad ideal (1988-1992).*

A partir de 1988, tal vez por el viaje que realiza en esta fecha a Roma, la pintura de Pérez Villalta va experimentando una serie de cambios que la orientan hacia unos caminos de mayor claridad y orden, hacia cierta conceptualización en el fondo, y clasicismo y pureza en la forma, incluso llegando a un cientifismo que prolifera en sus obras.

Es una época de grandes cambios en todos los aspectos, y es cuando comienza su relación con la Galería Soledad Lorenzo, que perduró hasta el cierre de esta.<sup>172</sup> Muchas de estas digresiones conceptuales sobre las reflexiones que a cerca de la pintura realiza a lo largo de la década de los 80, las exorciza el artista en los textos que escribe para su exposición de 1988 en la mencionada galería.<sup>173</sup>

Su estancia en la Academia Española en Roma, que tiene lugar entre 1987 y 1988, beneficia estos cambios que rápidamente se reflejan en su pintura. Buen

---

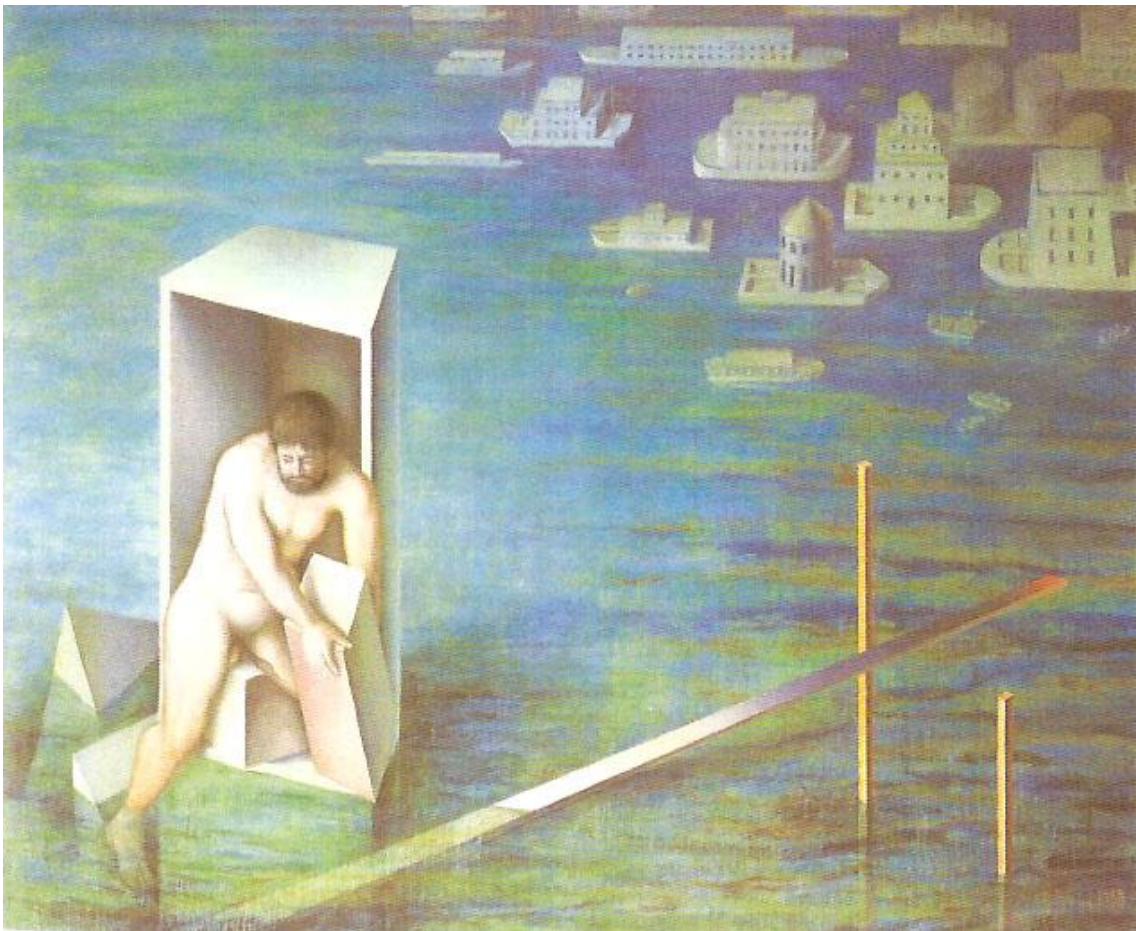
<sup>171</sup> OLMO. Op. cit., 1995, p. 22

<sup>172</sup> La galería Soledad Lorenzo cerró sus puertas en diciembre de 2012.

<sup>173</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Guillermo Pérez Villalta. Obra 1986-1987*, [cat. exp.], Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1988

ejemplo es *La ciudad flotante*, de 1988, que nace de la obsesión del pintor por lo permanente.<sup>174</sup> Aquí la tensión interior-exterior desaparece y sitúa la ciudad en medio de un mar, de un lugar indefinido. Parece que el pintor pierde su preocupación por el propio espacio:

“Todo ello me ha hecho trabajar durante estos años con un espacio indefinido que tiene la potencia de ser en cualquier momento un lugar y este vendrá marcado por la propia esencia del objeto que lo hace existir: el espacio existe porque existe el objeto.”<sup>175</sup>



**Guillermo Pérez Villalta.** *La ciudad flotante*, 1988. Óleo sobre lienzo, 200 x 247 cm

<sup>174</sup> En el texto del catálogo de la exposición *Guillermo Pérez Villalta. Obra 1988-1990* en la Galería Soledad Lorenzo, el artista habla de su admiración por el templete de Bramante de San Pietro i Montorio por ese carácter de permanencia que tiene.

<sup>175</sup> PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Guillermo Pérez Villalta. Obra 1988-1990*, [cat. exp.], Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1990, p. 6

En un plano formal el cuadro le sirve para regresar a las composiciones con varias perspectivas, distintos puntos de fuga. En un primer plano un hombre (arquitecto-constructor) va ubicando sillares bajo el agua, colocando los cimientos de una construcción. Pero ya nos avisa Delfín Rodríguez<sup>176</sup> que se trata de una ciudad sin cimientos. El tema de la ciudad en la pintura en Guillermo Pérez Villalta ya lo habíamos visto en *Territorio hermético* o *La construcción*, pero la ciudad como algo global, como un hecho constructivo: ideado, planificado, diseñado, visto, recordado y después pintado, aparece aquí con más fuerza. Sus imágenes de la ciudad en los años 70' tienen mucho que ver con un sentimiento urbano en comunidad, en constante relación con los conciudadanos. Las ciudades de los años 80' son una reflexión sobre su mundo interior, sobre la pintura y la arquitectura: sobre el arte.

En *La ciudad flotante* no hay cimientos, y no los hay porque las construcciones pintadas no los necesitan. La pintura es capaz de engañarnos de tal manera que nos muestra una ciudad ideal, planificada y construida, una ciudad fuera del espacio y del tiempo, que no necesita de cimientos, ¿por qué? Porque en realidad no es una ciudad, no está construida; el trabajo inútil del arquitecto sumiendo los sillares bajo el agua no es menos confuso que el de pintar ciudades en las que no puede habitar nadie. Pero Villalta no se pone en el lugar de quien construye inútilmente, sino que prefiere verse en la figura del que construye los diques que puedan asegurar la serenidad de la ciudad flotante, de la civilización entera. La arquitectura sostiene a la pintura.

Los edificios flotan porque su base es la quilla de un barco. Nos informa el pintor de que se inspiró para ello en la contemplación del techo artesonado de Santa María de la Navicella, donde se representaban los atributos de la Virgen en forma de barcos:

“Esto me sugirió la idea de una ciudad toda de barcos y de aquí pensé que podría ser emblema de nuestra civilización. Me gustaría sentirme identificado con el constructor de diques bien cimentados.”<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> RODRÍGUEZ RUIZ. Op. cit., 2006, pp. 255-265

<sup>177</sup> PÉREZ VILLALTA. Op. cit., 1990, p. 20

Pero a la vez que flotan, están en perpetua serenidad, en espera, como nos comenta Delfín Rodríguez.<sup>178</sup> Es la permanencia de la que hablaba Pérez Villalta en el catálogo de la exposición.



*Detalle del techo de Santa María de la Navicella, Roma*

Tan solo un año después pinta dos interesantes obras en las que el agua sigue teniendo un papel protagonista, *Narciso o el molino de agua* y *El agua oculta o el navegante interior*. En la primera vuelve a hacer una reflexión sobre la pintura y el arte de un modo conceptual basado en el pensamiento. La fuente, que como hemos afirmado siempre tiene en Pérez Villalta el sentido de transcurso de la vida, es un espacio cerrado que une las lágrimas de Narciso con una noria<sup>179</sup> que devuelve

<sup>178</sup> RODRÍGUEZ RUIZ. Op. cit., 2006, pp. 255-265

<sup>179</sup> Repite de nuevo la presencia de la noria en clara alusión al *Gran vidrio* de Duchamp.

incesantemente el agua a la fuente: “Este movimiento circular parece no tener sentido, pero produce energía.”<sup>180</sup>



**Guillermo Pérez Villalta.** *El agua oculta o el navegante interior*, 1989.  
Óleo sobre lienzo, 205 x 248,5 cm

En la segunda “aparece un hombre explorando todavía las aguas subterráneas de aquel viaje interior”,<sup>181</sup> y sin embargo poco o nada tiene que ver con la pintura que realiza a lo largo de los 80'. El espacio se construye de forma similar a algunas obras de finales de los 70', dejando incluso ese pasillo que se alarga de estancia en estancia y que nos recuerda a *El taller* de 1979. Una solución del manierismo anterior a su etapa más oscura, y que se completa con la inclusión de la luz a través de la ventana lateral y las aberturas del techo. El aljibe simboliza el espacio interior del pensamiento, y el barquero que viaja con su pértiga, no deja de remitirnos a esa reflexión del propio pensamiento.<sup>182</sup>

Esta obra fue encargada por la Diputación de Granada y en ella hay diferentes alusiones a jardines granadinos como los estanques de la Alhambra o los jardines del

<sup>180</sup> PÉREZ VILLALTA. Op. cit., 1990, p. 28

<sup>181</sup> ESCRIBANO. Op. cit., 1999, p. 17

<sup>182</sup> OLMO. Op. cit., 1995, p. 21

Carmen donde está la Fundación Jiménez-Acosta, y que se pueden ver a través del punto de fuga que se escapa por el pasillo del ángulo superior derecho.<sup>183</sup>

El camino que recorre Guillermo Pérez Villalta en este periodo estudiado, le lleva desde una pintura arquitectónica y colorista, exuberante, la que practica entre 1973 y 1983, a una pintura de madurez plena, donde conviven los conceptos e ideas, las metáforas, los juegos, las ideas, el color, el dibujo, la composición, la perspectiva... en paz y armonía; esta pintura es la que practica desde los últimos años de la década de los 80' hasta la actualidad. Entre medias queda un periodo de una tremenda actividad, continua experimentación práctica de las ideas.



**Guillermo Pérez Villalta.** *La ciudad ideal*, 1992.

Cuenta el profesor Antonio González Rodríguez, en relación a la proyección estética de Dido,<sup>184</sup> que Cristóforo Landino, en sus *Disputaciones camaldulenses*, comenta en clave alegórica la *Eneida* de Virgilio en compañía de Leon Battista Alberti y Lorenzo Medici. Landino establece que Eneas lleva a cabo un viaje iniciático en la

<sup>183</sup> Para un análisis más profundo sobre esta obra en particular puede consultarse el catálogo de la exposición *El agua oculta o el navegante interior*, en el Palacio de los Condes de Gambia en 1990

<sup>184</sup> GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio. "Infelix Dido: La proyección estética del mito" en MUNTEANU COLÁN, Dan. *Imágenes y ficción. 8 ideaciones clave en la cultura occidental*, Las Palmas de Gran Canaria, Nueva Gráfica, 2001, pp. 79-119

*Eneida*, que le lleva de la ciudad (o vida) voluptuosa de Troya, a la ciudad activa de Cartago, para concluir en la ciudad contemplativa fundando Roma.

Sin lugar a dudas, la pintura de Pérez Villalta reproduce ese camino del héroe troyano, comenzando con su pintura voluptuosa de la ciudad junto al mar, los paisajes de Tarifa y la fantasías perspectívas de finales de los 70', para conducir en la década siguiente a Madrid, donde está la ciudad activa, ya construida o en construcción, pero una ciudad práctica. Finalmente, tras las pinturas donde se produce la experimentación, el artista de Tarifa logra una pintura contemplativa, la pintura de la virtud donde la ciudad ideal, la ciudad construida por el arquitecto, se impone a todas las demás: a la ciudad vivida y la ciudad voluptuosa de la belleza.

Para concluir con este recorrido a lo largo de la carrera artística de Guillermo Pérez Villalta, deberíamos destacar algunas de las obras que realizó ya en 1992, y que se proyectan hacia un nuevo estilo que subyace en estas últimas obras analizadas.

Cabría detenerse en *Construcciones sumergidas*, que vuelve a retomar los asuntos de la *Ciudad flotante* pero con un interés mucho más conceptual, o también *Depósito de agua dulce en el mar*, donde el depósito es muy similar a la fuente de *Narciso*. Pero tal vez la más interesante y que mejor puede hablar de las obras que realizará a lo largo de la década de los 90', pueda ser *La Ciudad Ideal*, que está perfectamente analizada en estas líneas:

*"La Ciudad Ideal (1992), en la que el agua queda incluso lejos, en la que el orden, el aislamiento, su plataforma sólida y ausente de la historia y de la vida la hace insólitamente escurialense, como una traición, a pesar de su fuerte resonancia figurativa, a sus propias convicciones, aunque en los edificios que la componen se descubren memorias propias llenas de ilusión y procedentes de otras reflexiones anteriores, incluidas las babélicas [...]"*<sup>185</sup>.

Y bien es cierto que en esta ciudad ideal poco tiene que ver con sus visiones anteriores de la ciudad, pero es que 1992 ya no pertenecía a los 80'.

---

<sup>185</sup> RODRÍGUEZ RUIZ. Op. cit., 2006, p. 2

*ii. Sigfrido Martín Begué*

Como hemos visto, Guillermo Pérez Villalta fue el pintor neofigurativo de una mayor importancia a lo largo de los 80', si bien es cierto que aproximadamente a partir de 1983 continuó un camino introspectivo que le llevó a atravesar una etapa muy particular y a explorar nuevas tendencias en su pintura. Para cuando se empezaron a notar los primeros síntomas de cierta recuperación en su estilo, los años 80' se habían desvanecido.

No obstante, más allá de Pérez Villalta, hubo otros pintores durante los años 80' de cierta importancia que cultivaron la pintura urbana o de arquitectura. Desde luego el mejor ejemplo de ello es Sigfrido Martín Begué (1959-2010), arquitecto, escenógrafo, diseñador de muebles y de joyas, escaparatista, diseñador de vestidos de *Barbie*, diseñador de exposiciones... y, sobre todo: pintor. Martín Begué se formó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, pero desde muy pronto, a finales de los 70', descubrió la pintura como oficio y profesión, aunque, como es buena muestra su pintura, nunca abandonó del todo la arquitectura.

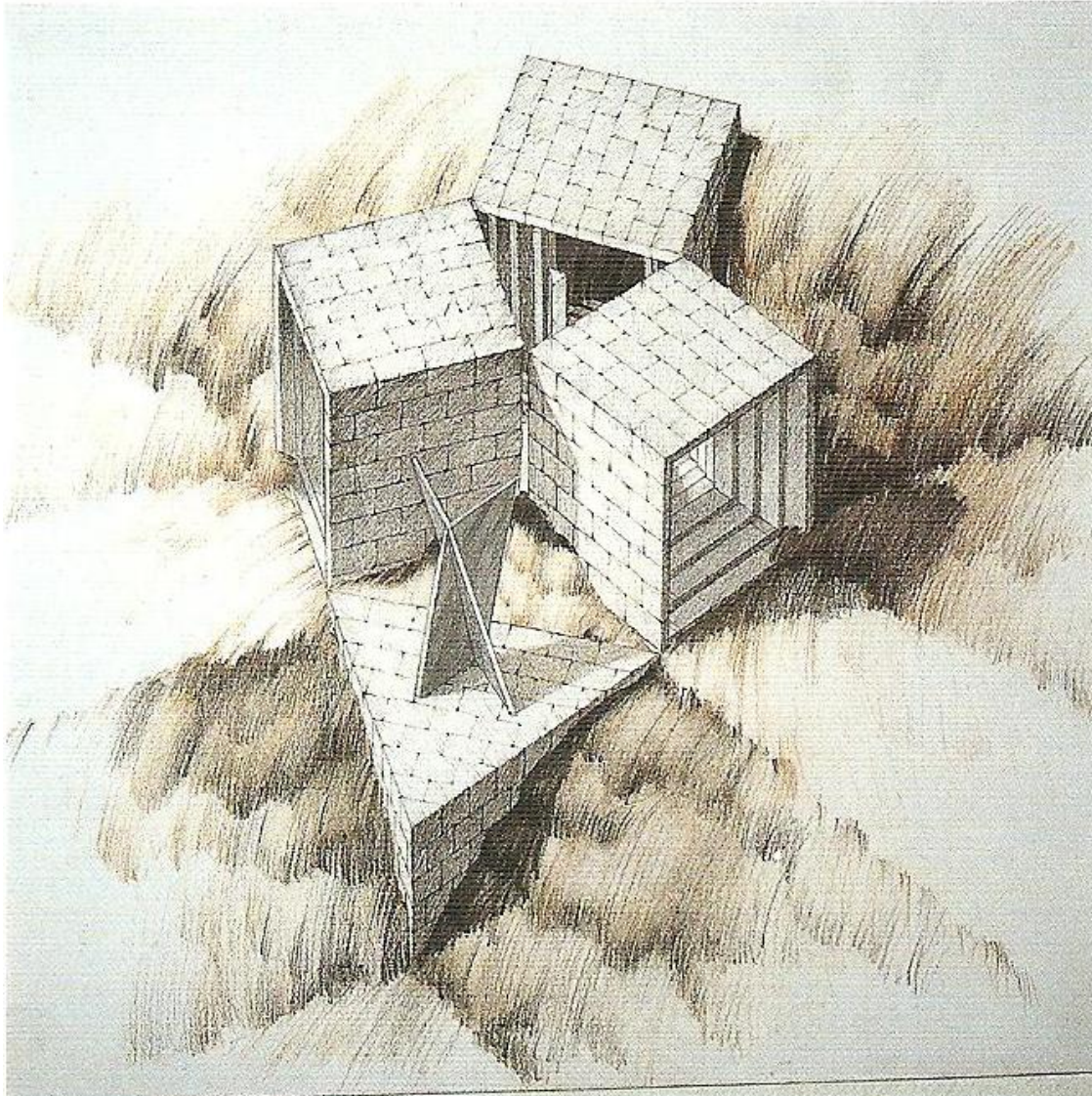
*ii.i. Primeros pasos con la arquitectura como base (1976-1981).*

Ya sus diseños del año 1976 denotaban un acusado interés por los juegos de perspectivas y por las arquitecturas más fantasiosas. En su pintura, a lo largo de los años, desarrolló, bien como protagonista o bien como escenario, una arquitectura que a menudo nos remite a la literatura, al cine, a la historia de la pintura, al mundo de los cuentos... Porque Martín Begué fue siempre un pintor figurativo, de cuidada línea y lenta maduración, preboste de la perspectiva y manipulador de la luz. En sus obras casi siempre podemos encontrar referencias a la mitología, pero también al movimiento moderno, a las vanguardias o al paisajismo español de postguerra, a Piero della Francesca o a Giorgio de Chirico; Martín Begué recibe de la primera generación de neofigurativos el eclecticismo y lo interioriza de una forma personal.

En su pintura, renacentista en su claridad y barroca en su composición, es decir, postmoderna de vivaz color, heredera del pop y de Gordillo a través de Pérez Villalta, tienen lugar gran cantidad de juegos y diversos sentidos, aunque son de una claridad insultante en su visibilidad:

“Los cuadros deben tener una visión directa. Es importante que tengas, como se decía en los sesenta, otras lecturas, pero sería trágico que en vez de la primera, que concierne solo al arte de pintar, tuvieran solo la tercera, la más culturalista.”<sup>186</sup>

Y es que en muchas ocasiones se ha repetido el carácter cultista del pintor por su gran cantidad de alusiones al mundo global y universal de la cultura en su pintura.



**Sigfrido Martín Begué.** *La tumba de Max Bill*, 1976, lápiz de color sobre papel, 30 x 40 cm

Sigfrido fue, en cierto sentido, un precoz heredero de Pérez Villalta, pero en realidad poco o nada tiene que ver su pintura con la que desarrolla el tarifeño a lo

---

<sup>186</sup> VELA ZANETTI, María. “Sigfrido Martín Begué: el rey del juego” en *Elle España*, nº 35. Madrid, 1989, pp.20-22

largo de los 80'. Mientras Martín Begué opone una línea clásica matizada con temas de corte mitológico, en los que subyacen claras alusiones a la modernidad, a una imagen final postmoderna, Pérez Villalta, como hemos puesto de manifiesto, asume el arte de la pintura como un viaje interior del que no consigue desembarcar hasta finales de la década.

A no dudar el clasicismo y la mitología ejercen una fuerte influencia sobre la pintura de Martín Begué, aunque desde luego es una influencia dominada incluso con frialdad, controlada y dirigida. Pero el pintor no hace un uso arbitrario de la tradición, pues aunque la somete a un juego de engaño continuo en el que la va transformando en modernidad, no pierde su carácter primigenio y no falta a la verdad intrínseca de los mitos.

La transformación de lo clásico, de lo anterior, en la pintura de Martín Begué tiene algo de Equipo Crónica en la forma, aunque el fondo es absolutamente opuesto. No pretende con sus paráfrasis realizar una diatriba social, ni si quiera cultural, únicamente toma lo que de la historia le puede servir para comentar temas puramente artísticos (pictóricos, literarios, cinematográficos, arquitectónicos...), y somete la transformación al juego y al engaño de la pintura, de la perspectiva: su arte es un trampantojo continuo, una suerte de *kitsch* en el que se dan cita "estilemas dadaístas, neoplasticistas, suprematistas o surrealistas, si es que no de Ortega Muñoz, o los estereotipos de la actualidad."<sup>187</sup>

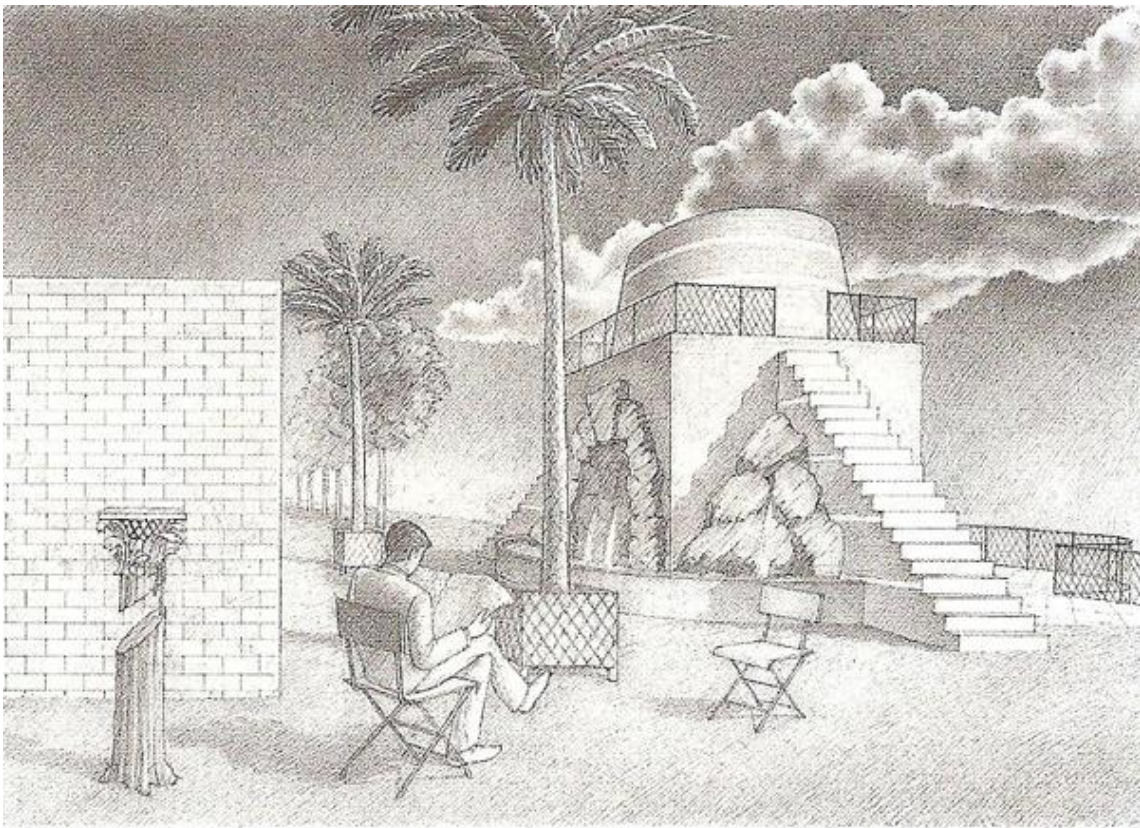
Nos comenta Marchán Fiz,<sup>188</sup> como profesor de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid cuando Martín Begué estudiaba allí, que era el momento de la recuperación disciplinar en la órbita de la *Tendenza Italiana* y que él recibió fuertes influencias tanto de Aldo Rossi como de las ensoñaciones metafísicas de Luis Moya Blanco. Estas influencias estuvieron presentes a lo largo de toda su carrera artística en la que si bien suele trabajar como pintor, o diseñador de muebles o de exposiciones, la arquitectura siempre aparece. También la Transvanguardia, que a la primera generación de figurativos les soñaba a *deja vu* porque había llegado a similares presupuestos desde distintas inquietudes, se dejó notar en cierto modo en su pintura.

---

<sup>187</sup> MARCHÁN FIZ. Op. cit., 2001, p. 33

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 37

Algunos de sus primeros diseños enmarcados en la exposición de la galería Ynguazo, *Arquitectura modernas*, ya han sido analizados en esta investigación. En aquellos diseños la presencia de la arquitectura era prácticamente absoluta, aunque la aparición de la figura humana o el carácter urbano de las construcciones era también constante. Es decir, en *La tumba de Newton* (que no deja de recordarnos al *Cenotafio de Newton*) de 1976 o *La tumba de Max Bill*<sup>189</sup> del mismo año, pese a tratarse de arquitecturas solitarias la presencia humana, en este caso de los enterrados, existía, y más aún en la *Veduta trentina* (1980), en las *Veduti del Jardín de Villanueva* (1979) o en *Herodes acabando con la simetría* (1978).



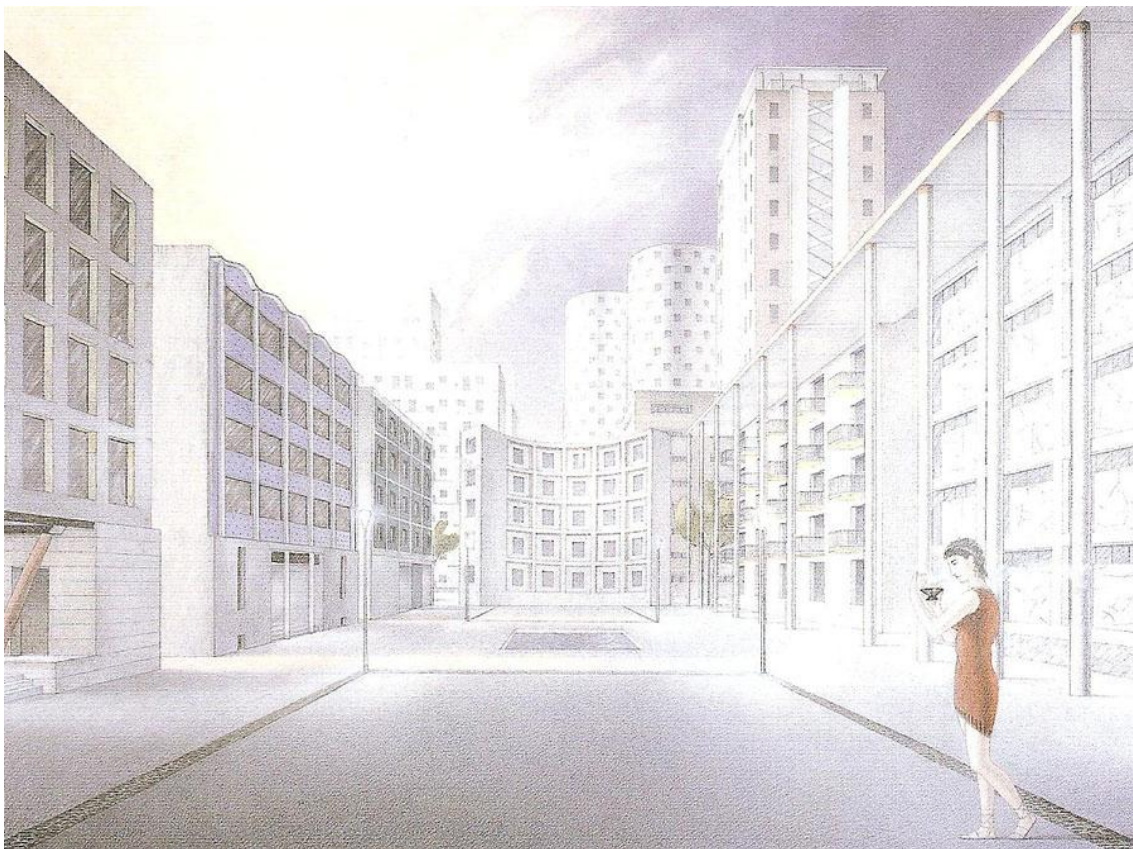
**Sigfrido Martín Begué.** *Veduta del jardín de Juan de Villanueva (1)*. 1979, lápiz sobre papel, 21 x 30 cm

Sus primeras obras fuera de los estudios arquitectónicos como *Veduta del diavolo* (1980) o *Atardecer higienista* (1981), siguen estando dominadas por la arquitectura, aunque las figuras poco a poco van entrando en escena y aumentando en importancia. Estas dos obras destacan por su aparente frialdad y monocromía.

<sup>189</sup> Trasunto del *Monumento al prisionero político desconocido*, del propio Max Bill, obra que pronto se pondría de moda por las similitudes que tendría con el monumento a la Constitución en Madrid, de Miguel Ángel Ruiz-Larrea.



**Sigfrido Martín Begué. Arriba. *Veduta del diavolo*. 1980. Técnica mixta sobre masonita, 60 x 80 cm.  
Abajo. *Atardecer higienista*, 1981. Técnica mixta sobre masonite, 60 x 80 cm**



En tonos azules muy asépticos, *Veduta del diavolo* representa una plaza absolutamente moderna, en la que las arquitecturas se integran a la perfección en un espacio urbano solitario, casi abandonado. Un personaje escapa de la escena por un vano que se repite hasta cinco veces, mientras el jugador de diávolo apenas muestra espanto alguno en un ademán de simular huida por la intrusión de una nube de humo. Los estudios de luz y los juegos de perspectiva nos hablan aún de los diseños arquitectónicos anteriores, pero ya se anuncian aspectos fundamentales de la pintura.

La arquitectura no deja concesiones a mitos tradicionales; sin embargo el espacio solitario, la idea de arquitectura alejada de la tradición, la indudable frialdad, nos hablan sin duda de una herencia metafísica que interesará mucho a Martín Begué a lo largo de su carrera. El hecho de que uno de los cinco vanos laterales se corone por un reloj de arena nos lleva a pensar que, aunque estéticamente poco puede conducirnos a Giorgio de Chirico, conceptualmente la pintura del madrileño va en este camino.

*Atardecer higienista* parece continuar las líneas marcadas por el anterior trabajo, con su frialdad en azul grisáceo y su detenimiento del fluir temporal. La figura, una especie de ninfa del “tiasso” de Dioniso, resalta con su túnica roja y las llamas de su cuenco. En realidad el cuadro es un magnífico telón de fondo de una escena moderna urbana, solo que el tiempo y el espacio han desaparecido llevándose consigo todo símbolo de humanidad, a excepción hecha de la muchacha de rojo. La pulcritud necesaria del espacio higienista reverbera en la composición, en el color y en el sosiego absoluto, incluso silencioso, que rezuma el cuadro. Hay referencias claras a cierto Le Corbusier y aún más a Henri Sauvage, arquitectos que se vieron influidos por el higienismo.

#### *ii.ii. Tradición y modernidad: de Le Corbusier a la Roma Imperial (1982-1985)*

Pero ya en 1982 Martín Begué pinta el cuadro *Eco C.I.A.M.*, en el que se nos muestra ya plenamente como pintor. Por supuesto la arquitectura tiene un peso específico muy grande en esta obra, pero la pintura, al menos, lo iguala. La cita del “Congreso Internacional de Arquitectura Moderna” que se da en el título, se repite en las construcciones del fondo del cuadro, pero existen también otros elementos puramente pictóricos. Podemos entender el mito de Eco como una metáfora de la

pintura por medio de la mitología a la que tan aficionado es el artista, pero Eco ya no es la ninfa arcádica sino una elegante y moderna mujer vestida de Armani y decorada con joyas de Chus Burés; no obstante, su Armani, es una túnica clásica.

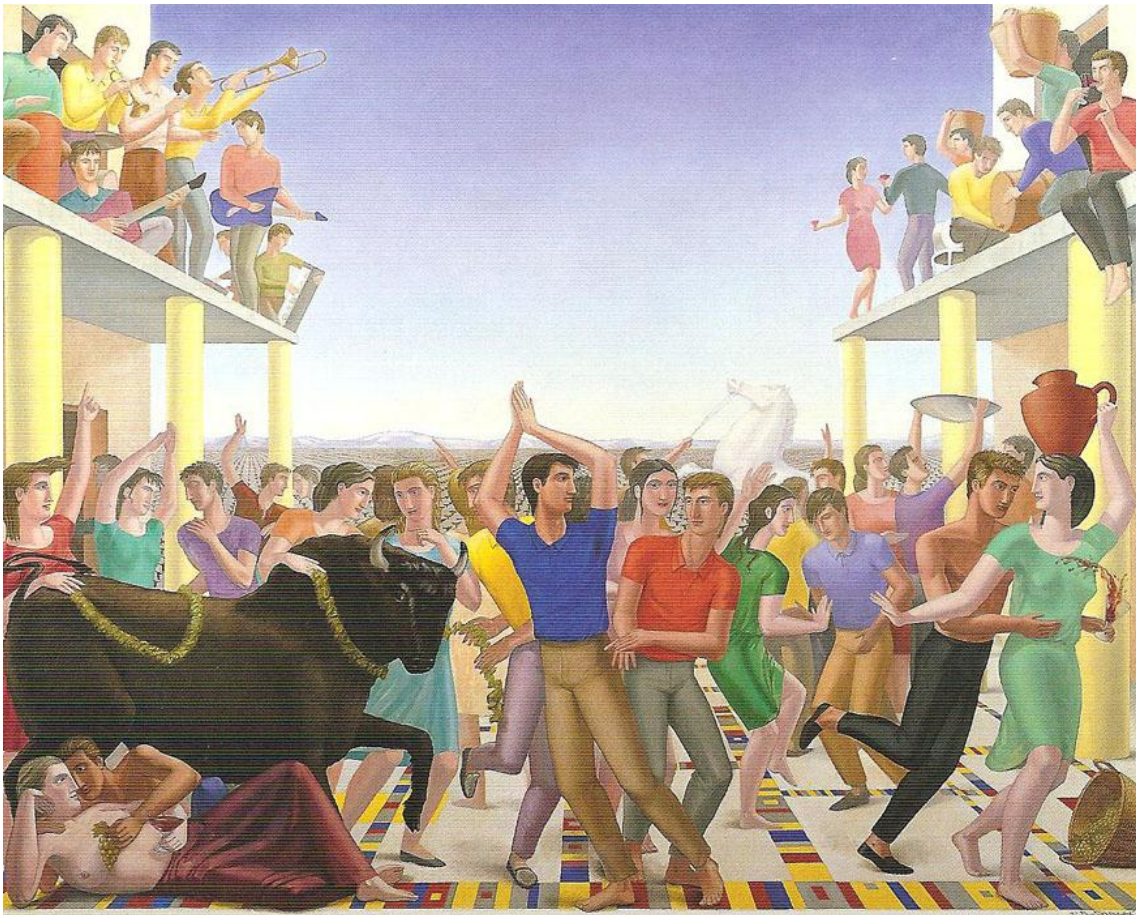


**Sigfrido Martín Begué.** *Eco C.I.A.M.*, 1982. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

Con su mano toca el agua, que provoca suaves ondas en su reflejo, y se mira de forma fría y distante, sin rastro del horror, de la melancolía, del amor. Narciso ha abandonado la escena y la ninfa parece querer recuperar la imagen de su amado, pero el río es una fuente que ocupa el lugar principal de una plaza de planta neoplasticista. El resto de la composición se refiere de nuevo a la arquitectura y por eso es más frío, alejándose de la zona de la figura donde hay color. Las arquitecturas son un recuerdo insistente de Le Corbusier, de su Unidad de Habitación, de Notre Dame du Haut, de

Chandigarh, de La Tourette... Así pues Martín Begué reúne en un cuadro tradición y modernidad, pintura y arquitectura, realidad y deseo, verdad y engaño.

Poco después pintaría *Let's dance*, en el cual las figuras ya ocupan todo el espacio arquitectónico, que sigue siendo un escenario. El cuadro representa una fiesta, una de tantas que tenían lugar durante los años de La Movida; un homenaje al vino, pero también a la danza: una bacanal al fin y al cabo. Así lo atestigua la Venus semidesnuda que sostiene una copa de vino mientras un sátiro moderno le ofrece el fruto de la vid, cerrando la escena en el ángulo inferior izquierdo, justo el lado opuesto de donde Tiziano cierra la composición de su *Bacanal de los Andrios* con una Venus similar.



**Sigfrido Martín Begué.** *Let's dance.* 1982, óleo sobre lienzo, 200 x 160 cm

Pero las citas no se acaban aquí, el toro que irrumpe por la izquierda o el caballo desbocado que podemos ver al fondo, entre las cabezas de los invitados, nos llevan a un recuerdo del *Guernica* picassiano (detalle, este de Picasso, al que volverá en diversas ocasiones). Los personajes, que al parecer han quedado paralizados por un extraño hechizo, carecen de la teatralidad y la expresividad de, por ejemplo, *El rapto*

*de las Sabinas*, de Poussin, en el que las figuras se mueven con similar gesto. La frialdad congela una escena que debería ser festiva, alegre, movida... y el contraste de los colores puros con los que visten los personajes produce un ritmo muy brusco que, curiosamente, acentúa el ritmo del *Boogie-Woogie* de Mondrian que se extiende a sus pies.<sup>190</sup>

El escenario es una arquitectura de gran pureza que puede recordarnos a algunos ideales de Le Corbusier, siempre Le Corbusier, y el fondo del cuadro está ocupado por extensiones de viñas castellanas, de nuevo en alusión directa al mundo del vino. La arquitectura es, aún en esta primera etapa del pintor, un telón de fondo con una importancia independiente del resto de cuadro, aunque sirva y colabore en un significado global, pero poco a poco Martín Begué conseguirá que las figuras y las arquitecturas convivan pacíficamente en sus cuadros.

En 1984, el pintor madrileño componía el cartón *Veduta di tratoria*, en el que exhibía toda una serie de elementos arquitectónicos romanos en un cuadro dentro del cuadro. Alrededor, también toda una serie de instrumentos: una vela, un libro, una pipa, una cafetera, una pluma, un frasco, una botella...

Pero lo que nos interesa en realidad es ese cuadro que imita la realidad dentro del cuadro. Se trata de un bodegón, no de una vista real; en esta escena Martín Begué acopla toda una serie de arquitecturas de la ciudad de Roma, unas más reconocibles que otras, en torno a una plaza que da cobijo a un obelisco mondrianesco. Cúpulas, pirámides, *condottieros*, fachadas barrocas, el Coliseo... todas estas construcciones se amontonan y forman una nueva ciudad, una nueva Roma, como si de un bodegón sobre esta ciudad se tratase, una postal, o la carta de un restaurante, una *tratoria* donde a falta de menú, uno puede seleccionar a su antojo lo que le resulte más apetitoso:

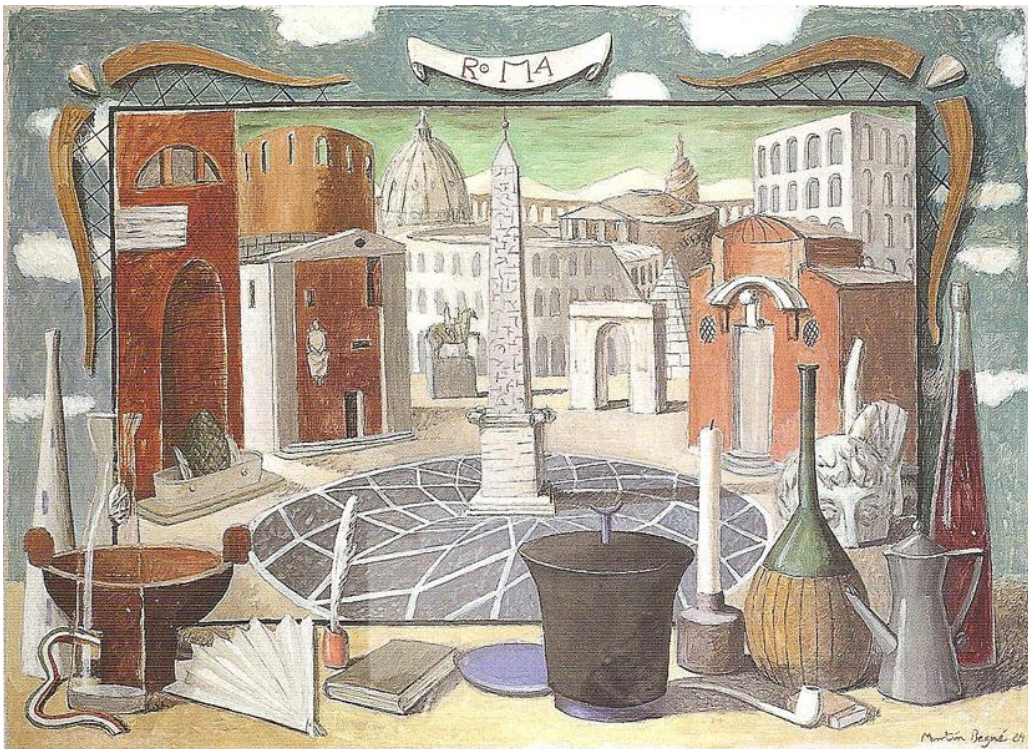
“Siempre me ha preocupado la idea no demasiado descabellada, de pensar que la pintura es al fin un subgénero del bodegón. Pues es bodegón todo aquel conjunto de objetos dispares que en su reunión producen un todo armonioso e incluso apetitoso. Y no es acaso cierto, como ejemplo,

---

<sup>190</sup> MARCHÁN FIZ. Op. cit., 2001, p. 39

que la ciudad puede ser vista como un inmenso bodegón de brillantes y mediocres piezas de arquitectura.”<sup>191</sup>

En estas palabras parece el pintor diseccionar esta *Veduta di tratoria*, pero es que en esta pequeña obra sobre cartón podemos ver reflejadas muchas de las características de la pintura de Martín Begué: su interés por el juego de la perspectiva y la pintura, el engaño del ojo, el trampantojo, las arquitecturas clásicas, la multitud de citas, el refinamiento...



**Sigfrido Martín Begué.** *Veduta di tratoria*. 1984, óleo sobre cartón, 52 x 76 cm

### *ii.iii. El engaño de la pintura. Los sentidos y las máquinas (1986-1990)*

Un año después de pintar la veduta, Sigfrido comenzó a idear una de sus series más interesantes y que más tiempo le llevaría: *La alegoría de los sentidos*. Ángel González García le dedicó varios textos a estas obras que se recogen en el catálogo de la exposición antológica del año 2001, en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid.<sup>192</sup>

<sup>191</sup> MARTÍN BEGUÉ, Sigfrido. "Still dead" en MARTÍN BEGUÉ, Sigfrido y MUSSA, Italo. *Sigfrido Martín Begué II*, [cat. exp.], Roma, De Luca Editore, 1987, p. 29

<sup>192</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Los sentidos" en JARQUE. Op. cit., 2001, pp. 111-121

También Italo Mussa dedicó un breve y sin embargo excelente texto para la presentación de esta serie en el Centro de Cultura Asoni de Roma, en 1987.<sup>193</sup>

Por esta época, entre 1984 y 1988, Martín Begué viajó a Roma en sucesivas ocasiones, estrenándose en la galería AAM, dirigida curiosamente por el arquitecto Francesco Moschini.<sup>194</sup> Esta sería la primera exposición del madrileño en Italia, donde se había abierto un interesante debate entre la *Transvanguardia* de Achille Bonito Oliva, el *Anacronismo* de Maurizio Calvesi y la *Pintura Culta* de Italo Mussa. Precisamente fue este último el que, al ver la exposición de la galería AAM, se decidió a llevar a Sigfrido al centro de la calle Ausoni. Las relaciones, a nivel institucional, de Martín Begué con Italia durante los 80', concluirían con su estancia becado en la Academia de España en Roma entre los años 1987 y 1988. Todavía por estas fechas continuaba pintando esta serie de los cinco sentidos.

Y es que tal vez por esta relación con los italianos, o por su eventual visita a la exposición comisariada por Maurizio Calvesi y Otello Lottini, *Pintores anacronistas italianos*, en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid) en 1985, la pintura de Martín Begué se acerca a presupuestos tanto de la "Pintura Culta" como de los "Anacronistas", e incluso de la "Transvanguardia". Estos influjos se dejarán ver en determinados detalles que se apoyan en las características que le acompañaron desde sus primeros años como pintor.

En cualquier caso, Sigfrido era ya un pintor totalmente formado en 1986, con varias exposiciones, individuales y colectivas, en su haber y con una gran perspectiva de futuro. Sus relaciones, más a nivel personal que artístico, con el elenco cultural de La Movida, desde luego habrían de ser satisfactorias, pero además de ello su buen hacer como pintor y su reputación como arquitecto (aun sin haber construido), le conducirían a adentrarse, a finales de la década, en otros trabajos relacionados con la pintura como el de escenógrafo<sup>195</sup> o el de diseñador de exposiciones.

Pero regresando de nuevo al tema de la pintura, o de la arquitectura, para ser más precisos, dentro de la pintura, debemos destacar una de las obras que componen la serie de los cinco sentidos. La mayor parte de estas obras nos hablan de artificios

---

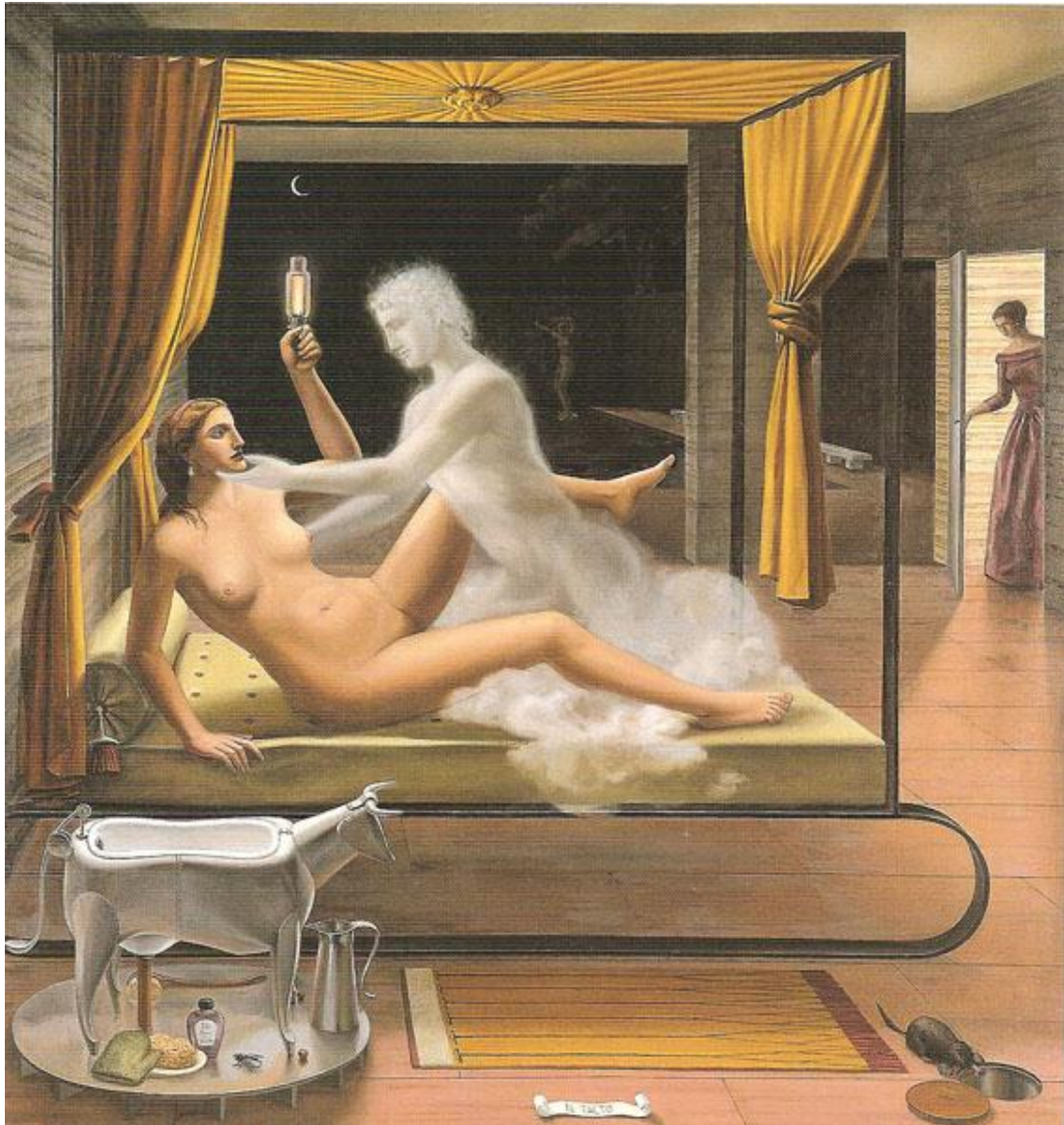
<sup>193</sup> MUSSA, Italo. "I cinque sensi" en MARTÍN BEGUÉ y MUSSA. Op. cit., 1987, pp. 7-9

<sup>194</sup> ROMANI BRIZZI, Arnaldo. "El Sigfrido en Italia" en JARQUE. Op. cit., 2001, p. 77

<sup>195</sup> Ya había trabajado con anterioridad en colaboración con Eduardo Arroyo.

tormentosos y sinestésicos en los que varios sentidos pueden darse cita en una sola escena, confundiéndose y a menudo negándose a sí mismos.

De las obras que compone, la que más nos interesa es *El tacto-Ío*, de 1986. Martín Begué consigue aunar en una sola escena varios tramos de la historia mitológica. El uso de la mitología en el pintor madrileño a veces puede acercarse de un modo conceptual al interés Pérez Villalta por la propia mitología, pero Sigfrido suele dar una vuelta de tuerca más, en un intento continuo por jugar, por mostrarnos el engaño de la pintura.



**Sigfrido Martín Begué.** *El tacto - Ío.* 1986, óleo sobre lienzo, 195 x 185 cm

Así, la composición representa el momento en que Zeus, metamorfoseado en una nube oscura, toma a Ío quien, desnuda e inquieta, intenta saber qué es lo que está

sucediendo, por lo que enciende un candil e ilumina lo que ante sus ojos se muestra y no se ve. La sinestesia es evidente, el sinsentido de la incapacidad de Ío para sentir, por medio del tacto, la posesión de Zeus, pero también la imposibilidad de verlo. La vista, pues, también ejerce una influencia decisiva sobre el tacto, e incluso puede llegar a confundirlo.

Si continuamos la historia mitológica podemos ver a Hera que se asoma a la habitación para ver (de nuevo la vista), a su esposo tomando a la joven Ío. Acto seguido pasamos a un momento posterior de la historia donde Ío es transmutada en vaca por Zeus para esconder su infidelidad. La vaca es una bañera mecanizada repleta de agua helada, en torno a la cual se extienden toda una serie de instrumentos del martirio del aseo<sup>196</sup>, el guante de crin, el cepillo, la esponja y el frasco de perfume.

Hasta este momento de la descripción del cuadro podría parecer simplemente una escena mitológica al modo de las que componían Tiziano o Giorgione en el siglo XVI; no obstante, las constantes referencias a la modernidad nos trasladan a un escenario moderno. El jardín que se ve al fondo de la escena, donde la luna menguante se sobrepone a unos ligeros árboles, nos conduce a pensar que la historia de Zeus e Ío la ha trasladado el artista al Pabellón de Barcelona de Mies Van Der Rohe (1929). Ello nos lleva de nuevo a otra confusión, no solo temporal, sino también espacial. El arquitecto alemán diseñó el pabellón como un espacio que compartía un carácter exterior con un sentido interior, una contraposición casi sinestésica (y una idea ya vista en Pérez Villalta).

La cama adosada es un objeto de diseño de relativa modernidad, tal vez de los años 50', al igual que la alfombrilla que se extiende en su lateral, al pie de la bañera. Pero además, Ángel González es capaz de distinguir varios detalles que aluden a otro artista que apreciaba el juego del engaño del arte, Marcel Duchamp:

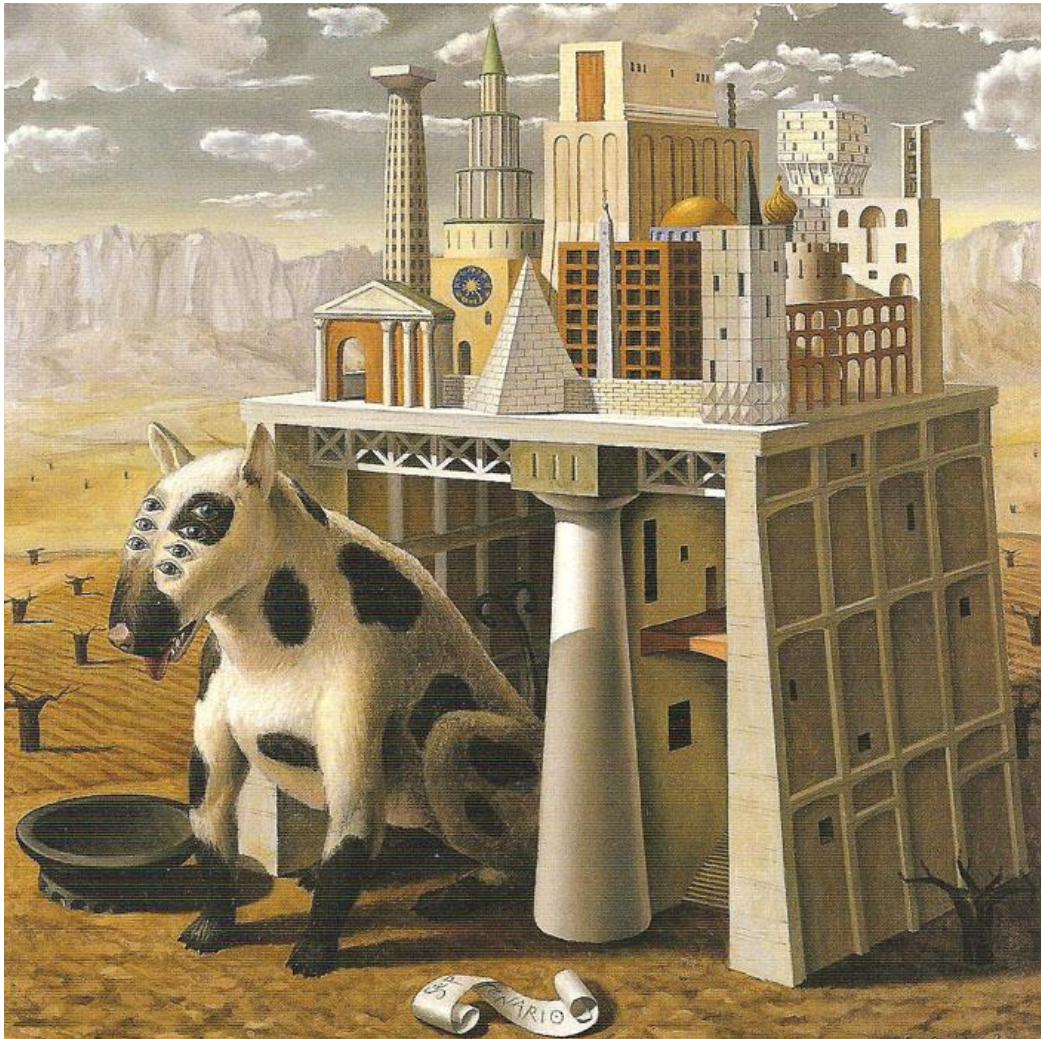
“Capricho de un cuerpo hecho de niebla y, por lo tanto, indiscernible y víctima de otro que no es sino ojos, el que lo debería ser exclusivamente una imagen del peso, y sin embargo descansa sobre una máquina destinada a suprimirlo por aquel “principio de inversión del roce” del que hablaba Duchamp a propósito de su *glissière*. Las citas a Marcel Duchamp no se

---

<sup>196</sup> GONZÁLEZ GARCÍA. Op. cit., 2001, p. 113

detienen ahí. El frasco de perfume podría ser *Eau de violette*, el tábano, el mismo que picotea en vano la *Sculpture-morte* de 1959 y el cuerpo de Zeus, la bocanada de humo de *View*. La puerta por la que Hera se asoma es, sin duda la del nº 11 de la rue Larrey y la lámpara con la que Ío intenta adivinar a su casi invisible amante, la de gas que sostiene la mujer de *Étant donnés* aunque también podría ser la *Lámpada ad arco*, de Giacomo Balla: modo definitivo de acabar con el claro de luna.”<sup>197</sup>

Por lo demás, en esta serie Martín Begué demuestra que ya es capaz de unir escenario y figura, y que estas pueden deambular o simplemente permanecer en el entorno arquitectónico, bien sea un interior o un exterior, eludiendo todos los problemas de la perspectiva, lineal y atmosférica.



**Sigfrido Martín Begué. *Septenario*. 1986, óleo sobre lienzo, 118 x 118 cm**

<sup>197</sup> *Ibidem*, pp. 113-114

En este mismo año pinta un cuadro de gran importancia en el que una vez más nos propone un juego, casi adivinatorio, de la pintura y la arquitectura por medio de una permanente alusión a la mezcla de la tradición y la modernidad. *Septenario* es un cuadro de composición sosegada que nos muestra al cordero apocalíptico de San Clemente de Taüll transfigurado en un perro de vello blanco con manchas negras, como si fuera una vaca, pero también como si fuese Argos vigilante con siete ojos (los del Septenario). Pero nuestro perro, una suerte de Can Cerbero mucho más sosegado, reside en un cuadro de Ortega Muñoz, con los campos de castaños al fondo. A partir de aquí ya todo son referencias constantes a la arquitectura, tanto la real como la pintada, como la imaginada.

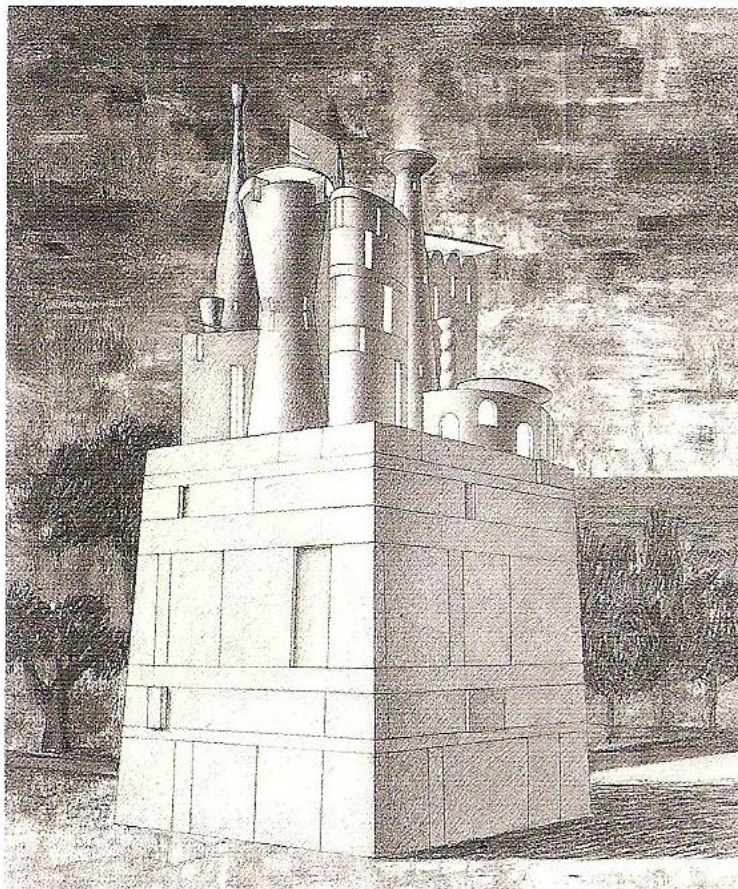
Así pues, la caseta de nuestro amable perro guardián de siete ojos es una construcción coronada por un "bodegón" de arquitecturas, y el recipiente en el que debe beber el Septenario un ábaco de columna. La columna, ese elemento constructivo que sostiene la arquitectura, se repite en varias ocasiones, pues la caseta está sujeta por una columna dórica troncocónica y, más arriba, en esa especie de ciudad ideal de Martín Begué, también está presente el rascacielos en forma de columna (dórica) que Adolf Loos ideara para el proyecto del Chicago Tribune.

El carácter del Septenario, con sus siete ojos, puede querer remitirnos a la histórica clasificación de las siete maravillas del mundo (antiguo y moderno). Así el pintor, en su ciudad-bodegón, interpone toda una serie de arquitecturas representativas, aunque suele tender a elementos puristas. Si bien hay ciertas construcciones que se reconocen fácilmente como la Torre Velasca, el rascacielos de Loos, la gran torre de Giorgio de Chirico o el Edificio de Sindicatos de Madrid, otros no son más que elementos tradicionales con infinidad de referentes, como la pirámide, el obelisco o el acueducto, pero también la cúpula, que recuerda a la Roca de Jerusalén, el torreón con saeteras medievales, la cúpula bulbosa, la fachada de templo clásico...

La construcción de la caseta del Septenario, o de la Ciudad-Bodegón-Ideal, se asienta sobre unos pilonos laterales que se asemejan a las paredes de un antiguo zigurat, lo cual respondería, sin duda, a ese carácter ascensional de la historia de la arquitectura. La columna que sostiene a la ciudad se ensambla en los cimientos de esta a través de una crucería metálica de diseño similar a la que se usa en los puentes.

Martín Begué inaugura con este cuadro su visión de la ciudad imaginada, pues en anteriores experiencias como *Veduta de tratoria* (1984) y *Cibeles* (1983), se había basado en referencias reales. Para el Madrid de *Cibeles*, utiliza una visión que se asienta en la realidad, y para la *veduta*, simplemente interpone una composición en bodegón de los hitos de la ciudad de Roma, pero en *Septenario*, la ciudad ideal *rossiana* se convierte en un bodegón abigarrado que reúne un ecléctico elenco de referentes arquitectónicos de toda la historia de la construcción.

No existe, aparentemente, un urbanismo cuidado, como en algunas ciudades de Pérez Villalta, ni siquiera una funcionalidad, solo la fusión de diversas formas constructivas, tal vez las más interesantes a ojos del pintor-arquitecto, y ni siquiera deben ser reales o pre-existentes; así pues, el rascacielos de Loos no pasó de ser un proyecto o la *Gran Torre* de Chirico, es una invención pictórica. Además de todo ello, se trata de una ciudad inhóspita, y tal vez por ello carece de urbanismo. La ciudad no está destinada para el hombre, el guardián no debe dejar entrar a nadie. La ciudad es arquitectura para arquitectura.



**Sigfrido Martín Begué.** *Ciudad-bodegón*, 1986. Carbón y lápiz sobre papel, 75 x 65 cm

En esta misma muestra donde presentaba el *Septenario* (Galería Oliva Mara, Madrid, 1986), se podían ver otras obras de corte similar como *Ciudad-bodegón*, en la que, de forma muy similar a la caseta del Septenario, se interponen una serie de construcciones modernas al estilo de un bodegón de Morandi.

Con estas obras, la filiación arquitectónica de su pintura dentro de la corriente de la Nueva Figuración Madrileña, parecía irreversible. Quizá por ello se ha puesto frecuentemente a Martín Begué en la misma línea de Pérez Villalta, llegando a insinuar cierta reproductividad en sus obras. Si comparamos el tipo de pintura que practica el madrileño en su primera “madurez” a mediados de los años 80', poco o nada tiene que ver con la “época oscura” de Villalta.

El propio Sigfrido siempre quiso desmarcase de esta acusación, aunque comprendía que ambos pertenecía a la misma escuela, si bien ésta era preexistente.<sup>198</sup>

“Sí. Además los dos (en referencia a Guillermo Pérez Villata) vivimos el cambio de la arquitectura, la vuelta a mirar lo antiguo, la arquitectura del pasado. Yo comencé a pintar coincidiendo con lo que los arquitectos americanos llamaron, a principios de los 70, arquitectura posmoderna, que entablaba un diálogo con el pasado, por reacción frente a la arquitectura modernista, funcional.”<sup>199</sup>

Sigfrido Martín Begué que, como hemos visto, a parte de la pintura siempre tuvo otra serie de ocupaciones (escenografía, diseño industrial, diseño de exposiciones...), fue un pintor con un tiempo muy lento, por lo que su producción ha sido escasa en comparación con otros artistas.<sup>200</sup> Por ello, su siguiente exposición individual de importancia en España, no tuvo lugar hasta el año 1990, en la madrileña galería de Mar Estrada, donde presentaba su última serie hasta aquella fecha: “Máquinas”.

En estos cuadros Martín Begué demuestra una interesante evolución con respecto a su actividad pictórica desarrollada con anterioridad. Desde luego el juego y

---

<sup>198</sup> LAIGLESIA, Juan Carlos de. “Martín Begué. Arte artificial” en *Diario 16 (Disidencia nº 169)*, Madrid, 25 de marzo de 1984

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> RIVAS, Quico. “Sigfrido Martín Begué, pintor del milenio” en JARQUE. Op. cit., 2001, p. 137

la ficción continúan siendo dos claves de su pintura, y el “clasicismo en las formas y modernidad en los contenidos”<sup>201</sup>, impregna toda la serie. Pero aquí introduce, como elemento protagonista, algo que ya había anunciado en los “tormentos artificiales”<sup>202</sup>: el maquinismo. Ciertamente es que el mundo de las máquinas había tenido una primera edad de oro con las máquinas solteras y la chocolatera de Duchamp, y casi al mismo tiempo con los cuadros mecánicos de Picabia<sup>203</sup>, y posteriormente habían alcanzado su cumbre con el constructivismo. Pero los cuadros de Martín Begué no son constructivistas, ni en su forma ni en su fondo, aunque desde luego las referencias constantes a Duchamp en cuadros como *La fuente* (1988) o *Dibutade* (1989), sí nos llevan a conducir nuestra mirada a comienzos de siglo.



**Sigfrido Martín Begué.** *Máquina tricolor*. 1988, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

No obstante, Sigfrido era en los años 80' un joven pintor-arquitecto fuertemente imbuido por la estética de la postmodernidad, y si por un lado era capaz

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 140

<sup>202</sup> Ángel González había denominado así a la serie de “Los sentidos”, 1986-88

<sup>203</sup> RIVAS. *Op. cit.*, 2001, p. 143

de mirar al pasado más moderno, también podía remontar su mirada al pasado más tradicional. Así pues ya nos avisaba Francisco Jarauta en el catálogo de la exposición que estas máquinas tenían mucho de alegórico.<sup>204</sup>

Algunas de las obras de esta serie todavía mantenían cierta estética conceptual de la anterior serie de los sentidos como *Santa Rufina*, *Máquina de comer* o *Máquina de los sentidos*, todas de 1989, pero en general, las más interesantes para este estudio son las que empiezan a proyectarse sobre las obras que desarrollará ya en la década de los 90'.

Así, *Máquina trucolor* (1988) nos muestra un gran artificio visual. La arquitectura pasa a tener un lugar preeminente en esta obra, pero tan solo como un mero recuerdo, en este caso de la tradición más puramente renacentista. La *Máquina trucolor* es un engaño cinematográfico por el cual se transforman los colores y el pintor construye esta maravilla de la tecnología y la somete a la visión de un lienzo. Nos encontramos de nuevo con el cuadro dentro del cuadro, aunque en esta ocasión se trata de una instantánea, una ilusión pictórica que nos lleva a incluir el Templete de San Pietro in Montorio de la Escuela de Bellas Artes de España en Roma<sup>205</sup> en un lienzo que se asemeja el puntillismo de Georges Seurat.

A la supuesta orilla del Sena, oportunamente ensombrecida por unos *cezannianos* árboles, arriba una barquita, y los bañistas han desaparecido dejando al *bramantesco* edificio, expresión máxima de la perfección y pureza arquitectónica renacentista, en absoluta soledad. Pero el cuadro está pintado a la manera renacentista, con cierta perspectiva aérea pero con una fuerte linealidad en el dibujo y los contornos. Solo el encuadre, posiblemente fotográfico al modo impresionista, nos puede llevar a considerar su modernidad. Sin embargo, la máquina trucolor, invierte y transforma el cuadro en una maravilla puntillista al estilo de las obras posimpresionistas de Seurat y Signac.

El engaño de la máquina, en cambio, no puede ser tan absoluto como el de la pintura, pues al fin y al cabo lo único que consigue es convertir un cuadro pintado al estilo clásico, a una obra de técnica moderna (y darle la vuelta, como hace el interior

---

<sup>204</sup> JARAUTA, Francisco. "Máquinas alegóricas" en JARAUTA, Francisco y RIVAS, Quico. *Martín Begué "Máquinas"*, [cat. exp.], Madrid, Galería Mar Estrada, 1990, pp. 5-6

<sup>205</sup> No debemos olvidar su estancia en esta institución entre 1987 y 1988.

del ojo), pero la escala de grises (tan necesaria para calibrar el color y la luz) y la paleta en el suelo con los pinceles, nos remiten al arte de la pintura, a su capacidad de engaño. El juego está en que solo la pintura que hay en la paleta es absolutamente real en esa obra; no obstante todo lo que hay, existe y podemos verlo con nuestros ojos, pero lo que vemos no es más que el cínico fingimiento de una idea.



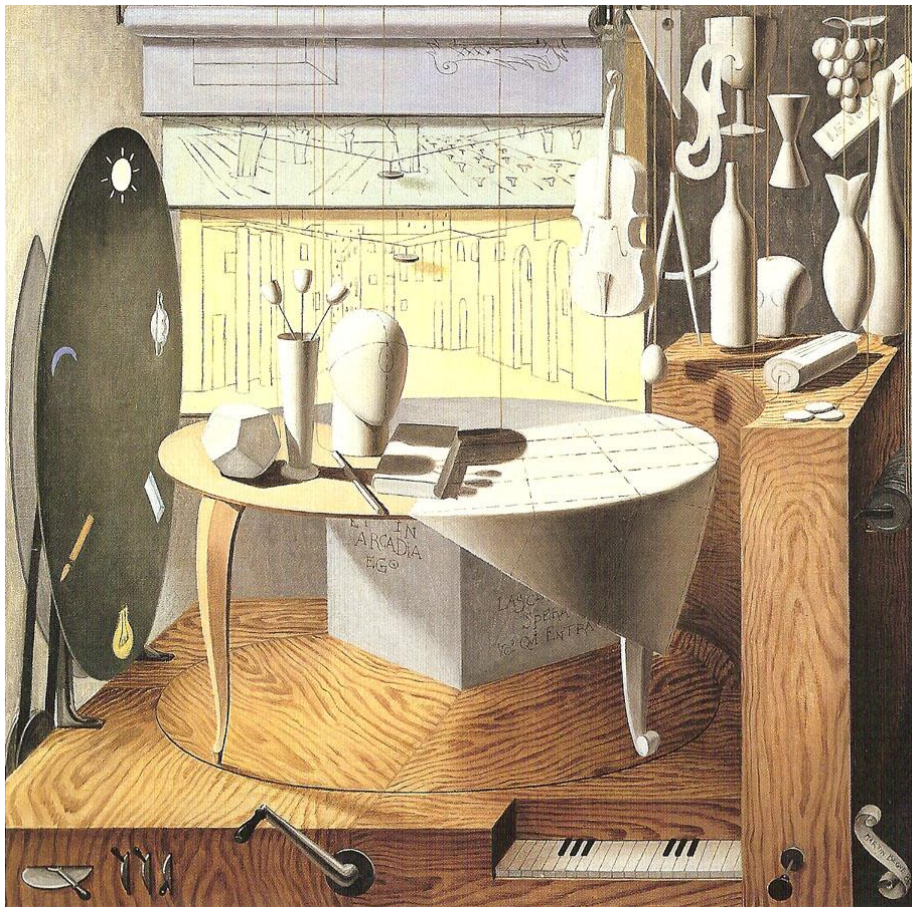
**Sigfrido Martín Begué. *Máquina de catástrofe*. 1988, óleo sobre lienzo, 116 x 116 cm**

Siguiendo en esta misma serie resulta igualmente interesante la *Máquina de catástrofe*, en la que realmente nos volvemos a encontrar con el cuadro dentro del cuadro. Explicado ya el carácter moderno de la máquina como concepto, esta en particular se ocupa de provocar catástrofes, por lo que parece, naturales.

En un idílico paisaje, un volcán, posiblemente el Vesubio, comienza a escupir su vómito de humo; pero no es un humo gris, blanco o negro, como cabría esperar, es un humo de colores: amarillos, azules, rojos, verdes... la catástrofe de la pintura.

Para esta obra, Martín Begué vuelve a representar una ciudad de la misma forma que hizo con la *Veduta di tratoria*, realizando una composición en bodegón para

la que se fija en referentes reales que transforma ligeramente y amontona según le conviene. Ahora se trata de la ciudad de Nápoles, con su Castel dell'Ovo, el Maschio Angionino, Castel Sant'Elmo, la Porta Capuana, la catedral, la Plaza del Mercado... y todas las construcciones que el pintor es capaz de recordar, o al menos las que él quiere introducir en el cuadro. La ciudad está de nuevo desierta, tal vez por la acción del volcán, que parece anunciar la catástrofe provocada por la máquina por medio del color. Todos sabemos que el volcán destruirá la ciudad, de forma inevitable, pero ¿y la ciudad pintada? ¿Sobrevivirá a la catástrofe de la pintura?



**Sigfrido Martín Begué.** *Máquina de bodegones.* 1988, óleo sobre lienzo, 116 x 116 cm

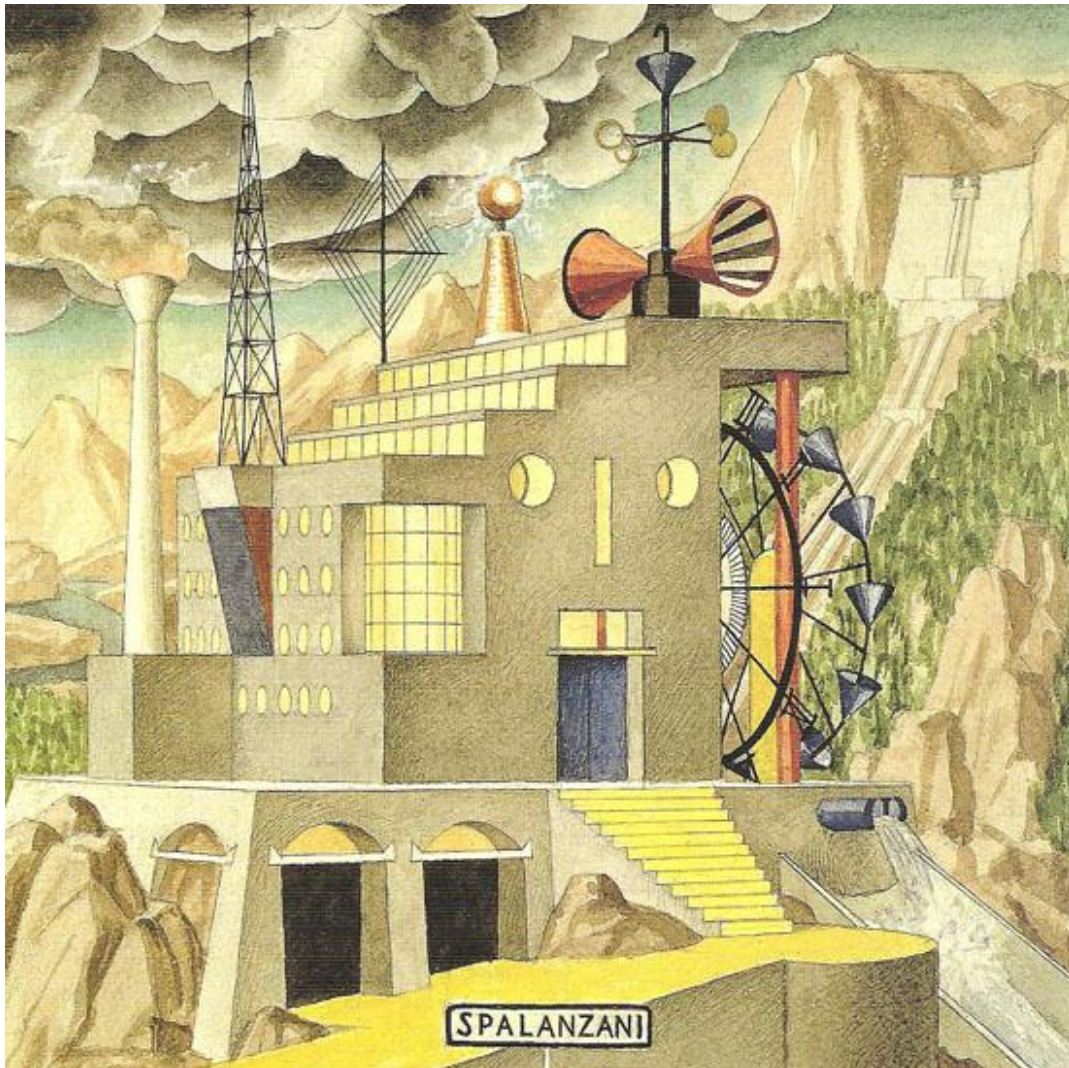
Y continuando con la concepción que tiene el artista acerca de la pintura como subgénero del bodegón, también es de cierta importancia la *Máquina de bodegones*. Las citas referenciales de este cuadro son muy amplias, pues quiere aludir al teatro, la escenografía, la pintura, la literatura... Al fondo podemos ver cómo cuelgan varios escenarios para los bodegones, que no dejan de ser los escenarios de la pintura: un paisaje de viñedos y castaños propio de Godofredo Ortega Muñoz o un espacio de

arquitecturas metafísicas. El resto del cuadro está ocupado por la máquina, que nos permite abarcar todo lo que estética y conceptualmente ocupa a un bodegón. El tiempo atmosférico queda para la ruleta de la izquierda, por lo que podemos intuir que el azar se encargará de su elección. Sobre la mesa varios instrumentos como un jarrón con flores mecanizadas, un poliedro o el rostro de un maniquí. Son solo piezas de un puzle que debe ser completado más tarde: pintado o construido. El maniquí se pone en relación directa con el escenario pintado al fondo, en clara remisión a Giorgio de Chirico.



**Sigfrido Martín Begué.** *Máquina metafísica*, 1989. Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm

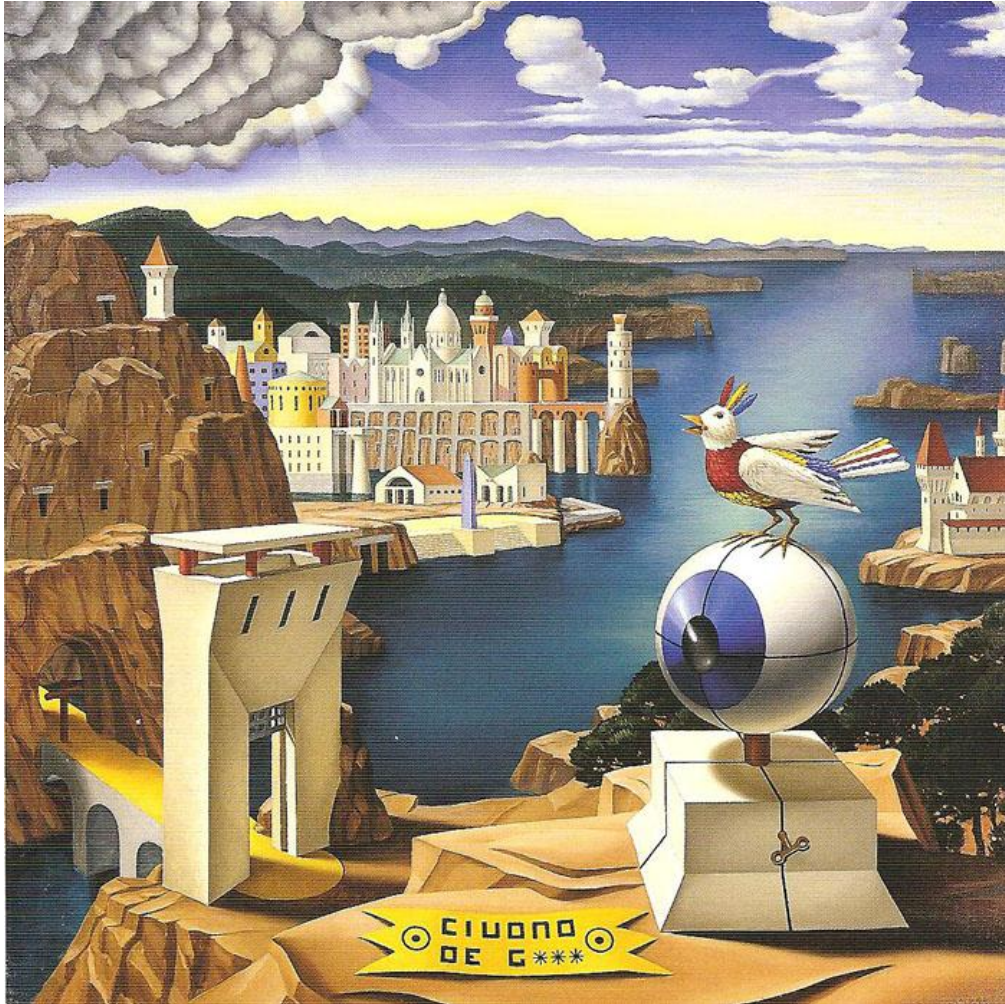
A la derecha todo tipo de objetos como una calavera (vanitas), una botella, un compás, un violín, un frasco, un racimo de uvas, una copa, un cartabón, un trozo de periódico... En esta parte nos habla directamente del sentido estético de bodegón, que puede ser con rejilla y periódico al modo de Picasso, con violín a lo Ingres del siglo XX o con pescado y fruta como Chardin. Todas las piezas forman parte de este particular "teatrini" (al estilo de los de Aldo Rossi) y, como marionetas, cuelgan de unos hilos que seguramente maneja el pintor.



**Sigfrido Martín Begué.** *Coppélia (Boceto de telón acto II)*, 1992. Acuarela sobre papel, 35 x 35 cm

Bajo la mesa, un cubo a modo de dado nos muestra dos caras: ellas se encargan de la carga alegórica y conceptual que, como no podía ser de otra manera, alude a la muerte, como las vanitas barrocas: "Et in Arcadia ego" y "Lasciate ogne speranza, voi qui entrati", inscripciones que pueden leer tanto unos pastores *poussinianos* en el primer caso, como el poeta Dante en compañía de Virgilio a la entrada del infierno en

la *Divina Comedia*. Las dos frases son *memento mori*, y quieren recordarnos que la muerte siempre está presente, que no debemos esperar lo contrario, pero en este caso, la muerte está presente también en la pintura, aunque de una manera muy artificiosa, pues el arte, como esas inscripciones recuerdan, no puede morir más que de olvido.



**Sigfrido Martín Begué.** *Autómata de la ciudad de G\*\*\**. 1994, óleo sobre lienzo, 118 x 118 cm

Y un año después de esta última obra, la propia máquina pareció dar sus frutos, y así fue como Martín Begué pintó la *Máquina metafísica*, o la bolera metafísica, como se refiere a ella Quico Rivas.<sup>206</sup> El escenario metafísico del cuadro tiene muchas similitudes con el fondo que aparecía escenografiado en la *Máquina de bodegones*, y las figuras que ocupan el pasillo central no son más que transfiguraciones de formas de Giorgio Morandi. Sin embargo, esta máquina en cuyo fondo se puede distinguir con

<sup>206</sup> RIVAS, Quico. "Parábola del artista abducido" en *Martín Begué "Máquinas"*. Madrid, Galería Mar Estrada, 1990, p. 10

facilidad el Castillo de Ferrara,<sup>207</sup> no es más que una bolera en la que debemos derribar todos los “maniqués” que forman el bodegón: no es más que un juego.

Y con esta serie el pintor madrileño pone fin a su pintura durante los años 80', ya que no volvería a realizar una exposición individual de presentación de obra hasta sus autómatas de 1996 en la galería Juana de Aizpuru. “Autómatas” continúa el espíritu tecnológico que respiran las “Máquinas”, aunque poco a poco irá viéndose influido por nuevas fuentes más relacionadas con los medios de comunicación de masas como la publicidad, y con las artes más populares como el cine. Así, su pintura dará un giro pop<sup>208</sup> sin cuestionar el camino recorrido hasta entonces y sin desdeñar, en ningún caso, las influencias renacentistas, *poussinianas* y *chiricianas* inherentes a su pintura.

La pintura multirreferencial siguió siendo su seña pictórica, pero su inclinación se orientó hacia el mundo de la fantasía, en literatura, cine y pintura. Como buena muestra de este nuevo aspecto podemos considerar el decorado para el telón del ballet *Coppelia*, de 1992, que representa la Casa de Spalanzani. El edificio es un trasunto de la *Waterfall House* de Frank Lloyd Wright, apoyada en la noria del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp. La casa se humaniza por medio de sus ventanas, y observa al observador.<sup>209</sup>

También podríamos atender al *Autómata de la Ciudad de G\*\*\**, de 1994. En esta obra el madrileño pinta un paisaje de costas escarpadas, al estilo de Patinir<sup>210</sup>, a cuya orilla crece una ciudad de base italiana. Pero esta ciudad ha dejado de tener su referente en la realidad, que también, para tenerlo en la fantasía, la literatura infantil, los dibujos animados. Igual sucede con la otra orilla, donde un castillo suizo queda entrecortado por el encuadre.

---

<sup>207</sup> El Castillo de Ferrara también aparece en diversas pinturas de Giorgio de Chirico, como en *Las musas inquietantes*.

<sup>208</sup> El componente pop de concepto similar a Equipo Crónica, se puede considerar a partir de sus pinturas de 1983.

<sup>209</sup> La figura humana arquitecturizada es algo que ya se había visto con anterioridad, incluso en las vanguardias. Dalí frecuentó este hecho en obras como *El Ángelus Arquitectónico*, y algunos de los figurines de Picasso para *Parade* de Diaghilev, eran edificios modernos humanizados. El primer cuadro que Maruja Mallo pintó en el exilio se tituló *Arquitectura humana*. En esta investigación hemos visto también las caras de Ángel Orcajo y más tarde los perros de Barceló en cuyo fondo los edificios se humanizan, tan solo unos años antes. Desde luego Sigfrido Martín Begué no era ajeno a nada de esto, como buena muestra fue su falla *Picasso-De Falla*, de 1993, donde se mostraba al pintor malagueño junto al telón de su trabajo escenográfico para *Le Tricorne*, de 1919.

<sup>210</sup> FERNÁNDEZ, Horacio. “El paraíso según S.M.B.” en JARQUE. Op. cit., 2001, p. 263

La ciudad repite toda una serie de elementos arquitectónicos válidos, como los arcos, las torres, las cúpulas, los frontones, los pináculos... pero es una ciudad plana, una vez más inhóspita, sin referente en la realidad objetiva. Más real, sin embargo, parece el monte que crece en la parte izquierda del cuadro, un monte de proporciones bíblicas, como bien queda anunciado bajo el arco natural donde crece una cruz latina. Las ventanitas que horadan la piedra, nos indican que el Monte Sinaí está habitado.

Sigfrido continuó esta línea pictórica prácticamente hasta sus últimos días. Obras con referencias a todas las disciplinas artísticas: la ópera, el cine, la arquitectura, la pintura, la escultura... Si en la trayectoria de Guillermo Pérez Villalta podemos apreciar una evolución similar a la de la historia del arte de la edad moderna: Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, un repaso pormenorizado a las pinturas de Sigfrido Martín Begué podrían abarcar la práctica totalidad de la historia del arte.

La arquitectura estuvo presente siempre en su pintura, si bien es cierto que ya desde la serie de los autómatas, que se nos escapa en tiempo y forma, fue perdiendo el protagonismo que hemos podido comprobar en esta investigación.

### *iii. Otros pintores neofigurativos*

Pero la pintura joven de arquitectura de los años 80' no fue un coto vedado de Guillermo Pérez Villalta y Sigfrido Martín Begué, hubo otros pintores que también se dejaron imbuir por cierta estética urbana o arquitectónica. Tal vez el que más tenga que ver con los dos anteriores sea Carlos Forns Bada (Madrid, 1956), miembro de segunda generación de la Nueva Figuración Madrileña. Estudiante de arquitectura y compañero de Sigfrido Martín Begué, también participó en la exposición de la galería Ynguanzo *Arquitecturas modernas*.

#### *iii.i. Carlos Forns.*

Desde finales de la década de los 70' hasta mediados de los 80', desarrolla una pintura fuertemente arraigada en la estética de la Nueva Figuración Madrileña. Toma el color de Carlos Alcolea o Manolo Quejido y el grafismo de Luis Gordillo, pero

también cierto surrealismo que le permite desarrollar paisajes oníricos con matices cromáticos que le acercan al *fauve*.<sup>211</sup>



**Carlos Fornés. A la izquierda, *Ciudad junto al mar*. 1977, técnica mixta sobre cartulina  
A la derecha, *Sin título*, 1979, técnica mixta sobre cartulina**

Muy interesantes de este artista resultan las cartulinas que realizó entre 1977 y 1979. En ellas surrealiza la visión de la ciudad, con todo su alboroto, aunque desde una perspectiva paranoica. Así pues en *Ciudad junto al mar* (1977) recuerda un poco a las primeras obras de Pérez Villalta sobre las arquitecturas neomodernas de la Costa del Sol, aunque la parte superior de la obra es una suerte de rayonismo multicolor, muy de la época por otra parte, y que suele referirse al movimiento (en un sentido futurista), a la velocidad.

En 1979 presentó en la galería Ovidio una serie de pinturas insertas ya por completo en la línea de la Nueva Figuración Madrileña. Estas obras rezumaban ironía figurativa al estilo de Alcolea, y colorido fuerte y contrastado, heredero de Gordillo y Juan Antonio Aguirre pero, lo que más nos interesa, representaban toda una serie de marcos arquitectónicos y urbanos, adentrándonos en caminos nuevos como son los exotismos.

<sup>211</sup> GONZÁLEZ DE ALEDO, Jaime. "Resultado" en GONZÁLEZ DE ALEDO, Jaime (et al.). *Carlos Fornés Bada. Obras 1977-78-79*, [cat. exp.], Madrid, Galería Ovidio, 1979



**Carlos Fornés.** *Medusa Palace*, 1978. Óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm

Fornés suele decantarse por elementos más bien clásicos que reutiliza en clave de pop, un poco como haría Juan Navarro Baldeweg con sus casas romanas mediada la década. Así en *Medusa Palace* (1978) podemos ver elementos procedentes de la arquitectura clásica como los frontones, las columnas, los capiteles... pero el exotismo irrumpe con las columnas salomónicas y la pintura deshecha y líquida. Los exotismos más claros, sin embargo, pueden verse en las obras llamadas *Paisaje* y *Turquía (Estambul)*, ambas de 1978, en las que aparecen de nuevo las columnas salomónicas, pero también cúpulas islámicas y formas piramidales.

Denota un fuerte narrativismo y algunas de las obras de esta exposición casi parecen viñetas de un cómic. Sucede, por ejemplo, en *El decimoséptimo asesinato*

(1979) o *Dinamita a Broadway*, (1979), en las que los personajes forman parte de una historia que es narrada por el pintor en su cuadro.



**Carlos Fornés.** *Paisaje con ermitaño*, 1981. Acrílico sobre lienzo, 162 x 97 cm

En 1982 volvía a exponer de forma individual en la galería Ovidio de Madrid, presentando su última producción. El camino postmoderno que había iniciado en las pinturas de finales de los 70', muy próximas a Alcolea y Quejido, se ve truncado en esta nueva muestra en la que su orientación tiene más que ver con lo que hará Guillermo Pérez Villalta a partir de 1983, un manierismo barroco en el que se centra en la monumentalidad de la historia y los mitos.<sup>212</sup> Las figuras muestran una gran expresividad ya no tanto por su contorno "grafiado", sino por su monumentalidad y su fuerza figurativa. Los paisajes, que ahora son naturales, pasan a ser violentos,

---

<sup>212</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. "Primera parte: El ciclo" en GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Carlos Fornés Bada. Pinturas y dibujos*, [cat. exp.], Madrid, Galería Ovidio, 1981

poderosos, igualmente monumentales, se trata de una naturaleza salvaje para la que el pintor se inspiró en los paisajes de Andorra, su lugar predilecto.<sup>213</sup>

Buen ejemplo de la pintura que realizaba por estos años es *Paisaje con ermitaño* (1981). En esta composición conviven la naturaleza salvaje, acentuada, y una serie de arquitecturas modernas e imaginadas, que también tienen mucho que ver con la faceta de arquitecto-ilusionista de Pérez Villalta. La presa con arquería evita que el agua arrample con la construcción posterior, que se erige en una especie de escarpado monte Sinaí casualmente ubicado en el Pirineo. El ermitaño, que también podría ser una imagen de Cristo bajando a los infiernos o un San Juan Bautista, se arrodilla al pie de una caverna tenebrosa y violenta.



**Carlos Fornés.** *Paisaje fluvial*, 1984-86. Acrílico sobre lienzo, 180 x 180 cm

<sup>213</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. "Segunda parte: Andorra" en GÓMEZ DE LIAÑO. Op. cit., 1981

La arquitectura, que se desliza a través de la cordillera, no parece tener una funcionalidad concreta, más bien es un delirio constructivo, un templo moderno que ha perdido la cubierta pues, ¿por qué sino necesitaría esos soportes?

A lo largo de la primera mitad de la década, continúa pintando en estos registros de un manierismo monumentalista, irónico, naturalista, ilusionista y surrealizado. Así en 1986 presenta en la galería Estampa una serie de obras con las que parece cerrar un ciclo y comenzar otro. Su interés por la arquitectura va dando paso al interés por las figuras de una forma individualizada. Permanecen aún los paisajes naturales, pero poco a poco irán desapareciendo en pro de esas figuras, de esos elementos concretos. Muy interesante resulta *Paisaje fluvial* (1984-86), en el que conviven el paisaje y la arquitectura, aunque esta es ya un reducto que se funde con el paisaje, y la composición se ocupa de esclarecer las enormes cabezas que, aunque parecen tener cierta vida, no son más que ruinas de esculturas clásicas

*iii.ii. Carlos Durán y José Luis "Bola" Barrionuevo.*

Ambos artistas llegaron a la Nueva Figuración Madrileña durante los años setenta, a la estela de Guillermo Pérez Villalta pues, como Chema Cobo, eran también malagueños.

Carlos Durán (Málaga, 1949) rondó durante bastante tiempo el grupo de Madrid, aunque no obtuvo la fortuna crítica de los pintores más oficialistas. Sin embargo, durante los años 80' hizo una pintura de notable nivel en la que se podían observar muchas de las características de la vertiente más arquitectónica de la Nueva Figuración.

En 1979 tuvo lugar su primera muestra individual en la galería Seiquer. Siguiendo la línea de Pérez Villalta, aunque con un estilo propio<sup>214</sup>, presentó varias obras en las que unía elementos arquitectónicos puramente clásicos con una ornamentación y otros complementos que hablaban de la modernidad. Cercano, pues, a los preceptos de Martín Begué unos años después o Carlos Fornés en aquel mismo 1979, en sus obras, como en *Contemplación*, se incluían templos griegos, obeliscos, columnas jónicas...

---

<sup>214</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Carlos Durán*, [cat. exp.], Madrid, Galería Seiquer, 1979, s/p

“Sus placenteras arquitecturas, en las que el Palladio confraterniza con la arquitectura popular mediterránea y con las audacias de un Michael Graves o un Stern o un Venturi, están, sin embargo, al borde del abismo, y en sus estanques un chorro mordaz rompe la nitidez del reflejo, así como enfurecidas y fantasmagóricas nubes soliviantan la pureza del aire azul.”<sup>215</sup>

Sus obras denotaban ya por aquel entonces la estética postmoderna afín a la Nueva Figuración, abordando influencias comunes como es el clasicismo y a la vez Venturi.



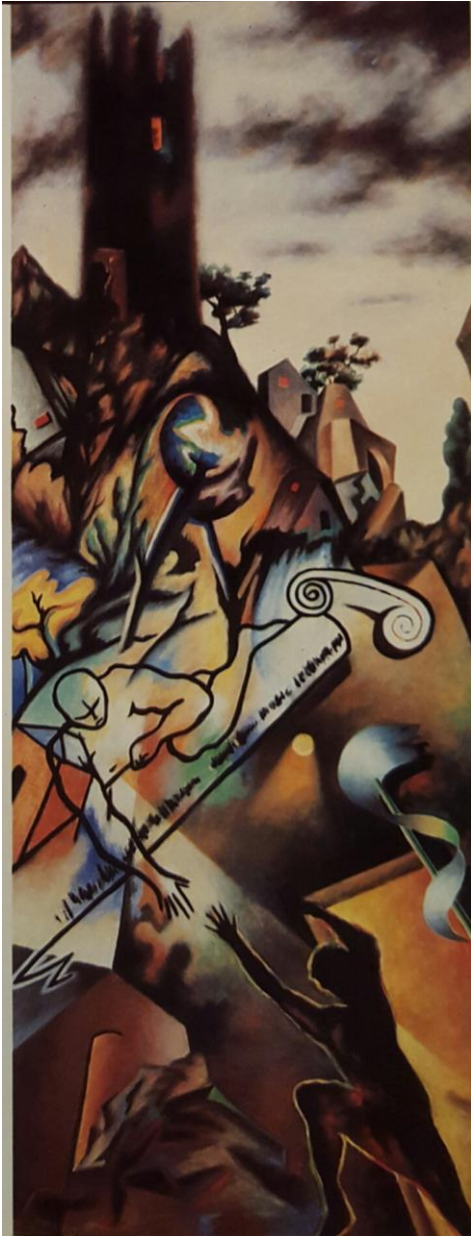
**Carlos Durán.** *Paisaje factoría*, 1983, óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm

Un año después repetía en la galería de Fefa Seiquer mostrando cierta evolución tanto desde un punto de vista conceptual como estético. Las obras de esta muestra, curiosamente titulada como la polémica exposición de 1979, 1980, son

---

<sup>215</sup> *Ibidem.*

engañosas vistas de paisajes y arquitecturas, cuando no de paisajes con arquitecturas. Pero para verlas tenemos que atravesar una puerta<sup>216</sup> que, bien está cerrada o tan solo entornada. Nos dificulta de este modo la visión del tema principal, a no ser que el tema, precisamente, sea el propio engaño, el juego del ojo en la pintura.



**Carlos Durán. (A la izquierda) *Atalaya*, 1988, óleo sobre lienzo, 162 x 65 cm  
(A la derecha) *Río Zen*, 1987, óleo sobre lienzo, 140 x 50 cm**

Las arquitecturas que se mezclan en los paisajes son típicas andaluzas, las que el pintor había visto hasta la saciedad en su Málaga natal y alrededores; mientras

<sup>216</sup> GALLEGOS, José Carlos. *Carlos Durán. 1980*, [cat. exp.], Madrid, Galería Seiquer, 1980, s/p

tanto, las puertas, los portales, las terrazas tienen un componente más moderno, más cercano en el tiempo.

A lo largo de los 80' perseveró en este estilo en el que se mezclaba la arquitectura típica andaluza con paisajes naturales y algunos componentes de la Nueva Figuración. Resulta interesante la obra *Paisaje factoría*, de 1983, en la que dos personajes de corte clásico se enfrentan a un maremágnum en el que se entremezcla paisaje y arquitectura, casi como si Adán y Eva se enfrentasen a una psicodélica expulsión del paraíso.

Tras su repetir en 1983 en Fefa Seiquer, regresaba a Madrid en 1986 en Oliva Mara y de nuevo a Seiquer en 1988. En esta exposición presentaba ya una serie de obras de madurez en las que el paisaje había ganado terreno a la arquitectura, pero esta última se iba desligando de las formas de la época clásica o de su entorno andaluz para acercarse a algo más imaginativo y fantasioso. Tal es el caso de *La atalaya*, *La siesta* o *Mayorazgo*.

En estas obras se puede observar que Carlos Durán viró hacia presupuestos similares a los de Carlos Forns, otorgando importancia al paisaje natural, algo poco común en una pintura tan urbana como la de la Nueva Figuración, pero también a la figura humana monumental.

Se trata sin duda de una pintura enigmática, narrativa, donde la arquitectura juega un papel ya secundario pero que posee una personificación y una presencia imponente.



**José Luis "Bola" Barrionuevo.** Paisaje de la Costa del Sol.

El caso de Bola Barrionuevo (Torremolinos, 1948) es similar al de Durán bajo la perspectiva de que llegó al grupo de los neofigurativos de la mano de Pérez Villalta,

aunque su vocación pictórico fue más bien tardía. No se prodigó en exceso en el panorama expositivo madrileño y, cuando lo hizo, presentó obras muy personales con una estética un poco alejada de sus “compañeros”, aunque con conceptos similares.

Muy interesantes resultan los paisajes nocturnos de los 80' sobre la Costa del Sol, con una pintura muy empastada y una visión del paisaje no moderno muy particular.

Sin duda tiene algo de Van Gogh, esa pintura empastada en la que el color lo es todo, la forma al servicio de la materia, de la propia pintura, dando como resultado un expresionismo difuminado, una suerte de luces en la noche, de vida en la aparente soledad los edificios son bloques de pintura que apenas se sostienen por algo que más que su propia corporeidad, pues sus cimientos se hunden en haces de luces.



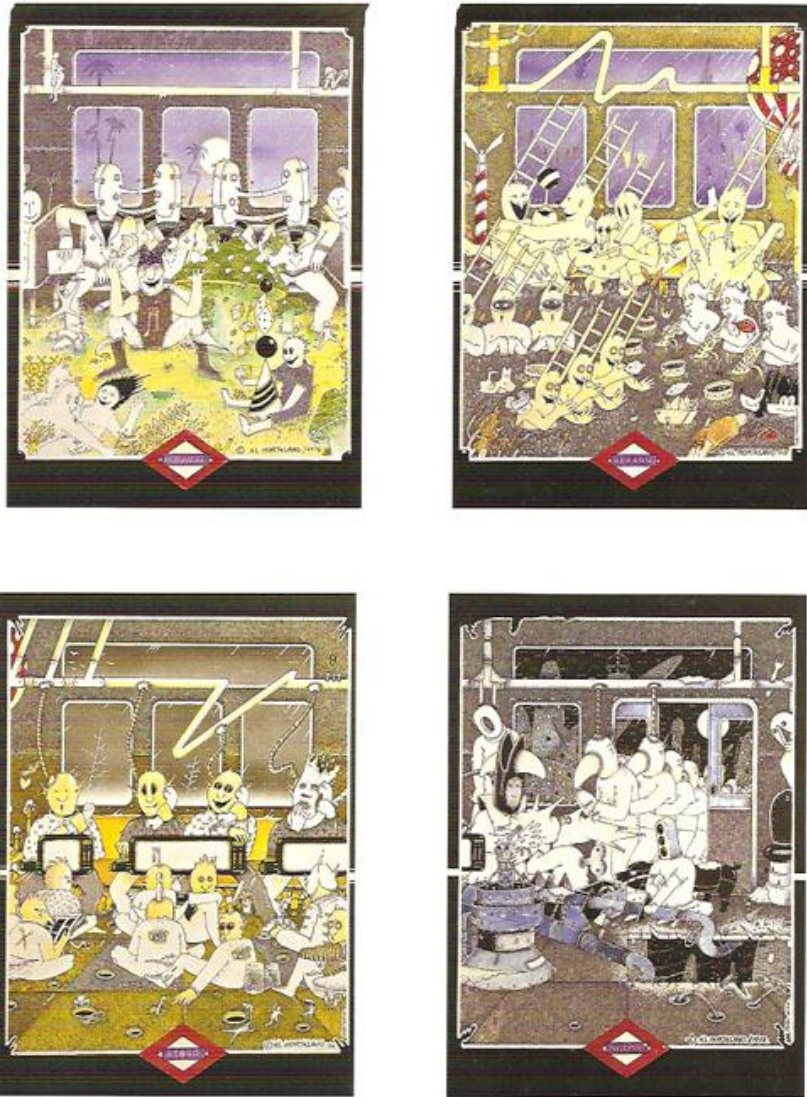
**José Luis “Bola” Barrionuevo. Paisaje de la Costa del Sol.**

### *iii.iii. El Hortelano y Ceesepe.*

El Hortelano (Valencia, 1954) y Ceesepe (Madrid, 1958), son dos artistas que jugaron un papel muy importante en La Movida madrileña, aunque se encontraban un poco aledaños en lo que al grupo de la Nueva Figuración se refiere, no exponiendo juntos, por ejemplo.

En su faceta de artistas plásticos ilustraron revistas, portadas de discos, participaron en las fiestas y reuniones con los grandes artistas del momento como Almodóvar, García-Alix, Pérez Villata u Ouka Leele y, cómo no, pintaron.

De El Hortelano destaca su temprano interés por la urbe, en concreto por Madrid pero también por Barcelona, donde residió junto a Ceesepe y Ouka Leele.<sup>217</sup> Uno de sus primeros trabajos de importancia, presentados en su primera exposición, “Moda”, en 1980 en la galería René Metrás de Barcelona, fueron sus *Cuatro estaciones* (1978), que representaban las estaciones temporales, que tantas veces han sido tratadas como alegorías en pintura o poesía, urbanizadas en cuatro escenas del metro de Madrid.



**El Hortelano.** *Las cuatro estaciones*, 1978

Sin duda ese interés por la figura de la ciudad terminaría por dar sus frutos de forma plástica, aunque en El Hortelano, lo urbano y arquitectónico, siempre tienen un

<sup>217</sup> CRUZ YÁBAR, María Teresa. “El Hortelano” en CRUZ YÁBAR, María Teresa (comisaria). *El hortelano*, [cat. exp.], Madrid, SEACEX, 2004, p. 19

papel secundario. Su pintura, sobre todo a partir de 1983, cuando va abandonando las formas más puramente relativas a la neofiguración, tiene mucho que ver con cierto expresionismo figurativo heredero de Vincent Van Gogh, de quien es firme admirador.

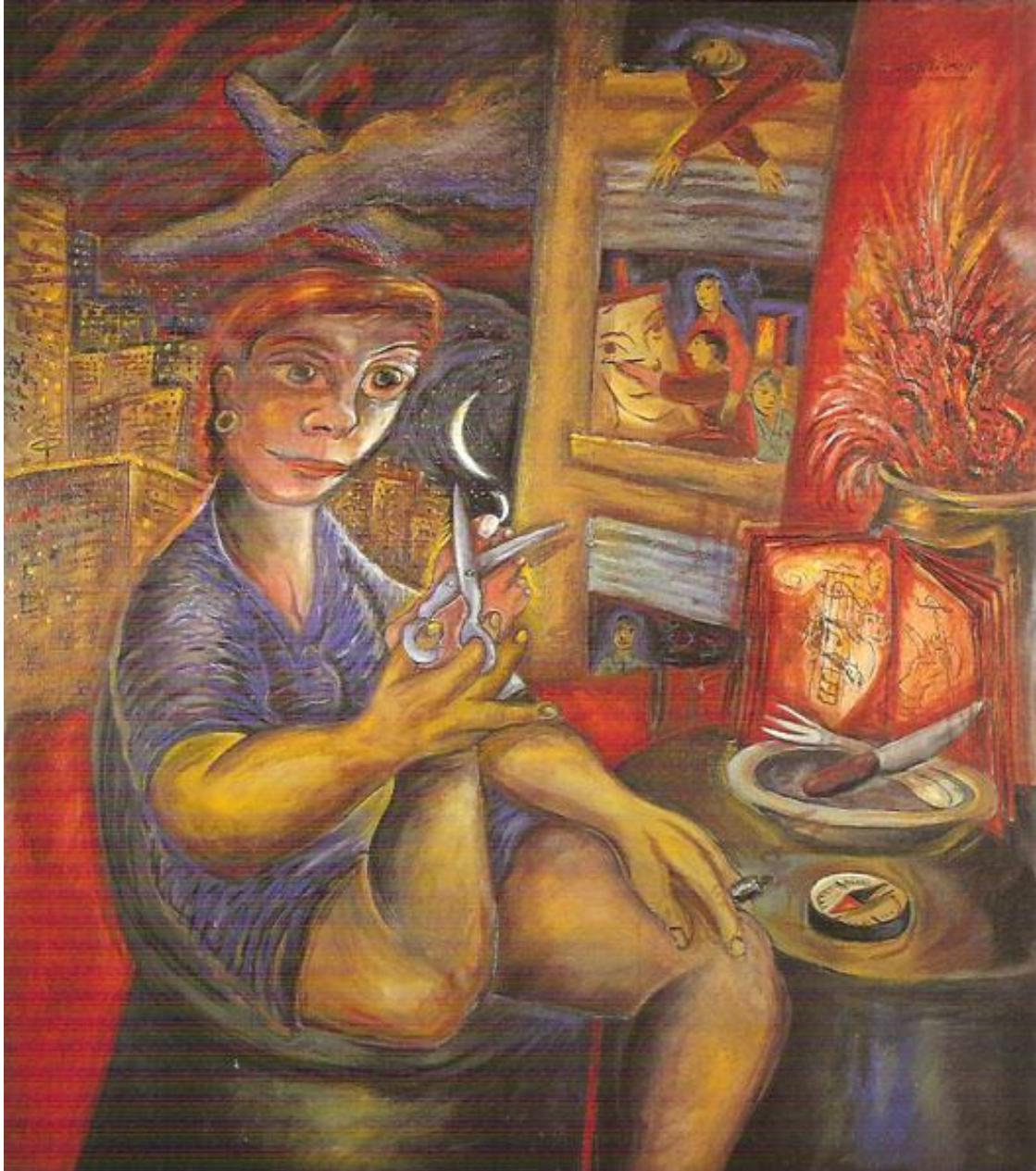
Así, sus figuras se deforman en poderosos contornos que tienen por objeto acentuar el dramatismo de las escenas, casi siempre cotidianas. También el uso del color le acerca al pintor holandés, aunque en estos primeros años de la década se inclina por nocturnos donde las figuras resaltan con el colorido contrastado de sus ropajes.

Sus escenas son cotidianas y toma la temática de sus cuadros de lo que ve y sucede a su alrededor, por lo que es frecuente que el narrativismo tenga cabida en su pintura. En 1983 realizó varias pinturas de índole costumbrista en las que representaba escenas sencillas con figuras delante de una ventana. A través de las ventanas siempre podemos atisbar la noche de la ciudad, con sus luces, su velocidad.

En *Aseo personal (I)*, por ejemplo, mientras una señora se corta las uñas de los pies en el balcón de su casa después de cenar y mientras apura un cigarrillo, la ciudad se extiende en el fondo del cuadro imperiosa y monumental, iluminando la noche de cielos rojizos. Los edificios se deforman en el afán de acentuar su expresión, el contrapeso que ejercen con respecto al sosiego de la señora que realiza un acto tan cotidiano y privado como el de cortarse las uñas. Pero no es la única que ha buscado el amparo de la noche para llevar a cabo las tareas más particulares, sino que podemos ver a través de las ventanas del edificio aldaño a un pintor y un par de mirones.

En estos cuadros, al igual que sucedía en *Interior madrileño o la intriga* de Pérez Villalta, existe una fuerte oposición entre exterior e interior, si bien el tarifeño pretendía proyecta su interior hacia fuera y en *El Hortelano* podemos distinguir bien el interior del exterior, aunque no espacialmente, sí por medio del simbolismo de los actos. Más bien diríamos que la calle entra en la casa, parafraseando a Boccioni, aunque, desde luego, sin la vorágine futurista.

A partir de 1985 aproximadamente la pintura de *El Hortelano* tiende a diluir la figuración en colores claros y brillantes, en poderosos amarillos y rojos y, poco a poco, el carácter urbano de los primeros años va desapareciendo.



**El Hotelano.** *Aseo personal (I)*, 1983

El caso de Ceesepe es similar al de El Hortelano, aunque el madrileño es más un ilustrador que un pintor al uso. Ceesepe es uno de los principales “iluminadores” de la historia de La Movida madrileña. En gran parte de sus acuarelas y dibujos podemos comprender la agitada vida de la urbe en los primeros años 80'. *Café de Madrid* es un ejemplo, pero entre 1982 y 1984 compone toda una serie de imágenes sobre baile y vida nocturna, como *Clase de baile en la Plaza de Kolsosmoskaya* (1982) o *Salón de baile con columnas polka* (1982), o *La clase obrera se divierte* (1983). No obstante, en su pintura existe una gran narratividad que hace que puedan convivir varias líneas de

lectura. Por ejemplo, *El tiro* (1985), es un cuadro de cabaret, casi al estilo parisino de finales del siglo XIX, con sus camareros, músicos, prostitutas, bebedores de absenta... pero en él tiene lugar un asesinato, un disparo.



**Ceesepe.** *El tiro.* 1985, acrílico sobre cartón pegado a madera. 150 x 150 cm

Su figuración tiene mucho que ver, en general, con los pintores jóvenes de los 80', compartiendo ese uso narrativo, la cotidianeidad de los temas y la importancia del colorido, aunque particularmente esta obra, puramente urbana, responde a influencias mucho más lejanas como el Picasso de la época azul o incluso Toulouse-Lautrec. En cualquier caso, la importancia artística de Ceesepe a lo largo de los 80' se fundamenta principalmente en la ilustración.

\*\*\*

A lo largo de la década, hubo otros muchos pintores jóvenes que realizaron una pintura urbana o de fuerte raigambre arquitectónica, aunque desde el punto de vista que nos facilita la perspectiva del tiempo, Guillermo Pérez Villalta y Sigfrido Martín Begué fueron los más importantes. Otros, como Carlos Forns o Carlos Durán, siguieron su estela arquitectónica durante algunos años; otros, en cambio, eligieron el camino urbano que se iniciaba ya en los años finales de los 70' y que con anterioridad algunas propuestas pop como Equipo Crónica, o más realistas, como Genovés, habían utilizado con otras finalidades.

De cualquier modo, serían muchos los ejemplos que, de forma alegórica o estética, se acercaron a este tipo de pintura, como fueron Dis Berlín o Carlos Franco entre otros; el caso de Dis Berlín anuncia un nuevo tipo de figuración que se desarrollará en la siguiente década, la Neometafísica. A finales de los 80' hubo otras experiencias figurativas con una concepción urbana, no tanto arquitectónica, como el *Estrujenbank* de Patricia Gadea y Juan Ugalde.

## **b. Otros ejemplos de pintura urbana y pintura de arquitectura durante los años 80' en Madrid**

### *i. La pintura neoexpresionista durante la década de los 80'.*

Como vimos en los capítulos que trataban la parte contextual de esta investigación, la pintura joven de los 80' estuvo formada por diversas corrientes artísticas que convivían “pacíficamente” e incluso los artistas pertenecientes a ellas colaboraban y exponían de forma colectiva.

La representación de la pintura neofigurativa fue razonablemente notable, pero los artistas que alcanzaron un reconocimiento internacional fueron los que más se dejaron influir por las novedades que llegaban desde fuera. A comienzos de la década, Europa vivía unos años de neoexpresionismo que en España tuvieron a José María Sicilia (Madrid, 1954), Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948) y Miquel Barceló (Fellanitx, Mallorca, 1957) como sus máximos representantes. De hecho, los tres fueron seleccionados para la exposición itinerante “Spanish artists” de 1985.

Las cualidades de este tipo de pintura y su importancia dentro del contexto de las artes durante los 80', han quedado sobradamente explicadas en anteriores capítulos, aunque es necesario destacar que durante la primera mitad de la década

estos pintores se dejaron seducir por ciertos preceptos arquitectónicos y el común sentimiento urbano.

Barceló llegó de forma un poco secundaria al grupo que solía exponer en Madrid<sup>218</sup>, pero rápidamente destacó de forma individual e internacional, por lo que poco tiempo tuvo para pertenecer a los pintores de La Movida; Sicilia pasó gran parte de estos primeros años de los 80' en París, no volviendo a su Madrid natal hasta 1985, con motivo de una exposición en la galería Fernando Vijande. Miguel Ángel Campano, quien sí estuvo en Madrid principalmente en este periodo, emigró más tarde a París y, actualmente, ninguno de ellos trabaja habitualmente en la ciudad madrileña, sino que comparten su tiempo y trabajo en ciudades como Nueva York y París. Este hecho solo viene a resaltar que la presencia de estos artistas en el seno del grupo de los 80' tenía más que ver con una conjunción y comunión de valores que con una relación profunda y personal, como sí existía entre los pintores figurativos, y que su ascendencia estilística internacional les llevo a obtener un mayor reconocimiento en el extranjero.

#### *i.i. José María Sicilia.*

José María Sicilia, tras unos años pintando en París, exponía sus obras de 1983 y 1984 en la Galería Fernando Vijande a finales de ese mismo año y comienzos del siguiente. En estos cuadros, de cierta madurez pese a su insultante juventud, hacía gala de un expresionismo acompañado de detalles pop, oportunamente perversos.<sup>219</sup>

En la muestra se podían ver obras de diversa temática: en unas mediatizaba iconos de la vida cotidiana y popular, como una aspiradora, una plancha, una sierra, una remachadora... otras tienen por objeto la representación de un espacio urbano, bien de París (normalmente la plaza de la Bastilla) o bien de Madrid (Edificio España, Puerta de Alcalá...), ocasionalmente acompañado de antenas de TV. Por último estarían los cuadros sobre estaciones de montaña, donde Calvo Serraller nos señala la deuda del viejo romanticismo del siglo XIX, particularmente de Friedrich.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> De hecho se ha achacado a los críticos Juan Manuel Bonet, Ángel González y Quico Rivas que no reparasen en su figura en la exposición "Otras Figuraciones" de 1981, donde Barceló se unía al arte de los 80' y rápidamente era seleccionado para la Documenta del año siguiente.

<sup>219</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *José María Sicilia. Pinturas 1983-84*, [cat. exp.], Madrid, Fernando Vijande, 1985, p. 6

<sup>220</sup> *Íbidem*.



**José María Sicilia.** *Bastilla 2.* 1984. Óleo sobre tela



**José María Sicilia.** *Patio TV.* 1984. Óleo sobre tela, 250 x 211 cm

En cualquier caso, toda la muestra, la más importante individual hasta esa fecha del pintor en España, está fuertemente imbuida por un sentimiento puramente urbano, con fuertes tintes de decadente romanticismo. Sobre una base de pintura expresionista abstracta, al estilo americano, Sicilia siluetea sus figuras en una profundidad falsa y con una perspectiva lineal, en ocasiones, e inexistente en otras.

De importancia es *Bastilla 2*, de 1984, en la que el monumento central de la plaza actúa como referente icónico, pues no existe ningún otro recuerdo de la realidad, ni sombra de naturalismo. La columna se erige entre trazos gruesos de colores oscuros, tormentosos. La materia resbala por el lienzo rasgando aquí y difuminando allá la planitud de la construcción. La ciudad, París, se reduce a un símbolo que ha sido descontextualizado, lo cual tiene mucho que ver con el arte pop, pero más allá de esta concesión la técnica expresionista niega ese mismo icono, ese símbolo, sometiéndolo a un ostracismo intencionado.

En otras obras, como *Patio TV*, de 1984, el espacio urbano cubre todo el lienzo, y son los propios contornos de las siluetas de los edificios los que pretenden otorgarnos el sentido de la profundidad y la perspectiva. La antena de tv atraviesa de forma vertical el cuadro y sus líneas diagonales aumentan el sentido de la profundidad, si bien no es más que una mancha que se superpone al paisaje de fondo. Éste, el paisaje, es un fondo expresionista donde el color se desparrama literalmente por las formas delimitadas de los contornos de los edificios, ventanas y tejados.

El patio interior no es más que una imagen cotidiana, tal vez lo que el pintor podía ver a través de la ventana de su casa o de su estudio de París. O incluso el recuerdo de su habitación de infancia, pero a Sicilia no le interesa tanto la forma de su recuerdo o de su visión como la transformación que la pintura puede hacer de esa idea figurativa.



**José María Sicilia.** *Edificio de España gris*, 1984. Óleo sobre tela, 107 x 100 cm

Las obras que se refieren a los paisajes urbanos madrileños tienen un carácter más asentado en la forma, aunque quizá más alejado de la realidad, posiblemente por ser tan solo una imagen de la memoria del pintor. En *Edificio de España gris*, de 1984, de la construcción original no queda más que el contorno, una gruesa línea que recoge en sí una amalgama de materia pictórica. El paisaje que circunda el edificio no es más que pintura, no hay cabida para la realidad ni el naturalismo. Desde luego la imagen no puede ser más allá de un recuerdo emocionado del artista convertido en pintura. La pincelada agresiva y violenta, y los colores, más claros que en los paisajes parisinos, delatan un sentimiento de añoranza.

La figura del edificio carece de profundidad, no deja de ser una pared plana pintada. Las gruesas pinceladas que pretenden simular los distintos pisos, las ventanas, la orografía de la fachada al fin y al cabo, se pierden en una abstracción pertinente, en la expresión interior del pintor.

Los cuadros que representan aparatos y herramientas cotidianas sobre fondos de expresionismo abstracto son, al fin y al cabo, un símbolo de la vida urbana moderna, de la cotidianeidad más absoluta de las ciudades, con sus cubos de basura, sus antenas de televisión, planchas, lavadoras, aspiradoras...

A partir de esta exposición, José María Sicilia somete a su pintura a una depuración acusada, permaneciendo la amalgama de color, el trazo violento y agresivo, la técnica neoexpresionista y el carácter abstracto, pero la figuración desaparece por completo. Sus consiguientes series de tulipas y flores atestiguan los nuevos caminos que toma el pintor hasta el comienzo de los años 90', cuando ya es plenamente reconocido internacionalmente.

#### *i.ii. Miquel Barceló.*

El caso de Miquel Barceló es muy similar al de Sicilia, aunque su repercusión como artista de renombre fue mucho más acusada. Durante la primera mitad de la década lleva a cabo una pintura de corte expresionista en la que destaca una figuración irónica, caricaturizada y para la que la ciudad y el espacio urbano, como espacio artístico, de creación y expresión, poseen una gran importancia.

Así, en 1981 pinta *Pase nocturno*, donde su famoso perro, tan recurrente en estos años de juventud, posa enfurecido en una solitaria calle de la ciudad. La

expresividad de Barceló abarca todos los campos de la pintura: el dibujo, el color, la composición, el tema... Se trata de una obra eminentemente urbana; el perro abre sus fauces y muestra unos afilados colmillos en un arrebatado sosegado de furia y demostración de fuerza. Pero en poco o nada se quedaría toda esa rabia contenida si el perro pasease por los Campos Elíseos o el Retiro, por lo que el mallorquín concibe un fondo escénico de una urbe igualmente violenta. La ciudad transmite el mismo sentimiento que el animal, de hecho pinta las ventanas del mismo color que los ojos del perro, otorgando vida a los edificios, humanizándolos. Los tejados, las ventanas... todos los contornos se deforman en un intento constante por transmitir violencia, agresividad.

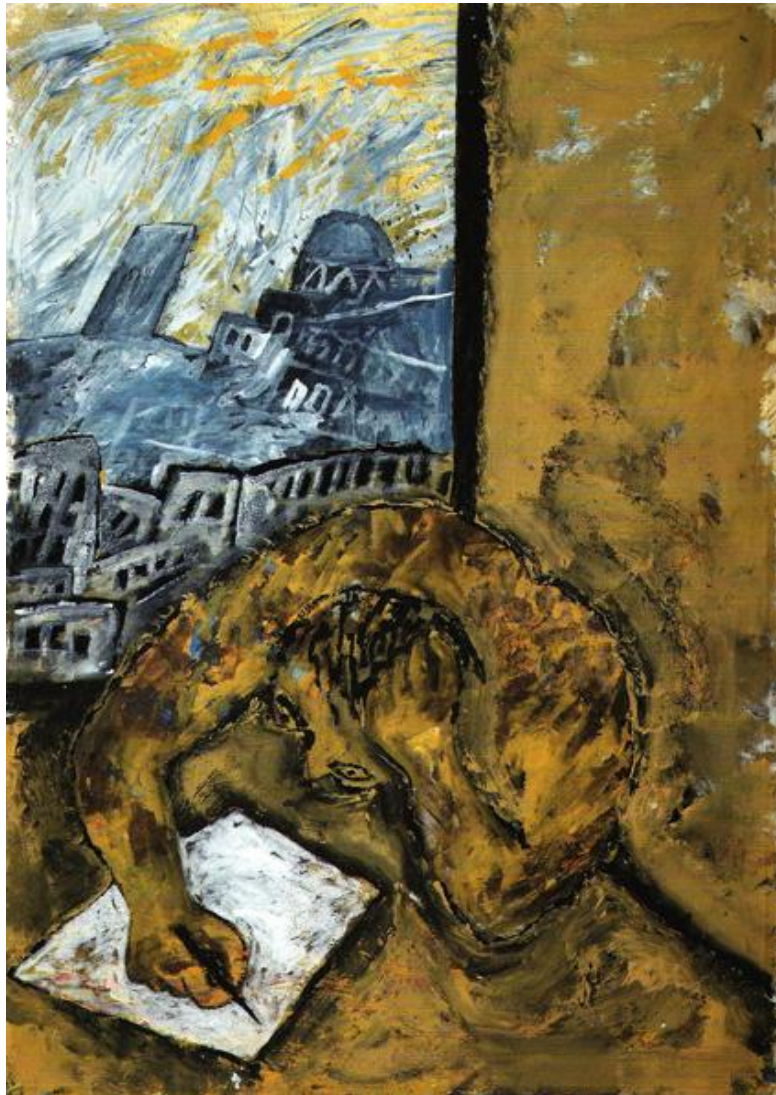


**Miquel Barceló.** *Paseo nocturno*, 1981. Técnica mixta sobre cartón, 73 x 104 cm

Un año más tarde pinta *Le dessinateur à Vienne*, donde representa en escorzo al dibujante, desesperado, intentando llevar a cabo su trabajo, pero no parece conseguir nada. Su angustia la expresa Barceló a través de su postura, sus ojos abiertos, su rostro sin boca; pero la ciudad, en este caso Viena, que se ve a través de la ventana, repite el sentimiento y ahonda sobre él.

La arquitectura, en estas primeras obras de Barceló, tiene la capacidad de concluir significados más emocionales que temáticos, a diferencia de la pintura neofigurativa, donde la arquitectura contribuía a la narratividad que, en consecuencia, dependía del tema de la obra.

Destaca la monocromía abstracta del interior de la estancia con el cielo expresionista y abstracto y la ciudad de fríos azules, tonos blancos y contornos negros. El cielo también participa de la angustia y desesperación con los retazos de nubes, vientos en diversas direcciones, la acción del sol que tiñe de amarillo algunos reflejos... esta preocupación por la naturaleza no puede hablarnos sino del recuerdo romántico y decadente al igual que en Sicilia. La angustia personificada en un espacio exterior tiene algo de *El grito* de Munch, así como de algunas obras de Kirchner.



**Miquel Barceló.** *Le dessinateur à Vienne.* 1982. Técnica mixta sobre tela, 185 x 130 cm

De las primeras obras urbanas de Miquel Barceló en las que la ciudad se exhibía en todo su esplendor al tratarse de figuras sobre paisajes exteriores, va pasando progresivamente a espacios interiores, mucho más definidos y relativos a una reflexión propia del arte de la pintura. Así, el dibujante de Viena ya está dentro de su estudio buscando el motivo para su obra y la ciudad se adentra desde fuera.

Ese mismo año de 1982 comienza a pintar una serie de cuadros que representan al pintor dentro de su cuadro realizando su obra. No es solo el cuadro dentro del cuadro, sino que va más allá al ser el pintor y el modelo, junto con el lienzo, dentro del cuadro.

Estas escenas se desarrollan con mayor agilidad en 1983. El pintor se encuentra en su taller y el lienzo se tiende sobre el suelo; el artista intenta recoger todos los objetos que hay a su alrededor para incluirlos en su obra, pero él mismo pertenece a su obra. Este juego de situaciones, un engaño lúdico, es muy usual en los primeros años 80' en la pintura neofigurativa, y tiene algo más de narratividad e incluso de concepto que los cuadros más puramente expresionistas. Sin embargo, la técnica sigue siendo similar a la de años anteriores.

Las situaciones del pintor dentro del cuadro son verdaderamente desgarradoras y suponen un paso más al cuadro del dibujante de 1982. El pintor, normalmente desnudo y en un complicado escorzo, se pelea con el lienzo, salta sobre él, lo aporrea, reflexiona sobre él mismo... El espacio representado es una pura ilusión, un punto intermedio entre el naturalismo de la representación de un espacio que existe en la realidad con un espacio conceptual, el de la creación de la obra, la idea primigenia, platónica. En cuanto al lenguaje referencial, Barceló se equipara a los grandes maestros de la pintura española, principalmente al Velázquez de *Las Meninas*, que aparece pintando un lienzo en su propia obra.

De esta serie cabe destacar *El pintor damunt el quadre*, de 1983, donde el propio Barceló aparece en cuclillas dentro y encima del lienzo, a punto de asestar un golpe de gracia con una brocha. El cuadro, que está pintando de forma fingida, ocupa todo el solado del estudio que, a diferencia de otras composiciones en las que podemos ver el exterior, es un espacio totalmente cerrado. Y sin embargo es el más urbano de los cuadros de esta serie, porque en realidad está pintando un paisaje urbano con perro, aún más desarrollado si cabe que los de anteriores años. La obra

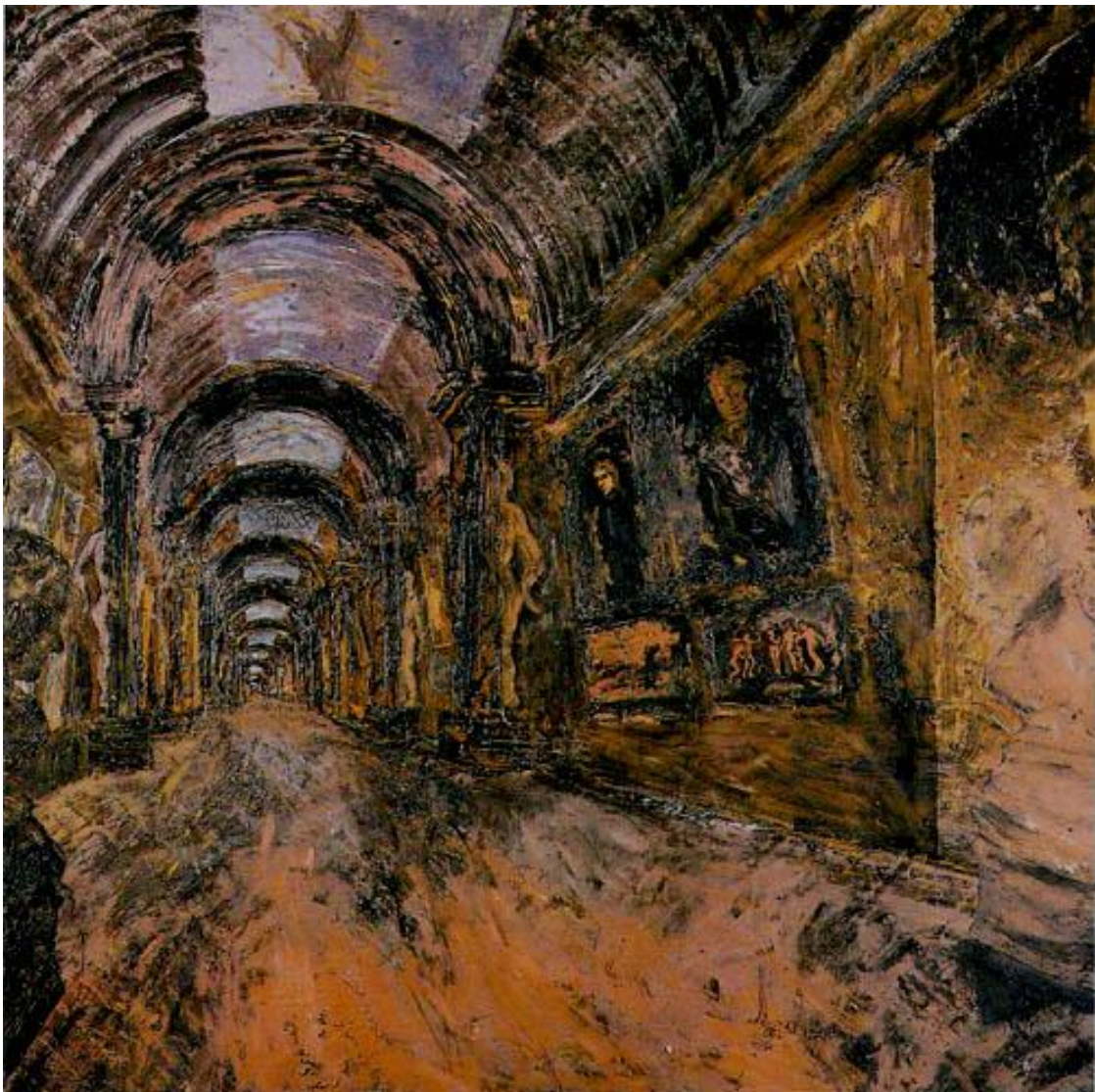
que está dentro del cuadro representa una calle de una ciudad con el sol naciente en el horizonte. El cielo comienza a tornarse azulado e impregnar de su color las fachadas de los edificios, los cuales se amontonan a uno y otro lado de la calle, como curiosos y silenciosos espectadores. El perro, antiguamente rabioso y furibundo, parece ahora mucho más calmado, y se dispone a iniciar un camino sosegado hacia la luz, ¿hay quizá una alegoría autobiográfica en el cuadro?



**Miquel Barceló.** *El pintor damunt el quadre*, 1983. Técnica mixta sobre tela, 262 x 319 cm

A parte del paisaje urbano resulta muy interesante la oposición del espacio cerrado del estudio al exterior representado en el cuadro fingido. Paulatinamente la pintura de Barceló va construyendo cada vez una expresividad más relativa al pintor en sí mismo, y abandonando los genéricos sentimientos de la ciudad, por ello sus escenas se van encerrando en bibliotecas, estudios, cines y museos, pero en ocasiones, como sucede en este cuadro, encuentra una vía de escape hacia el exterior, pues al fin y al cabo la reflexión personal sobre el arte de la pintura solo puede conducir, precisamente, a la pintura.

Durante los años de 1984 y 1985 Miquel Barceló va adquiriendo un reconocimiento internacional que le llevará a exponer en Zúrich con quien será desde entonces su marchante, Bruno Bischofberger, participar en la Bienal de Venecia, recibir la vista de Basquiat en Mallorca o ser seleccionado para una exposición en el MoMA. Sus pinturas se comienzan a centrar en asuntos mucho más cotidianos y descontextualizados. Es la época, por ejemplo, de las sopas y algunos bodegones. El carácter es similar al de los objetos cotidianos de Sicilia, pero Barceló mantiene el referente y el contexto figurativo, pese a que la pincelada se va deshaciendo hacia una abstracción que no tardará en llegar.



**Miquel Barceló.** *Le Louvre, grande galerie.* 1985  
Técnica mixta sobre tela, 300 x 300 cm

1985 es el año de su serie sobre el Louvre. Se trata de varios cuadros que representan algunas de las salas del parisino museo; suele pintar grandes e interminables galerías de las que cuelgan cuadros o que están custodiadas por esculturas. El cromatismo se va reduciendo con respecto a las obras de los primeros años de la década y, aunque permanece la figuración y la base naturalista de la pintura, sustituye las deformaciones iniciales por zonas del cuadro en las que ya está patente la abstracción.

El espacio es definitivamente cerrado, pero tal vez no completamente, pues las galerías del museo no se cortan sino que se pierden en una sucesión casi infinita de arcos. Esta serie tiene mucho que ver con sus obras sobre bibliotecas de años precedentes así como con los lienzos que realiza sobre interiores de cine, donde el techo abovedado nos conduce a la pantalla, única apertura de un espacio cerrado.

A partir de este año de 1985 Barceló comienza a abandonar las reflexiones sobre el espacio de creación y representación del arte, y poco a poco va encaminándose hacia una pintura más sosegada, con mucha menor expresividad. En cualquier caso Barceló no es un pintor que se pueda considerar plenamente abstracto; alternará obras a partir de mediados de los 80' en las que la figuración tendrá menor peso que la abstracción, pero en la mayor parte de los casos el referente figurativo permanecerá, por muy nimio que sea.

### *i.iii. Miguel Ángel Campano.*

Miguel Ángel Campano es otro pintor que a lo largo de los 80', coquetea entre la pintura figurativa y la abstracción, quizá imbuido en esa escena de convivencia que surge a comienzos de la década. En su juventud alternó estudios, breves, de arquitectura con la Academia de Bellas Artes, por lo que el poso arquitectónico estuvo presente en sus primeras obras.

Muy destacables son sus *Omphalos*, en los que se dan cita toda una serie de condicionantes estilísticos y temáticos. Se trata de paisajes mitológicos con claras referencias al oráculo de Delfos. Campano, fuertemente influido por Cezanne, había viajado a la Provenza para pintar paisajes de corte *cezanniano*. Pero esta vez dirigía su mirada hacia la Grecia Antigua, con un colorido *fauve* suavizado y una pincelada procedente de Derain. Campano se alineaba con estas obras en la dirección marcada

por los nuevos figurativos como Quejido o Aguirre, más que alinearse con los nuevos salvajes.

El interés por el paisaje bucólico y simbólico de la mitología y el mundo clásico es una reminiscencia que proviene del interés de estos artistas por pintores como Delacroix o Poussin.



**Miguel Ángel Campano.** *Omphalos*, 1984. Óleo sobre tela, 195 x 260 cm

Pese a manejarse en un estilo más afín a las corrientes europeas, Campano no podía asimilarse exactamente en aquellos años al neoexpresionismo, sino más bien a cierta figuración que se iba deshaciendo cada vez más. Durante los años 80' coqueteó con esta figuración, la abstracción lírica y cierto tipo de expresionismo, y aunque su interés no fue puramente urbano sí representó con cierta frecuencia paisajes de este tipo (*Omphalos*), en los que las arquitecturas se dejan ver.

No, sin embargo, la misma intención en estas piezas que en las de Sicilia o Barceló, donde sí se respira un verdadero sentimiento urbano, donde la arquitectura puede o bien corresponder a emociones y sentimientos, desde un punto de vista casi romántico (Barceló), o bien servir de referente de un idea o de un recuerdo en medio

de una amalgama abstracta (Sicilia). Campano idealiza una escena, como esta en la que quiere representar el ombligo del mundo, el Ónfalo. Siga algunos caminos de la figuración de los 70' en cuanto al color y el lenguaje gestual, e incluso se remite a referentes clásicos como Pérez Villalta y Martín Begué, pero en su pintura hay una búsqueda paralela a la de estos, un camino que le conduce a la abstracción, a la no narratividad.

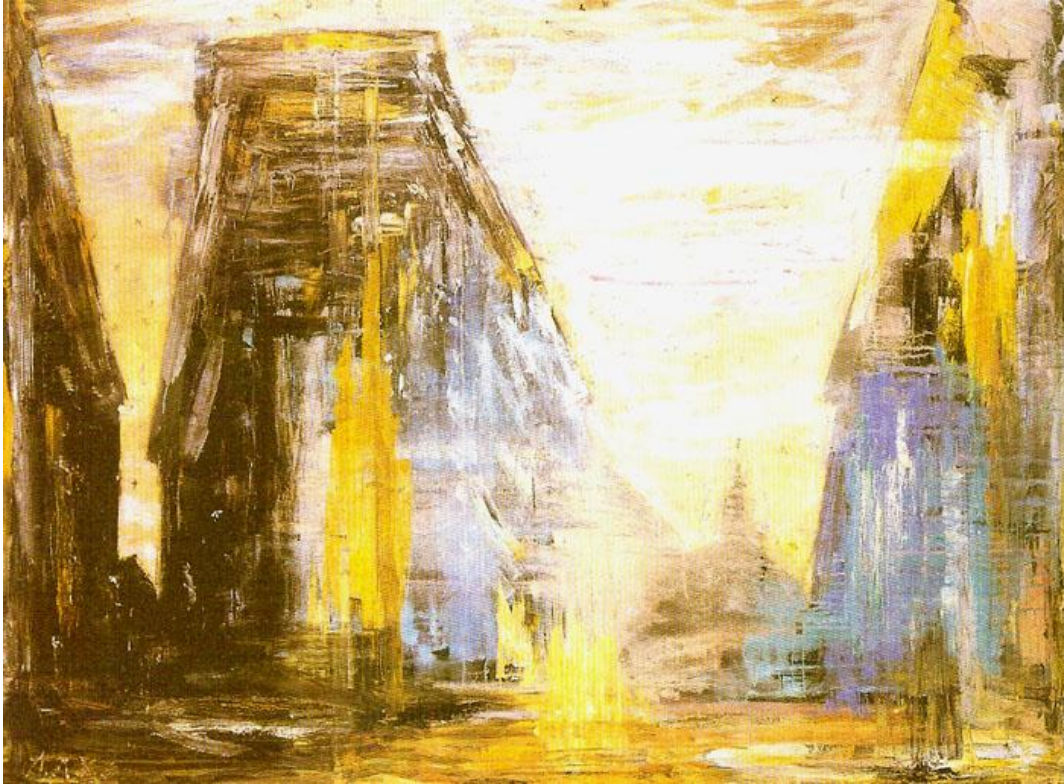
*i.iv. Otros pintores cercanos al neoexpresionismo y la abstracción.*

Pero no solo estos pintores, dentro de la pintura de corte neoexpresionista, cultivaron una estética urbana y arquitectónica. Alfonso Albacete (Málaga, 1950) y Juan Fernández Lacomba (Sevilla, 1954), realizan durante los años 80' diversas obras de carácter urbano. Luis Claramunt (1951-2000), desde otros posicionamientos, también lleva a cabo diversas pinturas en las que la ciudad y algunas arquitecturas cobran protagonismo, y Fernando Almela (1943-2009) y Fernando Solsona (1943-1988) caminan entre la abstracción lírica y una figuración heredera del pop de los 70'

Todos ellos trabajan en Madrid de un modo u otro y su pintura se inscribe en este arte de los 80', aunque su fortuna crítica o la amplitud de sus trabajos es muy dispar. Ninguno de ellos fue realmente un pintor urbano o arquitectónico pero, quizá por el ambiente generalizado, sobre todo en Madrid, se vieron influenciados por estas formas y quedaron patentes en su pintura, fueran cuales fuesen los estilos que trabajasen en uno u otro momento.

Albacete comienza llevando a cabo una pintura luminista que no tarda en conducirlo a una serie de pinturas sobre paisajes urbanos de Madrid. Buen ejemplo de ello es *Dos calles que conducen al sur*, de 1986, donde podemos observar un espacio urbano que se aparece entre un paisaje expresionista abstracto. Todavía hay reminiscencias de la pintura luminista de los primeros años de la década, y el cielo y el aire se convierten en colores brillantes, amarillos y azulados.

Los edificios se mantienen como un referente figurativo de gran peso. Se asientan a la perfección sobre el terreno y permanecen, solmenes, en la abstracción que les rodea, en lo que colabora el punto de vista bajo que el autor concibe para el cuadro.



**Arriba, Alfonso Albacete.** *Dos calles que conducen al sur*, 1986. Óleo sobre lienzo, 152 x 202 cm  
**Abajo, Juan Fernández Lacomba.** *Austerlitz rouge*, 1984. Óleo sobre lienzo, 195 x 220 cm



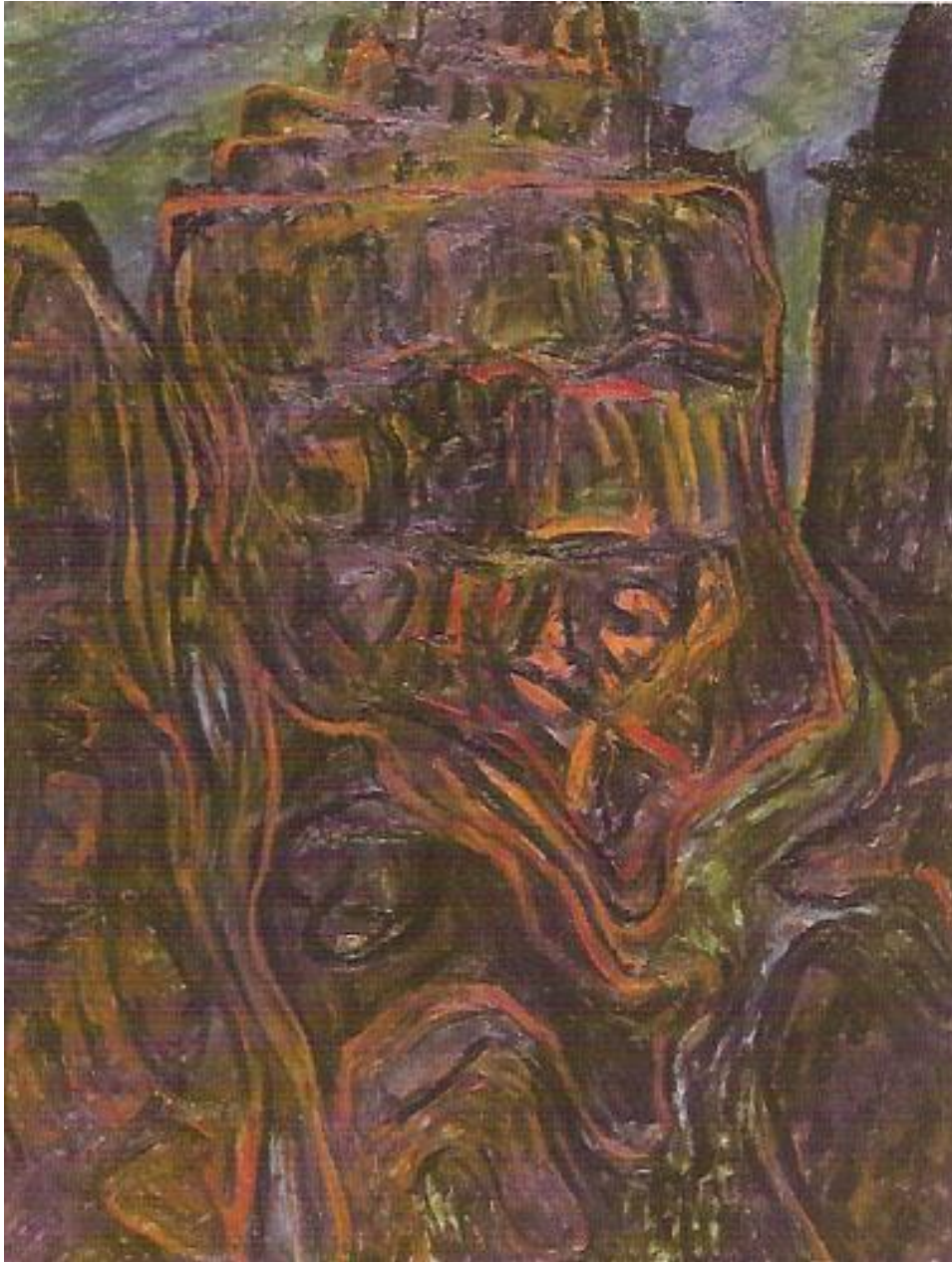
Juan Fernández Lacomba estudió Bellas Artes durante tres años en París (1982-1985), imbuyéndose de la pintura neoexpresionista que se realizaba en Europa en aquellos años. A su vuelta a España presentó una serie de paisajes urbanos parisinos en la galería Juana de Aizpuru, donde resaltaban colores vivos fovistas, como buena muestra es *Austerlitz rouge* de 1984. En un tono rojo muy poderoso, representa el río Sena con el puente de Austerlitz al fondo. Los edificios se difuminan en el colorido, que lo domina todo. La pincelada, de gran violencia, como delata el propio colorido, busca una expresividad clara, fruto de las vivencias del pintor en la ciudad.



**Juan Fernández Lacomba.** *Afueras*, 1986. Óleo sobre lienzo, 195 x 220 cm

A partir de su vuelta a España, Lacomba comienza un camino solitario en el que el expresionismo sigue teniendo cabida pero desde una visión mucho más personal. Los paisajes urbanos de colores intensos dan paso a paisajes de extrarradio, de vestigios y ruinas urbanas donde destaca la paleta fría de azules y verdes. La abstracción expresionista es mucho menos violenta y gestual, y la aparición figurativa

de la arquitectura posee un carácter simbólico, como bien se puede apreciar en *Afuera* de 1986.



**Luis Claramunt.** *La Red de San Luis.* 1991

Otro de los pintores que durante los años 80' practicaban una pintura de corte expresionista y que, de un modo sutil, pertenecían al grupo de los pintores de Madrid fue Luis Claramunt, quien tras residir en varias ciudades se instalaba en la capital cerca de 1985 para emprender un camino individual alejado de las sacudidas de “las movidas”. Pero su pintura tiene mucho que ver con el neoexpresionismo. Sus cuadros están cargados de emoción y el gesto, la materia, el color, contribuyen a cierto

sentimiento melancólico y angustioso. Buen ejemplo de este tipo de pintura es *La Red de San Luis*, de 1991.

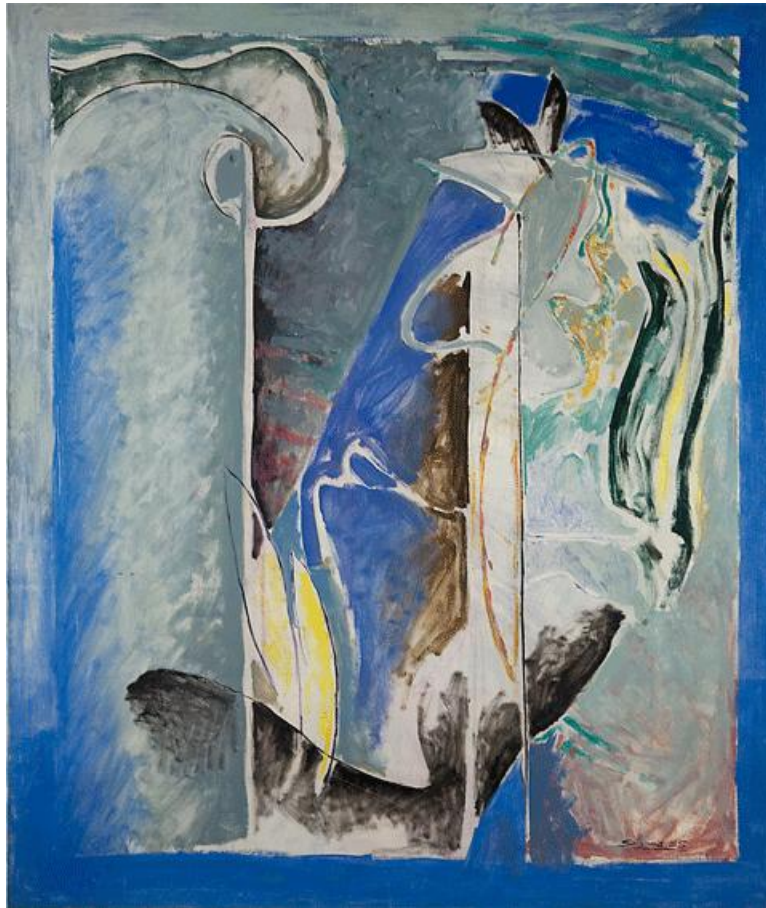
Desde mediada la década de los 80', Claramunt se decanta por una serie de paisajes urbanos que representan sus lugares cercanos como Sevilla, Madrid, Mallorca, Barcelona... Así, en este cuadro muestra la conocida *red* madrileña. La arquitectura no es más que una amalgama de color pesado, sólido; sus contornos se derriten y carece de ángulos, entremezclándose con el resto de la ciudad, con los peatones, el asfalto. Incluso el cielo es denso, espeso. Apenas se pueden distinguir las formas, pues existe un poso lejano de la vorágine de la ciudad, pero adaptada al sentimiento expresionista de origen romántico.

Luis Claramunt ya se había inclinado por el paisaje urbano a finales de los 70' y principios de los 80', aunque se trataba de un paisaje mucho más naturalista, donde el gesto expresionista no era muy acusado. Es por ello que las obras más interesantes a este respecto, son las que realiza entre 1984 y 1986, aunque posteriormente pinte, de vez en cuando, obras del mismo corte. Acusa un rastro que podemos seguir en Van Gogh y, posteriormente en algunos fovistas, y muestra un gusto suavizado por las características un poco *brut* de Miquel Barceló, a quien le unió una gran amistad. En 1986 viaja a Marruecos y su obra sufre fuertes cambios que influirán toda su pintura de los años 90'.

El caso de Fernando Almela y Alberto Solsona es también muy curioso. Aunque ninguno de los dos es madrileño ya están exponiendo en la capital en la segunda mitad de la década de los setenta en la galería Sen y, posteriormente ya en los 80', en EGAM. Durante esta última década expondrán con frecuencia en Madrid.

La pintura de ambos, que fueron pareja y se influyeron mutuamente, crece desde un pop muy acusado bastante en la línea de los que veían los artistas de los setenta que compusieron la Nueva Figuración. Solsona, a principios de esta década, parecía debatirse entre un "pop académico" y una línea más *gordillista*, como puede apreciarse en sus obras sobre *Anita* de 1973. Pero es su contacto con Almela el que le catapultó a la siguiente década con una pintura mucho más abstracta, más lírica en la que los colores se suavizan y la figuración tan solo aparece como un recuerdo que se pierde en las arenas del tiempo, una reminiscencia de un pasado lejano, casi olvidado.

Puede ser un puente en un paisaje, una barandilla, una puerta, un balcón... pero siempre aparece medio desvanecido entre la abstracción. Su trayectoria durante los 80' le conducirá a ir sumiéndose cada vez más en una pintura casi meditativa, contemplativa, sensual, pero profundamente abstracta, la que hacía al final de su vida. En 1985, cuando estaba a punto de desligarse por completo de la figuración, pintó algunos cuadros en los que la única referencia icónica era una arquitectura. Muy destacable es, por ejemplo, *Columna y árbol*, donde manteniendo el colorido estilo de los 80', produce una mezcla entre la materia inerte, solemne y arquitectónica en un amplio sentido de la columna, con las formas más orgánicas, vivas y dinámicas del árbol, del *objeto vivo*.



**Alberto Solsona.** *Columna y árbol.* 1985, óleo sobre lienzo, 140 x 121 cm

No se puede negar cierto lirismo, incluso romanticismo, como si nos hablase de la ruina lejana, representada en la columna, en contraposición con lo que aún está vivo: lo que permanece frente a lo que se marchita... y sin embargo, si miramos un

poquito más allá, entra ambas figuras hay otra columna que parece a punto de caer; lo que es estable, lo que sustenta, también puede caer.

El caso de Fernando Almela va en la misma línea, aun manteniendo una autonomía evidente. Procede de una pintura igualmente pop durante los setenta, y también se deja seducir por el *gordillismo*, sin embargo durante los años 80' es capaz de mantener la figuración y proyectarla a su pintura del siguiente periodo. Su lirismo es más ordenado, y los colores, en líneas generales, más sosegados, produciendo mayor calma la contemplación de sus cuadros.

No hay una presencia más que ocasional de la arquitectura como en *Las ruinas* de 1986 o *Vista de palacio*, ya de 1990. No obstante, el buen número de bodegones que desarrolla en este periodo donde las figuras son huellas blancas y geométricas en un mundo abstracto de color, denota cierto interés por la presencia arquitectónica en las ciudades; los objetos de sus bodegones, que bien podríamos interpretar como vacíos por mostrar el lienzo en blanco, son casi construcciones formalistas que se asientan en una pintura imaginativa, automática.



**Fernando Almela.** *Las ruinas.* 1986, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

En definitiva, la pintura de Almela y Solsona durante estos años 80' dista de buscar una percepción urbana o arquitectónica, aun manteniendo un estilo afín a las corrientes del momento. Y sin embargo también, en algunas de sus piezas, se dejaron imbuir por una estética muy desarrollada en este periodo que, sin duda, aportaba un deje moderno... e incluso postmoderno.

*ii. La pintura realista de finales de los 80'*

La corriente realista, y en último caso hiperrealista, fue una alternativa durante todo el periodo a las propuestas neofigurativas y neoexpresionistas. Más o menos desde Antonio López y su círculo más cercano como María Moreno o Amalia Avia, los pintores realistas habían gozado de cierto prestigio, si bien la postmodernidad dejaba un poco de lado este tipo de pintura más anclada en los preceptos decimonónicos de la pintura.



**Jorge Castillo.** *Buenos días*, 1987-88. Acrílico sobre lienzo, 241 x 203 cm

No obstante, pintores contrastados y sobradamente reconocidos como Juan Genovés, se dejaron seducir por el realismo a mediados de los 80', pero no fue el único; otro pintor que anduvo un poco alejado de las corrientes principales como fue Jorge Castillo (Pontevedra, 1933), viajaba a Nueva York sobre el año de 1987, y descubría la ciudad moderna en todo su esplendor. A partir de ese momento cultivaría una técnica realista, aunque desde luego muy alejada del realismo de los 60' y 70', con toda una serie de nuevas intenciones, con incursiones surrealistas, dadá, gestuales... Su objeto es mostrar la ciudad tal cual es, pero no puede evitar participar él mismo de la visión objetiva.

En general, la segunda mitad de la década de los 80' está llena de propuestas realistas; se produce una vuelta al realismo en pleno apogeo de los postmodernismos. Esta corriente realista, pese a contar con sus partidarios y gozar, como explicábamos antes, de cierta gracia por parte del público, se encontraba en crisis<sup>221</sup> desde mediados los 70', y sin embargo, casi paradójicamente, encontraba su hueco a finales de la década multicolor, justo después del entusiasmo.

#### *ii.i. El Nuevo Realismo.*

Este "Nuevo Realismo"<sup>222</sup> viene a sustituir, o servir de alternativa, a la pintura desatada, libertina, lúdica, llena de fantasía e imaginación, multirreferencial, narrativa, literaria y cultista de los años 80', pero de ningún modo regresa al panorama de la modernidad con su asueto ademán objetivista y verista. Tampoco tiene su centro de operaciones en Madrid, sino que los artistas, actuando de forma individual aunque exponiendo en grupo a partir de principios de los 90', sostienen una ascendente independientemente que les lleva a explorar caminos muy distintos. No obstante, la figura humana y, sobre todo, la arquitectura y el paisaje urbano, pasan a formar parte principal del ideario realista.

Sirva como ejemplo un pintor para nada vinculado a Madrid como es Jesús Mari Lazcano (Vergara, 1960)<sup>223</sup>. Su pintura procede y se ve influida por el romanticismo alemán más puro de Friedrich o Schinkel. Sus obras carecen de narratividad y nada

---

<sup>221</sup> CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. "Entre la modernidad y la postmodernidad" en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *La última realidad*, [cat. exp.], Madrid, Gema Lazcano, 1999, p. 5

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Puede consultarse su página web: <http://www.lazcano.net>

tienen que ver con la literatura o la mitología, y sin embargo pueden despertar muchos sentimientos. Sus paisajes de ruinas urbanas que se funden con la naturaleza son un canto a la pintura naturalista, pero su realismo es controlado, sometido a los sentimientos y al concepto. Lo mismo sucede con José Manuel Ballester<sup>224</sup> (Madrid, 1960), que se inicia en la pintura con obras de corte romántico donde la naturaleza solitaria es la protagonista para, posteriormente, adentrarse en el mundo urbano industrial y radiografiar la ciudad desde sus cimientos.

Y es que este realismo, en los casos más interesantes, es más un punto de partida que una técnica que repetir. Los pintores de esta última generación de realistas exprimen todo el jugo que esta corriente les puede facilitar, y no dudan en adaptarse al nuevo medio, a la nueva sociedad.

La pintura joven realista de los años 80' conlleva un gran desprendimiento de lo que el arte local se refiere con respecto a la pintura joven de los 80' de los grupos neofigurativos, neoexpresionistas y abstractos; la pintura realista se proyecta ya sobre la nueva década e incluso hacia el cambio de siglo. Podemos afirmar que en el grupo de la pintura joven, entendiendo por tal a los pintores que participaron en las primeras exposiciones a comienzos de la década, había una autoconciencia de estar realizando un arte propio y conjunto a la vez, es decir, que entendían que su cometido era el de llevar a cabo una renovación de la pintura y, entre los propios artistas y los críticos de la época, se defendía un nuevo arte español y, en última instancia, madrileño. La pintura realista, sin embargo, carece de la gran carga de influencias que aparecían, por ejemplo, en los cuadros de Martín Begué o Pérez Villata y, sin despreciar los historicismos, lleva a cabo una pintura que podría ser de un artista alemán, estadounidense o moscovita, es decir, mucho más objetiva.

Los paisajes urbanos de Ballester o Lazkano suelen evitar los símbolos o los iconos monumentales como referencia simbólica; por ejemplo, los cuadros que representan escenas industriales pintados por José Manuel Ballester, bien podrían tomar como modelo la construcción de una sala de congresos de Pekín o un nuevo pabellón de IFEMA. Y de este modo, podemos convenir que los nuevos realismos pertenecen a un arte plenamente democrático, que no ha tenido que someterse al

---

<sup>224</sup> Puede consultarse su página web: <http://www.josemanuelballester.com>

difícil proceso de una Transición; y como democrático que es, se proyecta hacia el exterior, hacia lo internacional.



**José Manuel Ballester.** *Castellana I.* 1989.  
Óleo sobre papel encolado a tabla, 73,2 x 55 cm

Los pintores realistas rompen el caparazón y deciden explorar el exterior. No queremos decir que los integrantes de la pintura joven no hubiesen viajado, todo lo contrario, y sin embargo habían salido, salvo excepciones (sobre todo al hablar de neofigurativos) para regresar con el botín a casa. Los pintores expresionistas como

Sicilia o Barceló, no tuvieron problema en salir al exterior y conquistarlo, pues su carácter abstracto facilitaba el entendimiento de un lenguaje universal que hasta el momento no había funcionado con la figuración, aunque pintores como Sigfrido o Guillermo hablaban de temas comunes como eran la mitología, la literatura, el cine o la música.

Y la forman que encuentran los realistas de conquistar el medio, de imponerse a lo largo de la década de los 90', es en la mayoría de los casos la pintura urbana o de arquitectura. Los paisajes que se ven despojados de su referencia icónica, tan perseguida por los artistas inmediatamente anteriores, se convierten de forma inmediata en un lenguaje universal. Así pues esta corriente encuentra su hueco en el panorama de la artes irrumpiendo con sigilo, y convirtiendo este panorama en múltiple.

Tal vez tenga mucho que ver la estabilidad política y social de un país que empezaba a asentar su democracia y ya no necesitaba reivindicaciones, aunque fuesen puramente artísticas, que se opusiesen a lo anterior, que lo negasen. La pintura realista encaja mucho mejor en la comunicación artística aséptica de la democracia, y se orienta también de mejor forma hacia el multiculturalismo, que tanto tendrá que decir a partir de mediada la década de los 90'.



**José Manuel Ballester.** *Nuevos edificios II*, 1991.  
Técnica mixta sobre papel encolado a tabla, 57 x 92 cm

*ii.ii. José Manuel Ballester.*

Pero centrándonos en los artistas que desempeñan este tipo de pintura en Madrid, que es lo que nos interesa, debemos destacar a los que quizá sean más representativos, como son José Manuel Ballester y Clara Gangutia (San Sebastián, 1952). Ballester comienza en la pintura realizando paisajes de corte romántico, donde lo onírico, lo emocional, lo particular, abarcan prácticamente la totalidad del cuadro.

Sin embargo a finales de la década de los 80' comienza a orientar su pintura hacia un realismo mucho más frío, donde la ciudad de Madrid, la suya natal, se muestra tal cual es. Las composiciones de este momento son sencillas, apenas encuadres fotográficos, y el dibujo es perfecto, académico. Poco a poco el pintor va eliminando la carga sentimental de las obras para exponer con cierta frialdad los paisajes urbanos, de ahí que lo más interesante sea a dónde dirige él su mirada.



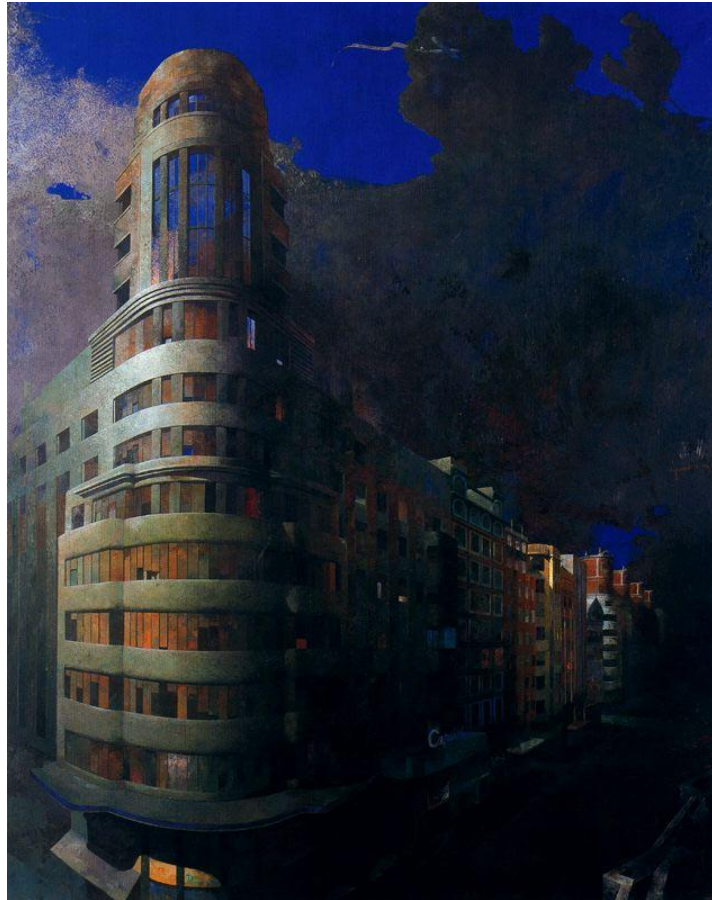
**José Manuel Ballester.** *Naturaleza muerta 3*

Suele seleccionar espacios muy objetivos de la ciudad, y cuando busca algún lugar simbólico siempre acude a los escenarios modernos y alejados de historicismos. Así, sus paisajes de la Castellana o los Nuevos Ministerios, nos muestran una ciudad solitaria, casi abandonada, inhóspita, aunque lo que él muestra no es más que una parte de la verdad, de la realidad.

Partiendo de esta idea, a partir de 1990, Ballester va seleccionando espacios en continuo desarrollo, en construcción. Al artista le atrae la idea de la ciudad que fluye,

que está en permanente cambio, por lo que las construcciones y los paisajes industriales se convierten en metáfora de esa idea. Suele elegir formatos muy apaisados para aumentar el sentido de vista, de momento.

Este camino del realismo comienza a abrirle nuevas puertas y, mediada la década de los 90', va sustituyendo paulatinamente la pintura por la fotografía, aunque el objeto de su arte y su entramado conceptual sigue siendo el mismo, y el paisaje urbano y la arquitectura no dejan de ser absolutamente importantes para sus representaciones.



**Clara Gangutia.** *El Capitol.* 1975. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm

*ii.iii. Clara Gangutia.*

Clara Gangutia resulta un caso muy interesante. Con 16 años se traslada a Madrid e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se ve muy influida por la figura de Antonio López. A finales de los años 70' comienza a realizar una pintura de corte personal en la que la visión de la ciudad cobra una importancia absoluta. En esos

comienzos, se permite algunos detalles que distorsionan de algún modo la realidad objetiva, imbuyendo a la obra de un sentimiento emocional y a veces surrealista.

Las visiones de la ciudad no son fotográficas, como haría más tarde Ballester, sino que utiliza el tamiz de la memoria, y el resultado es una composición en la que se aúnan la búsqueda de la realidad y una técnica verista con el sentimiento simbólico y la alegoría surrealista. Es así, por ejemplo, en *El Capitol*, donde pretende mostrar una reproducción del paisaje urbano de Madrid, pero finalmente, a través de esa transformación del cielo que cubre la ciudad, nos ofrece un paisaje urbano que refleja con firmeza la personalidad y el sentimiento de la pintora.

En este sentido, la ciudad de Clara Gangutia no es una ciudad destinada a la vida humana; se trata más bien de una ciudad conceptual en el sentido de que es concebida a través de la memoria, sin narrativa alguna, tan solo un instante, un recuerdo. No se preocupa por las vivencias comunes o sociales del determinado lugar que reproduce, sino de su recuerdo personal, su vivencia particular y lo que esta puede impregnar la representación plástica.



**Clara Gangutia.** *Gran Vía*, 1987. Óleo sobre lienzo, 114 x 162

Decíamos que se trataba de un caso interesante y particular el de Gangutia porque se encuentra a caballo entre la primera generación de hiperrealistas y los pintores neorrealistas que comienzan a hacer resurgir el movimiento a finales de los 80'. Pero ella continúa con la evolución de su pintura a lo largo de toda la década, firme defensora de sus formas. Poco a poco la influencia de Antonio López la va orientando hacia una pintura más objetiva, si bien no abandonaría cierto simbolismo hasta comienzos de los 90'.

En esta línea de Antonio López podemos destacar *Gran Vía*, de 1987, obra que parece recuperar las vistas lejanas de la ciudad como *Madrid visto desde el Cerro de Tío Pío* (Antonio López, 1962-63) o *Vallecas* (Antonio López, 1977-80) y que guarda grandes semejanzas con *Capitán Haya* (Antonio López, 1987-88) casi del mismo año; a ello debemos unirle el paisaje de la Gran Vía, que se había revelado como uno de los predilectos del pintor de Tomelloso. Pero Clara Gangutia añade una serie de elementos que la alejan de la objetividad mostrada por Antonio López a lo largo de los 80', y que tal vez la pusiesen en conexión con pinturas anteriores del maestro realista.

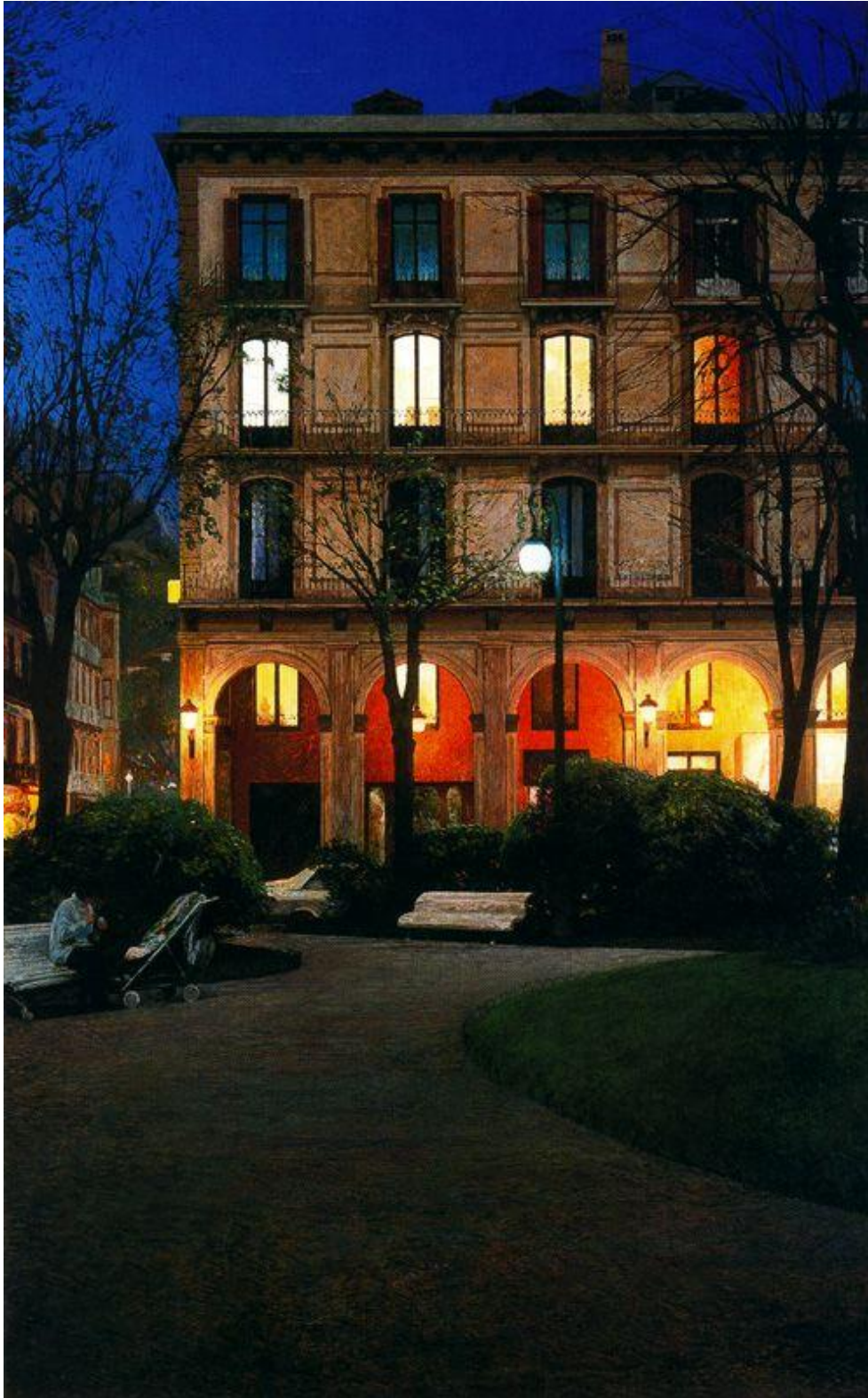
La mujer encinta que observa la ciudad funde su vestido con el azul del cielo, un azul que va perdiendo intensidad a medida que se acerca a la ciudad ocre y de la que solo le separan unas nubes blanquecinas. No obstante, en realidad no observa la ciudad, sino al impresionante remate escultórico de Victorio Macho a la fachada de Gran Vía 60, construida por Emilio Ortiz de Villajos en 1930 y restaurada en los años 40'. La estatua es una figura triunfal, un desnudo clásico que levanta y sostiene una puerta clásica que simula un templo, con su frontón triangular.

El cuadro, que podría no ser más que la representación más o menos verista del paisaje de Madrid, se torna por acción de la embarazada y la escultura en una alegoría, una metáfora, tan solo un detalle de la memoria emocionada de la pintura, por lo que es algo más que una mera imitación fotográfica de la realidad a través de la pintura.

A pesar de que Clara Gangutia convive en el tiempo con los pintores del grupo de La Movida, se siente mucho más próxima a los nuevos realistas surgidos a finales de la década.

Su pintura poco o nada tiene que ver con las fabulaciones mitológicas de Martín Begué, las alegorizaciones sumergidas de Pérez Villalta o el interés por las vidas cotidianas de algunos madrileños de El Hortelano y Ceesepe, e igualmente está alejada

de las maquinaciones expresionistas de Sicilia y Barceló. De hecho, su participación artística en el Madrid de los 80' se ve limitada a sus representaciones individuales, que alterna con la captación de otras ciudades, no sólo de España (Alicante, San Sebastián...) sino del mundo (Buenos Aires, Milán...).



**Clara Gangutia.** *Plaza de Guipúzcoa.* 1993. Óleo sobre lienzo, 116 x 73 cm

A partir de los años 90', en pleno auge del realismo de segunda generación, Clara Gangutia inicia un camino que la conduce a una mayor objetivación de su pintura, lo cual la acerca a las propuestas más hiperrealistas, aunque no pierde por completo su carácter simbólico en algunas de las obras.

*ii.iii. Luis Mayo.*

Si bien Clara Gangutia es un caso interesante por su convivencia con los pintores generacionales más importantes del momento (y su supervivencia), Luis Mayo (Madrid, 1964) lo es por su excepcionalidad. Por su juventud, los años 80' se le hacen un poco cortos, aunque su primer estreno individual tiene lugar en la galería Rafael Ortiz de Sevilla en 1988.

En los primeros años de su pintura, desde esta fecha hasta 1993 aproximadamente, toda su obra está íntimamente relacionada con la ciudad y la arquitectura en la pintura. Luis Mayo parece ser un catalizador de todo lo que a este respecto había acontecido en Madrid durante los 80'. Sus pinturas sobre ciudades de los primeros 90' representan un esfuerzo conceptual en cuanto a la idea de las relaciones entre pintura-arquitectura y pintor-arquitecto se refiere, mostrando su dualidad y su contraposición. Así, comienza la década con cuadros que representan ciudades industriales y ciudades imaginadas, construidas y soñadas.

*Ciudad industrial*, de 1991, es una ensoñación cubista que nos recuerda a los paisajes de l'Estaque de Georges Braque o los de Horta del Ebro de Picasso. Es un lugar nuevamente inhóspito en el que las arquitecturas son las protagonistas anónimas, pues ni siquiera ellas tienen una conciencia funcional o artística, ya que no son más que formas geométricas bidimensionales que simulan ser tridimensionales. Parece que el pintor quiere avisarnos de que no funcionarían mejor si les hubiese pintado ventanas, tal cual son las zonas industriales, pues al fin y al cabo es solo pintura.

Luis Mayo produce obras de gran fantasía y ensoñación, aunque su base suele estar anclada en cierta realidad trastocada por su memoria y sus sentidos. A partir de 1992 comienza a exponer de forma habitual con el grupo de los nuevos realistas, si bien su pintura de aquellos años dista mucho del realismo objetivista que estaba en boga entonces.

Volviendo a *Ciudad industrial*, su paleta es suave, delicada y corta, apenas unas tonalidades ocre, de la tierra, como los cuadros pre-cubistas. En el resto de ciudades que pintó entre 1991 y 1992, podemos percibir cómo el pintor se preocupa por disponer un urbanismo comprensible que, no obstante, imposibilita a la ciudad de función urbana. Sucede igual que con las ciudades metafísicas de Miquel Navarro, dispone un plano horizontal para asentar la ciudad, y después ubica toda una serie de elementos verticales que responden a formas constructivas como torres, columnas, esculturas, arcos, postes, edificios, escaleras... sin que aparentemente haya más relación entre ellos que el temple con el que los pinta.



**Luis Mayo.** *Ciudad industrial*, 1991. Temple sobre lienzo, 97 x 130 cm

Comenta José Ramón Danvila<sup>225</sup> que para estas ciudades se inspira en la *Montaña de la Santa Victoria* de Cézanne, pero que también se pueden ver reflujos de Corot, Canaletto o Bellotto. Parece cierto, pero la acción del hombre es la que ha moldeado esas ciudades, la acción del arquitecto, que ha construido los edificios, los monumentos; la acción del urbanita que, con sus vivencias, su día a día, ha

---

<sup>225</sup> DANVILA, José Ramón. "Paisajes en proceso" en DANVILA, José Ramón. *Luis Mayo*, [cat. exp.], Sevilla, Rafael Ortiz, 1993, s/p

transformado la ciudad original del arquitecto; pero también la acción del pintor que, finalmente, es quien da vida a estas ciudades.

Y es que las ciudades de Mayo buscan también ese interés que poseía Ballester por el flujo, el cambio, la transición, el movimiento perpetuo de la ciudad por los agentes antes nombrados, y ese fluir se refleja aquí por medio de las construcciones y deconstrucciones de los edificios pintados.

Muy interesante, dentro de esta serie de las ciudades, es la contraposición que hace con *La Ciudad Moderna* y *La Ciudad Clásica*, elemento de oposición entre tradición y modernidad que ya interesó en profundidad a Martín Begué durante toda la década. La ciudad moderna es una urbe dispersa, vista desde las afueras, donde los edificios son grandes bloques de hormigón que se elevan unos sobre otros. Existen toda una serie de ruinas modernas, industriales, geométricas, retazos de barcos, de columnas, el Caballo de Troya, un coloso, puentes, montañas rusas, catedrales, columnas, torres de extracción... infinidad de elementos nos ofrecen distintos niveles de lectura del cuadro, muchos de ellos, evidentemente, simbólico-narrativos. Es significativo que la ciudad moderna se erija sobre los cimientos de la antigua, la preexistente, y por ello nacen construcciones de forma oblicua desde el suelo: el pasado no ha conseguido enterrar la modernidad.

Si en la ciudad moderna existen elementos clásicos, igual sucede con la ciudad antigua, que se expande a partir de una Acrópolis coronada por un ruinoso Partenón. La ciudad clásica es la que vemos ahora, la ruina de lo que fue, los restos: columnas, cruces, estatuas, templos, torres, puentes... pero llega un momento en que no distinguimos bien de lo que es moderno de lo que es clásico. La noria, en primer plano a la derecha, nos recuerda a Duchamp, tal y como había hecho Guillermo Pérez Villalta, y hay una grúa que transporta una escultura y un humo industrial al fondo del cuadro. Luis Mayo opone lo tradicional a lo nuevo, pero finalmente no puede resistir fundirlos.

Una vez más en estas obras podemos ver los elementos verticales que se repiten en las ciudades que Miquel Navarro llevaba haciendo desde mediada la década de los 70'.

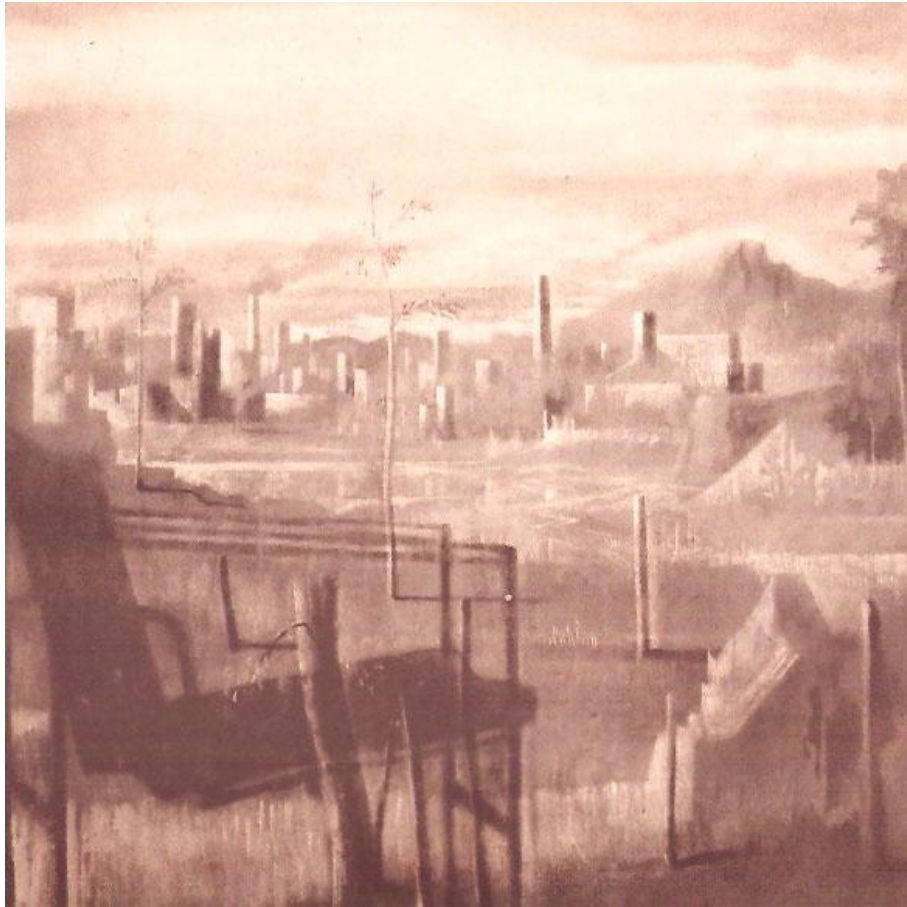
Luis Mayo representa la ciudad de un modo único y a la vez múltiple. Es la ciudad del arquitecto, del pintor, del ciudadano, pero también es un concepto de ciudad, una representación de todas las ciudades de todos los tiempos.



**Luis Mayo. Arriba:** *La Ciudad Moderna*, 1992. Temple sobre lienzo, 130 x 162 cm  
**Abajo:** *La Ciudad Clásica*, 1992. Temple sobre lienzo, 130 x 162 cm



Llama la atención que tanto las ciudades de los neorrealistas como las metafísicas de Martín Begué, sean tan inhabitables como las de Luis Mayo, siendo tan distintas estéticamente. La urbanidad de la que parte Mayo, se diluye en un sinfín de aglomeraciones industriales que cuentan entre sus elementos con retazos de modernidad y clasicismo, pero no hay restos del hombre más que en el efecto que sus acciones han podido provocar a lo largo del tiempo, un tiempo que se ha detenido en el continuo fluir urbano.



**Luis Mayo.** *Paisaje con sombra (Sillón de Le Corbusier)*. 1993.  
Temple sobre tela, 100 x 100 cm

Si en la serie de las ciudades Luis Mayo introduce toda gran cantidad de referentes histórico-artísticos, la serie de “Los paisajes de sombra”, hace aún mucho más evidente ese referente. Sobre un paisaje de ruina industrial entre la naturaleza, un poco al estilo de Poussin pero muy renovado, siluetea la figura de varias hamacas, sillones y sillas, objetos de diseño, de arquitectos modernos como Le Corbusier u Otto Wagner.

Esa contraposición entre paisaje con reminiscencias de artistas clasicistas con objetos de manos de un arquitecto moderno, y la naturaleza sobre el diseño, comporta un efecto muy interesante. El objeto es un *ready made* que se sobrepone al paisaje.

Estos paisajes no dejan de ser ciudades inmersas en la naturaleza, “afueras”, mientras los sillones posan vacíos, tal vez esperando a unos nuevos dueños que sean capaces de dar una vuelta de tuerca más a esas ciudades del fondo.

La pintura de Luis Mayo tiende hacia un mayor naturalismo a medida que avanza la década; sin embargo no abandona la estética urbana y continúa pintando ciudades y arquitecturas, aunque desde un punto de vista más objetivo y realista.

\*\*\*

En líneas generales el sentimiento urbano y la estética arquitectónica se dejó ver en todas las corrientes artísticas de los años 80', tanto las que perseguían convicciones renovadoras como la Nueva Figuración, el neoexpresionismo o el Nuevo Realismo, como los artistas que habían integrado tendencias figurativas en el pasado<sup>226</sup>. Por lo tanto, podemos concluir que, aunque no fuese el único factor de renovación, sí fue el elemento común de los distintos estilos, pues la representación de una ciudad, de una arquitectura, era una “marca” de modernidad en un país en el que la figuración se había debatido, desde después de la Guerra Civil, entre el ruralismo de la Escuela de Madrid, el realismo de tendencia hiperrealista y el realismo crítico.

Las nuevas corrientes adscritas a los años 80' tenían un objetivo indirecto: el de representar un nuevo arte español en oposición a la “Escuela Española” que representaban los grupos de los años 50' y 60'. Desde “Dau al Set” hasta “El Paso”, de ahí el uso del color, el arte apolítico, la preocupación por aspectos puramente artísticos, por la pintura desde un punto de vista material y hedonista. Y sin embargo, nada había más moderno que la ciudad ni más postmodernista que la visión que estos artistas de los 80' podían hacer de ella. Esto explica que la Nueva Figuración fuese la que más y mejor representase el sentimiento urbano, pero que el resto de corrientes del momento se dejaran imbuir por este sentimiento y reflejasen en sus obras, de un modo u otro, retazos arquitectónicos.

---

<sup>226</sup> Durante los 80' Genovés pinta aquellos paisajes urbanos, Manolo Valdés, una vez desligado de Equipo Crónica muerto ya Rafael Solbes, también repite con estética urbana, por poner dos ejemplos.

### **BLOQUE 3: OTRAS ARTES DURANTE LOS AÑOS 80': ESCULTURA Y FOTOGRAFÍA JOVEN**

Hasta este momento hemos expuesto en esta investigación una serie de teorías documentadas esencialmente sobre la pintura, y es que dentro de las bellas artes fue esta la que mayor significación adquirió con respecto al periodo concreto al que nos referimos.

La pintura fue el arte más representativo en cuanto a una renovación se refiere, aunque desde luego debemos añadir aquí la fotografía, el cine, la música, la arquitectura o la escultura, sin olvidarnos de la ilustración. La fotografía también alcanzó importantes cuotas de protagonismo entre los artistas de los 80' en Madrid, quizá por su mayor inmediatez, por poder captar a la perfección todas aquellas vivencias cotidianas que los artistas compartían. Sin embargo fue la pintura la que se desarrolló dentro de unos parámetros artísticos más tradicionales a la par que producía una evidente renovación, sobre todo durante la primera mitad de década.

Pero en general fue un sentimiento unitario el que embriagó a la mayoría de las artes, no hay más que comparar las pinturas de Pérez Villalta, las fotografías de Pérez Mínguez o las películas de Almodóvar. Es la época multicolor, de la libertad, de la cotidianeidad...

¿Y la escultura? ¿Qué hacemos con la escultura?

#### **1. CONTEXTOS Y TRAYECTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA JOVEN EN LOS AÑOS 80'**

¿Qué hacemos con la escultura? La escultura fue, quizá, el arte que menos se dejó influir por el ánimo de la "cultura" de La Movida de los años 80'. Son diversas las razones que determinaron la ausencia escultórica en esta corriente, unas completamente inherentes al propio discurso de la escultura y otras asociadas al devenir del arte de los 80' y de los que lo promulgaron, mucho más preocupados por un arte si no figurativo, al menos sí representativo e incluso narrativo.

Pero ahondemos primero en las razones puramente escultóricas, para lo cual sería importante recordar la cuestión con la que el profesor Francisco Calvo Serraller abre uno de los capítulos de la que es la obra cumbre para estudiar la escultura de esta

época: “¿Cómo hablar de escultura en un país que se dice de pintores?”<sup>227</sup>. Serraller profundiza un poco más al considerar que a nadie se le ocurriría incluir en la internacionalmente conocida por “Escuela Española” (que podría abarcar desde el barroco más tenebrista hasta los trágicos *desgarros* del grupo El Paso) a un escultor.

Se puede estar de acuerdo o no en esta afirmación, e incluso habría quien se cuestionaría la presencia de los pintores de los 80' dentro de esa “Escuela Española” (no debemos olvidar el barroquismo de la segunda mitad de la década de Villalta, por poner un ejemplo de lo que sería esta escuela y la evidencia de su inclusión en la pintura de los 80'), pero es evidente que “nadie prestaría atención a la escultura española si no fuera por aportación [sic] en este campo por la vanguardia del siglo XX”<sup>228</sup>. Señala Calvo Serraller que existen dos nombres capitales en esta vanguardia: Picasso y Julio González, a los que no tarda en añadir a Gargallo, Alberto Sánchez, Joan Miró, Ángel Ferrant, Oteiza y Chillida, aunque tampoco le pasan desapercibidos Palazuelo, Chirino o Alfaro.

En cualquier caso, a la hora de hacer un elenco de los grandes escultores españoles de todos los tiempos, es obvio que la mayor parte saldrían de estos nombres antes mencionados, por lo que si bien es cierto que la “Escuela Española” está dominada por pintores, el siglo de las vanguardias contó con un buen número de grandes escultores. Quizá, precisamente, fue esto lo que condicionó que el grupo de artistas jóvenes de los 80' en Madrid apenas contase con la presencia de escultores, desde un punto de vista del propio género: ¿había escultores preocupados por las mismas inquietudes que pintores o fotógrafos? La respuesta, como veremos más adelante, es en un buen porcentaje: sí.

Pero regresemos a la trayectoria escultórica del siglo XX para llegar a los años 80'. Siguiendo las explicaciones del profesor Calvo Serraller, la España de a partir de 1975, año aproximado en el que comenzaría el arte que atañe a esta investigación, aporta principalmente la posibilidad de olvidarse de España, desde cualquier prisma, por lo que no es difícil entender que mediada la década de los setenta el estigma de la “Escuela Española” estaba más que superado.

---

<sup>227</sup> CALVO SERRALER, Francisco. *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar C, 1992, p. 31

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 31

¿Y antes? Como ya hemos dejado por escrito en este estudio, las corrientes dominantes artísticas en España antes de 1975 estaban representadas, en su mayoría, por pintores: Dau al Set, El Paso, Cuenca, arte óptico y geométrico, arte pop... Los escultores eran poco menos que figuras independientes, no tanto por ellos mismos como por el concepto generalizado en torno a ellos y, siendo reduccionistas y elitistas al máximo, pasada la mitad del siglo, podríamos reducirlo todo a Chillida y Oteiza. El caso de estos dos escultores, dentro de una época de corrientes inscritas en el pictoricismo en su mayoría, es abrumador si consideramos que el nivel de sus obras fue sin duda (y lo es aún hoy en día) difícilmente superable incluso trasladándonos a un panorama internacional.

Es esto lo que nos podría conducir a afirmar que aún en los años 80' el peso de Chillida y Oteiza era fuerte, pues además continuaban trabajando así como otros escultores de su misma generación aproximadamente: los Chirino, Palazuelo, Alfaro... Grandes artistas con una larga y reconocida trayectoria cuyas obras se inscribían en la misma vanguardia generacional, nada que ver con las corrientes de la pintura que, como ya hemos visto, para 1976 estaban casi todas superadas y saturadas.

¿Quiere decir esto que no hubo escultores en los años 80' capaces de elevar su arte al menos a la altura de los grandes maestros? ¿No hubo, pues, renovación escultórica? Son dos preguntas interesadas, no cabe duda, y quizá encaminadas a una solución final en la que se muestren los trabajos de varios escultores de los 80' causando una mayor admiración, pues no cabe duda de que hubo espacio tanto para nuevos escultores como para una renovación de las formas. De hecho, y parafraseando de nuevo a Francisco Calvo Serraller, si los primeros años de la década parecía no haber sino pintores en el arte joven español, a partir de 1985 la mirada (nacional y, sobre todo, internacional) se centró en los escultores<sup>229</sup>. Esto queda respaldado, por ejemplo, por la gran cantidad de exposiciones que se dedicaron a la escultura<sup>230</sup>, en claro contraste con las exposiciones que hemos visto en anteriores capítulos, copadas por pintores.

---

<sup>229</sup> *Ibidem*, p.43

<sup>230</sup> En 1987, por seguir el ejemplo de Calvo Serraller, “tuvieron lugar las muestras del CAPC, de Burdeos, y del ARC, del Museo de Arte Moderno de la Villa de París, donde ya aparecen los nombres de Susana Solano, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Txomin Badiola y Pello Irazu”.

Cabría señalar, haciendo un breve inciso, la presencia de dos escultores austriacos, procedentes además del conceptual, que sí participaron en algunas exposiciones del nuevo arte español como *Madrid D.F.*: Adolfo Schlosser y Eva Lootz.

Alrededor de esa fecha de 1985 hemos de destacar la importancia que tuvo la presencia en España de exposiciones de corte internacional como posible precursora de un interés más determinado sobre la escultura y sus formas: *Minimal Art* (1981), *Estructuras repetitivas* (1985), *Zero* (1988), todas ellas en la Juan March; *Pistoletto* (1983), *John Chamberlain* (1984), *Arte Povera* (1985), *Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea* (1986), *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana 1965-1975* (1986), *“El cuchillo-barco” de Oldenburg* (1986), *“Raumbilder”. Cinco escultores alemanes en Madrid* (1987), *Gilbert and George* (1987), *Dan Graham* (1987), *Un siglo de escultura moderna. Colección P. y R. Nasher* (1988), *Arte minimal en la colección Panza di Biumo* (1988), *Carl André* (1988), *Artchwager* (1989) y alguna más promovidas por el Ministerio de Cultura<sup>231</sup>, o la muy reconocida *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* de 1982 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

No puede ser coincidencia, por tanto, que a partir de 1987 las exposiciones de grupo o del nuevo arte español dejaran de contar con el grueso de la Nueva Figuración Madrileña y se centrasen en figuras de mayor alcance pero con menor trayectoria (no todas) como Susana Solano, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Miquel Navarro, Jaume Plensa, Francisco Leiro...

#### **a. Breves consideraciones sobre la escultura moderna.**

Hasta aquí podríamos considerar la breve y siempre incompleta trayectoria de la escultura española hasta los años 80', de las vanguardias históricas hasta los últimos grandes escultores, pero cabe señalar que esta evolución es mucho mayor si consideramos cierta ruptura que se produce a lo largo del siglo en cuanto a la concepción de lo que es escultura y lo que no.

---

<sup>231</sup> CALVO SERRALLER. Op. cit., 1992, p. 46

Miguel Cerceda señala a Rosalind Krauss como una de las primeras en reflexionar sobre este asunto y cita uno de sus textos en el catálogo de la exposición: *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*<sup>232</sup>:

“En los últimos diez años, se ha utilizado el término “escultura” para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños; efímeras líneas trazadas en el desierto. Aparentemente no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho a reclamar su pertenencia a la categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable<sup>233</sup>”.

Finalmente Krauss intenta establecer una concreción acerca de lo que es escultura... o más bien de lo que no es por medio de un doble negativo: aquello que no es paisaje y que tampoco es arquitectura. Esta premisa tan solo es una idea fronteriza, pues se complementa con una solución más amplia que Rosalind Krauss denomina “Campo Expandido” y que abre nuevas posibilidades de expresión y comunicación (interferencia) no exclusivas de la escultura, como podrían ser las interacciones con la arquitectura o las indicaciones del paisaje<sup>234</sup>.

En realidad es una forma un poco abstracta de denominar a la escultura que abre demasiadas puertas a la nueva formulación de un arte que durante siglos había sido eminentemente reconocible en su forma, pero de no ser Krauss alguien tendría que haber reflexionado sobre esta transformación no solo conceptual sino también puramente formal. Javier Maderuelo siguió esta línea de reflexión sobre la nueva formulación de la escultura tanto en sus conferencias recogidas en *La pérdida del pedestal*<sup>235</sup> como en su libro *El espacio raptado*<sup>236</sup>.

---

<sup>232</sup> CERCEDA, Miguel. *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*, [cat. exp.], Valencia, Generalitat, D.L., 1999.

<sup>233</sup> KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, en *October*, n1 8, primavera, 1979, p. 289

<sup>234</sup> CERCEDA, Miguel, pp. cit., p. 6

<sup>235</sup> MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1984

<sup>236</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990

Es en el ciclo de conferencias donde Maderuelo parece establecer con mayor claridad esa diferenciación entre la escultura moderna y la tradicional. Esa *pérdida del pedestal* es sin duda una evidente metáfora de la nueva situación de este arte en contraposición con el carácter monumental y conmemorativo que había tenido desde sus orígenes. Afirma que existen tres factores que configuran la escultura: características formales, materiales y temas. En la escultura tradicional el asunto formal solía resolverse con las técnicas de modelado, tallado o cincelado, mientras que los materiales eran en su mayoría nobles: mármol, bronce, marfil, oro, plata... Los temas, a lo largo de la historia, han sido abrumadoramente antropológicos, por lo que la escultura moderna ha tenido que combatir contra todo ello (debemos recordar que la pintura de vanguardia tenía detrás siglos de pintura de temas variados y continuó, en gran medida, con las mismas técnicas y materiales. *Grosso modo*).

La escultura moderna había premiado hasta principios de los 70' el uso de materiales que poco tenían que ver con el mármol o el oro y la plata; sin entrar en el arte povera podemos hablar de hierro, materiales industriales, cerámicas... Los temas de la escultura habían ido desligándose de la figura humana persiguiendo objetos geométricos, más o menos orgánicos, arquitectónicos, industriales de nuevo...

La escultura pierde el pedestal, su carácter monumental y conmemorativo, incluso su espacialidad, pero aún así, y esto es curioso, sigue siendo escultura (o se la continúa denominando así). De nuevo recurriendo a Rosalind Krauss, podemos señalar que:

“[...] uno de los aspectos más sorprendentes de la escultura moderna es el modo en el que nos muestra la creciente consciencia de los artistas, del hecho de que la escultura es un medio extrañamente situado en la juntura entre la quietud y el movimiento, entre el tiempo que transcurre y el tiempo detenido. De esta tensión, que define la propia condición de la escultura, procede su enorme poder expresivo<sup>237</sup>.”

Esta juntura entre la quietud y el movimiento no solo tiene que ver con la escultura moderna, sino también con el pensamiento conceptual de casi toda la

---

<sup>237</sup> KRAUSS. Op. cit., 1979, p. 5

historia de la escultura. Pero podríamos ir más allá, pensar que la escultura había estado jugando no solo con el tiempo que transcurre (durante el movimiento) y el tiempo detenido (la quietud), sino que esto tan solo era una metáfora de la vida y la muerte: la vida del hombre representado, lo inerte del material escultórico. Así pues la escultura moderna decide dar un paso al frente ya con Brancusi o Gabo, haciendo que esa metáfora de la muerte no solo hiciera alusión a lo inherente del material artístico, sino que el propio tema fuera inorgánico y se alejase de cierta subjetividad.

Es una idea algo constructivista que, trasladada a la escultura de corte objetivo nos conduce al objeto que habla por sí mismo, a la obra escultórica que se representa a sí misma y habla por sí misma, sin alusiones antropomórficas.

### ***b. La arquitectura y la escultura.***

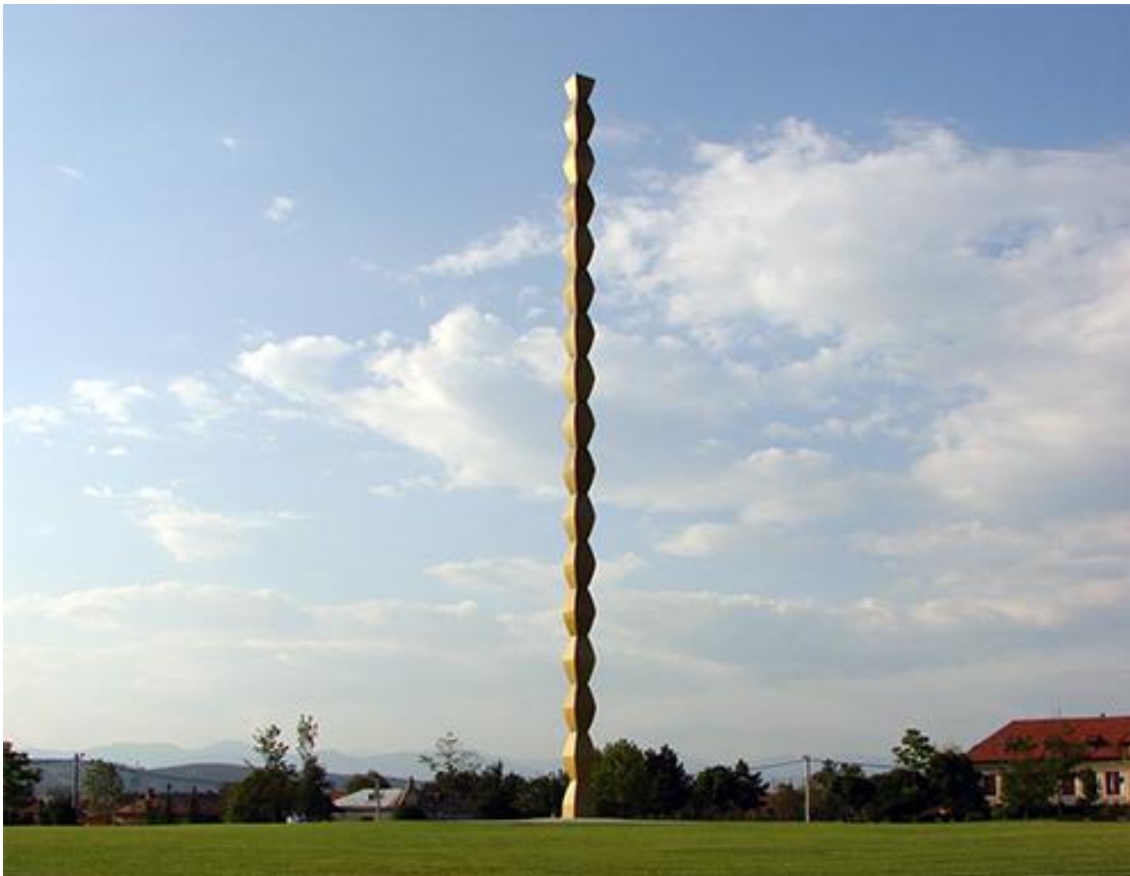
Así pues llegamos al quid de la cuestión en lo que a esta investigación se refiere: la representación de la arquitectura a través de la escultura por parte de los jóvenes escultores de los años 80'. Todo lo anteriormente señalado no es más que la antesala necesaria para que durante los años 80' surgieran una serie de escultores y escultoras interesados en la representación arquitectónica. ¿Representación? Quizá no para todos los artistas sea esta la palabra más adecuada, pues en ocasiones las interferencias a las que hacía referencia Maderuelo van mucho más allá de la pura representación adentrándose en la contaminación pura y dura, el préstamo, cuando no el hurto.

Ya en la introducción de su libro Javier Maderuelo nos comenta lo siguiente:

“Cada día con más insistencia, nos venimos enfrentando con esculturas que tienen un acusado carácter arquitectónico. Esculturas que simulan edificios, que usan una geometría propia de la arquitectura, que, en vez de moldearse o cincelarse, se construyen, y lo hacen con materiales netamente arquitectónicos como ladrillos, perfiles de acero, hormigón armado. [...] que permiten el acceso a su interior para cobijarse en ellas, y, desde dentro, asomarse al exterior; que se extienden por el territorio

desarrollándose a escala urbanística; que, definitivamente, usurpan el espacio a la arquitectura<sup>238</sup>.”

Pero esta relación entre la escultura y la arquitectura, en realidad, viene de lejos, de muy lejos. No tanto era una interferencia entre ambas artes tradicionales como un colaboracionismo del que, sin embargo, ambas salían beneficiadas. Es común señalar el ejemplo de las cariátides y su doble función constructiva-arquitectónica y decorativo-escultórica. Por no hablar de los relieves clásicos, capiteles románicos portadas de catedrales góticas.



**Constantin Brancusi.** *Columna sin fin.* 1938.  
Módulos de hierro recubiertos de zinc. 29,33 m de altura

Pero no nos vayamos tan lejos, incluso en la edad contemporánea la escultura y la arquitectura han estado ciertamente ligadas, aunque cada una en su propio espacio. Sin embargo, sí podemos considerar que la arquitectura se ha preocupado por otorgar importancia al carácter de sus formas y de sus volúmenes, iniciando un proceso de

---

<sup>238</sup> MADERUELO. Op. cit., 1990, p. 21

“esculturización” a lo largo del siglo XX, mientras que la escultura no se vio seducida por la interferencia arquitectónica, es decir, su paso hacia la funcionalidad, hasta la década de los setenta<sup>239</sup>. No obstante, el inicio del interés funcional de la escultura comenzó ya con el constructivismo ruso que pregonaba un arte funcional y para el pueblo, aunque podemos verlo más claramente en la obra de Brancusi (se conservaron en su taller motivos arquitecto-escultóricos como vigas, capiteles, columnas...).



**Mario Merz. *Igloo*. 1982.**

Cristal, hierro, cuarzo, pizarra, arena y ramas de brezo. 250 x 500 x 500 cm

La trayectoria se continúa con artistas de la talla de Richard Serra, Carl André o Isamu Noguchi, quien fuera durante dos años discípulo de Brancusi en París. A partir de los años 60' el discurso de la escultura se centra en su funcionarización, lo que la acerca peligrosamente a los presupuestos arquitectónicos.

Esta discusión se dibuja sobre el interés de la escultura de equipararse con la arquitectura, de abandonar su posición de lacaya o simplemente colaboradora (cosmética) de la arquitectura para, a través de un carácter funcional, equipararse. Quizá una de las primeras experiencias es la función propia de la arquitectura: la casa,

---

<sup>239</sup> *Íbidem*, p. 36

lo que podríamos ver a través de la “cabaña primitiva” que enunciase Marc-Antoine Laugier en 1753.

Mario Merz, ya en el siglo XX e inscrito en el movimiento del arte povera, trabajó frecuentemente con la idea de la cabaña primitiva a través de sus conocidos iglús. Al fin y al cabo esculpturar una casa estaba muy en relación con la idea del Movimiento Moderno que enunció Le Corbusier, la de convertir la arquitectura en una máquina de habitar.



**Anne and Patrick Poirier. *Ostia Antica*. 1972. Arcilla.**

Este tipo de escultura arquitectónica que viene a recordarnos el pequeño hogar como metáfora del mundo, incluso, se ve extendido por otro mito tradicional que sería el de la fundación de la arquitectura funcional, conmemorativa y multidisciplinar, por tanto el de la arquitectura como escultura funcional: la torre de Babel. La torre de Babel, además de estar presente en la historia de la pintura desde siglos antes, entra de lleno en el mundo de la escultura desde el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin.



**Charles Simmonds.** *Floral font (detalle)*. 1989. Arcilla.

Desde ese momento, 1919, la torre pasa a ser un elemento posible dentro de la escultura, aunque no se verá frecuentemente representada hasta mediado el siglo, pero el mito de Babel tiene la doble función de ofrecernos la forma arquitectónica de la torre y el concepto tanto escultórico como constructivo del mito, la fantasía: la utopía. Esta utopía, en ocasiones, es dependiente del propio historicismo (como sucede con Babel), y así Anne y Patrick Poirier persiguen los arquetipos decimonónicos en obras como *Ostia Antica* o *Domus Aurea* ya en los años 70', utilizando el lenguaje formal de la maqueta.

El historicismo será continuado por artistas como Charles Simonds, aunque con un carácter opuesto y más centrado en la imaginación, perdiendo la referencia

histórica para imaginar escenarios que se podrían clasificar incluso de distópicos, en cualquier caso irreales o imaginados.

Dentro del lenguaje de las maquetas no podemos obviar las figuras de Claes Oldenburg, Frank Ghery o los *teatrini* de Aldo Rossi, aunque desde luego el término “maqueta” no sería más que una burda aproximación, pues sus obras están enmarcadas dentro del concepto de obra de arte por sí sola, con el objetivo de exponerse en una galería<sup>240</sup>.

En definitiva, este es el recorrido de la escultura hasta establecerse a las puertas de una contaminación evidente con la arquitectura. Explicada la trayectoria de la “escultura de arquitectura”, del concepto de escultura moderna y de la situación de la escultura en España en los albores de los años 80', es momento de centrarnos en los artistas más importantes a este respecto: Miquel Navarro, Susana Solano, Cristina Iglesias y Juan Muñoz.

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 279.

## **2. LA ESCULTURA JOVEN ESPAÑOLA DURANTE LOS AÑOS 80'**

Hasta este momento hemos podido ver la trayectoria de la escultura en España hasta llegar a los años 80' así como un contexto más amplio que alude a la escultura como fenómeno universal del arte, atendiendo a algunas breves referencias que sin duda ponen en perspectiva el resto de información que desgranaremos en adelante.

El caso de la escultura española durante los años 80' es ciertamente curioso, pues mientras los representantes de la pintura joven buscaban en sus contextos más cercanos o en elementos que podríamos considerar *cultistas* sus referencias, la escultura, sobre todo a partir de la mitad de la década, adquiere una dimensión internacional que viene determinada por su vocación precisamente universalista y por insertarse en lenguajes fácilmente exportables.

Realizando una comparativa con los representantes de la Nueva Figuración, poco o nada podríamos rescatar de la escultura de estos años, quizá a excepción de Juan Muñoz. Como hemos visto, tan solo dos escultores de origen austriaco y procedentes del conceptual habían expuesto en el grupo de Madrid a comienzos de los 80'<sup>241</sup>: Adolfo Schlosser y Eva Lootz, y son contados los escultores de renombre que participaron activamente en La Movida, por lo que a priori cabe preguntarse por qué incluir información sobre escultura en esta investigación.

Hay que aceptar que los escultores que aquí se darán cita poco tenían que ver con el grupo madrileño, que es el eje vertebrador de las hipótesis formuladas, y tampoco sus obras fueron "utilizadas" por la administración con el fin de representar una nueva imagen del país<sup>242</sup>, y sin embargo hay diversos puntos de unión entre algunos escultores y el arte de los 80', por definirlo de algún modo, que indican la necesidad de incluir en este recorrido a escultores como Miquel Navarro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias y Susana Solano, pues el sentimiento urbano y arquitectónico parecía traspasar técnicas y géneros.

Se trata de cuatro escultores muy distintos entre ellos pero con un interés común en las formas arquitectónicas, cada uno desde su individualidad y sus propias

---

<sup>241</sup> Unos años más tarde, a partir de 1984 aproximadamente, Miquel Navarro, Susana Solano, Juan Muñoz y Cristina Iglesias sí participarán en varias exposiciones generacionales.

<sup>242</sup> En el momento del "entusiasmo"; a partir de 1985 la situación cambia y los escultores pasan a ser la cabeza visible del nuevo arte español gracias a su vocación y proyección internacional, aunque compartan esta labor involuntaria e inconsciente con otros pintores.

inquietudes; cuatro escultores excéntricos con respecto al grupo madrileño y que, de algún modo, toman el testigo de la atención de los círculos artísticos (tanto nacionales como internacionales) a partir de 1985.

#### **a. Las ciudades de Miquel Navarro.**

Miquel Navarro (Mislata, 1945) es, sin lugar a dudas, uno de los artistas que mejor representa el interés por la ciudad suscitado en España desde, aproximadamente, comienzos de la década de los 70'. Unos años antes, y durante sus estudios de Bellas Artes (aunque ya allí trabajaba la escultura) había realizado algunos cuadros y sus primeras exposiciones habían sido de pintura<sup>243</sup>, pero en 1972 decide dedicarse por entero a la escultura.

No creemos necesario desgranar aquí la biografía de Miquel Navarro, ya que es un artista del que se ha desprendido una gran literatura y sus obras pueblan importantes museos tanto en España como fuera, pero quizá sí habría que dar algunas pinceladas sobre sus orígenes para poder poner en perspectiva su trabajo.

Como comentábamos, se ha escrito mucho sobre Miquel Navarro e, incluso, él mismo ha hablado sobre su propia obra, aunque en el texto de la exposición en la galería de Fernando Vijande, 1982, explicara que a su parecer los artistas desmerecían sus obras cuando hablaban de ellas<sup>244</sup> e intentaban explicar sus secretos. Sin embargo, si hay algo que se desprende de sus obras es la incertidumbre<sup>245</sup>.

Y esta incertidumbre, unida a las casi siempre tibias explicaciones del autor sobre sus obras, es la que ha llevado a críticos e historiadores a buscar quizá en demasiadas esquinas ensombrecidas sus múltiples referencias. Porque la escultura de Miquel Navarro es, desde sus mismos orígenes, multirreferencial, y aunque el escultor

---

<sup>243</sup> AGUILAR, Sergi y NAVARRO, Miquel. "Conversación entre ambos artistas" en AGUILAR, Sergi y NAVARRO, Miquel. *Miquel Navarro. Esculturas, acuarelas, dibujos*, [cat. exp.], Madrid, Galería Fernando Vijande, 1982

<sup>244</sup> Es curioso que en una conversación personal con Sigfrido Martín Begué durante la inauguración de una exposición en la galería Juana de Aizpuru, al preguntarle por una de sus obras (*La máquina New Age*, 1989), su respuesta fuera más o menos similar: "cuanto más hablamos de nuestras obras, menos valen".

<sup>245</sup> RODRÍGUEZ, Delfín. "La escultura como metáfora de la ciudad y del cuerpo", en *Miquel Navarro*, [cat. exp.], Ávila, Palacio Los Serrano, Espacio Cultural de Caja de Ávila, 2004

no haya explicado sus propias investigaciones, la mayor parte de estas influencias son más que evidentes<sup>246</sup>.



**Miquel Navarro.** *La ciutat.* 1973-74. Refractario, terracota y vidrio. 155 x 800 x 700 cm

En 1990 tuvo lugar una exposición retrospectiva en el IVAM sobre la obra de Navarro titulada de forma locuaz como “*Les ciutats*”. En su catálogo Robert J. Loescher escribía un interesante texto en clave casi regionalista, haciendo hincapié en el Miquel Navarro artista valenciano que exportaba su entorno en obras de corte internacional bajo formas universales. Destacaba que Miquel Navarro había nacido y crecido en Mislata, una pequeña población de las afueras de Valencia (ya absorbida por la trama urbana) que compartía en su paisaje la llanura del Mediterráneo y la huerta con un fondo montañoso al otro lado<sup>247</sup>. Es una representación bastante gráfica, geográfica incluso, de la dualidad existente en la escultura de Miquel Navarro entre lo horizontal y lo vertical, sobre la que se han derramado ríos de tinta.

<sup>246</sup> Este lenguaje multirreferencial, si atendemos a la comparación con la pintura de la época, era una de las características fundamentales del arte figurativo de los 80'.

<sup>247</sup> LOESCHER, Robert J. “*Ironías urbanas. “Las ciudades” de Miquel Navarro*” en LOESCHER, Robert J. (col.). *Les ciutats*, [cat. exp.], Valencia, IVAM, 1990, p. 10

Es frecuente la interpretación de los elementos verticales en la obra de Navarro como hitos totémicos y, sobre todo, como elementos fálicos; mientras tanto lo horizontal tiene que ver con lo femenino, lo no masculino más bien, con el agua, con el discurrir del tiempo<sup>248</sup>. Resulta obvio si observamos algunos de los dibujos y óleos del artista durante los últimos años de los 60' y principios de los 70', y aún más en la clara contraposición que él mismo hace en el catálogo de Fernando Vijande, al comparar un óleo que venía a ser el proyecto de una fuente urbana (un obelisco en forma de pene del que brotaba agua) y su primera instalación escultórica: *Ciudad* (1973-74).



**Miquel Navarro.** *Proyecto de instalación "Fuente pública"*. 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 80 x 80 cm

<sup>248</sup> Guillermo Solana en su texto titulado "La pieza perdida" en *Miquel Navarro*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, incide en el valor de estas formulaciones y, aún más, realiza una fina comparación con el mito de Osiris, como destrucción y reconstrucción de su cuerpo en cuanto a la capacidad de las instalaciones de Miquel Navarro de descomponerse y volver a reconstruirse, siempre bajo la óptica de los hitos verticales, del falo sagrado de Osiris.

Porque, más allá de pequeñas estructuras independientes y arquitectónicas, su primera gran obra en escultura fue, precisamente, una ciudad. La ciudad ha sido la marca de este artista desde sus inicios, y ha ido desarrollando en torno a este concepto sus piezas (montajes escultóricos, “agrupamientos” los ha llamado) de mayor importancia.

Debemos resaltar que las ciudades de Miquel Navarro son instalaciones realizadas para exhibirse en una habitación, una gran sala de una galería o un museo. Son instalaciones de interior que muestran, en su mayoría, esa tensión interior-exterior de algo que realmente es un paisaje urbano y, por lo tanto exterior, pero a la vez está diseñado para verse en un interior. Esta tensión también se dio en la pintura, no podemos olvidar las primeras obras de Guillermo Pérez Villalta como *Interior madrileño o la intriga*, los paisajes cotidianos de El Hortelano o los cuadros de Martín Begué *Cibeles o Ío o el tacto*. En todas estas obras existía una dualidad entre interior y exterior muy explícita, pues se trataba de dos conceptos contrapuestos físicamente que se unían conceptualmente... tal y como sucede en las ciudades de Miquel Navarro.

Pero volviendo a aquella primera gran obra del escultor valenciano, Francisco Calvo Serraller no duda “en calificar como auténtico acontecimiento la muestra individual que presentó en la madrileña Galería Buades [...] con el título genérico de “La Ciudad”<sup>249</sup>”. Fue en el año 1975, aunque un año antes había presentado su instalación en el Colegio de Arquitectos de Valencia, y en su catálogo Juan Manuel Bonet ya hablaba de un lenguaje multirreferencial nombrando a Borges, Las Vegas, la arquitectura clásica o a los arquitectos visionarios<sup>250</sup>.

Pero volvamos un momento al propio Miquel Navarro. Su obra *La ciudad* podría ser interpretada como una construcción, de hecho él mismo se nombra constructor: “Mi arte consiste fundamentalmente, en construir; construyo objetos y espacios (ambientes, arquitecturas y esculturas)<sup>251</sup>”, e incluso llega a denominar a sus obras como un edificio: “El hecho de utilizar muchas veces materiales complementarios se debe, como te he dicho antes, a que también en las construcciones se admiten todo tipo de materiales que sirvan para la finalidad concreta del edificio. Una escultura mía

---

<sup>249</sup> CALVO SERRALER. Op. cit., 1992, p. 53

<sup>250</sup> BONET, Juan Manuel. *La ciudad*, Madrid, Galería Buades, 1975. Cabe destacar que estas referencias son comunes al grupo de la Nueva Figuración.

<sup>251</sup> ROWELL, Margit. *New images form Spain*, New York, Solomon Guggenheim Museum, 1980, p. 82

podría ser, es un edificio<sup>252</sup>”. No obstante, años más tarde, quizá con la perspectiva del tiempo, reivindicaba su figura como escultor:

“Sin embargo, sigo siendo siempre escultor, la arquitectura es funcional y útil; mi arte es afirmación y juego de laboratorio. Mis ciudades no son maquetas, éstas, realidad objetiva de lo proyectado o realizado a escala menor, son otra cosa. Nos podemos parecer, porque yo también soy figurativo, pero mis construcciones y mi urbanismo son para ser habitados por espíritus juguetones e inútiles para los demás. Me ha gustado decir: “mis paisajes escultóricos”<sup>253</sup>”.



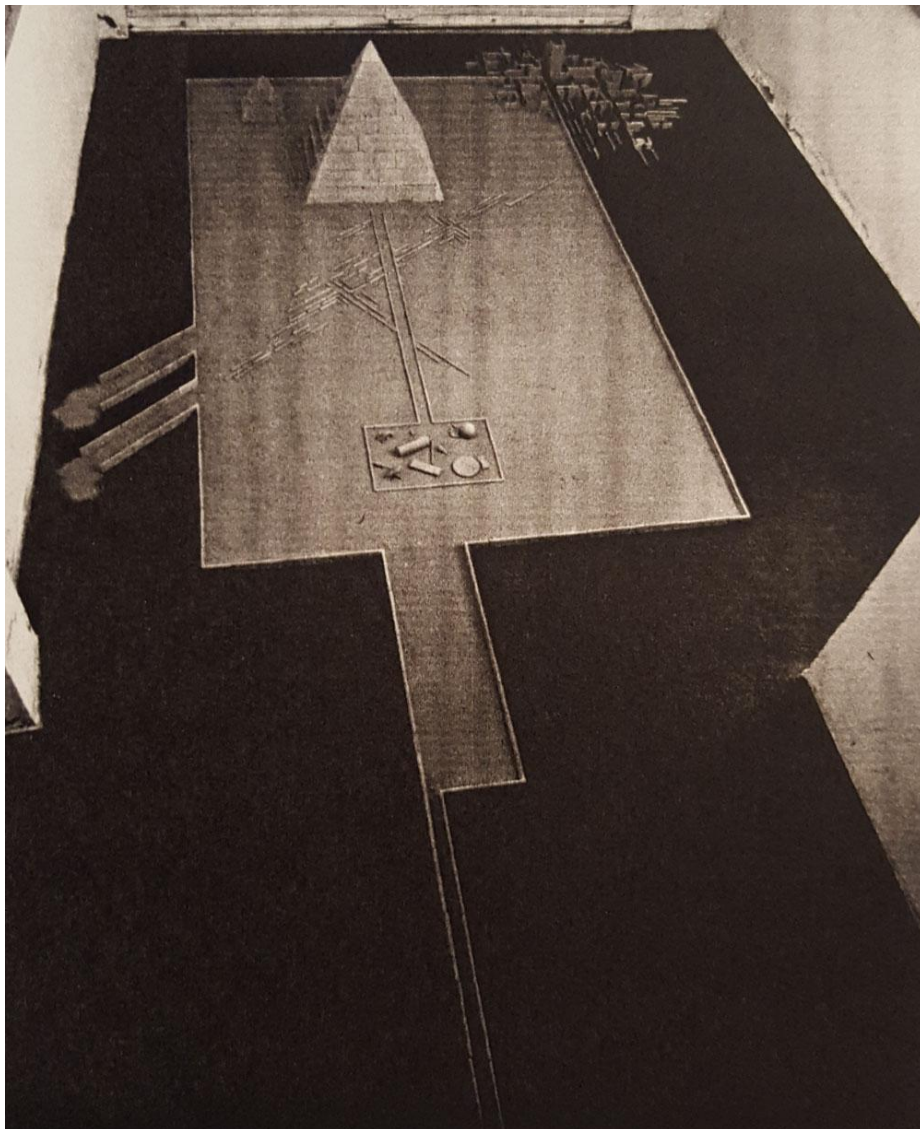
**Miquel Navarro.** *La ciutat.* 1973-74. Refractario, terracota y vidrio. 155 x 800 x 700 cm

Hay cierta contradicción en cuanto a la forma de ver su labor, aunque tenga poco que ver con el resultado final. Pero... ¿ha dicho paisajes escultóricos? En efecto, sus ciudades son paisajes escultóricos y figurativos que aluden a formas

<sup>252</sup> AGUILAR y NAVARRO. Op. cit., 1982, p. 2

<sup>253</sup> SANCRISTÓVAL, P. de. “Mi escultura es mi ego (entrevista)” en MINTEGUI, Mikel (comisario). *Miquel Navarro. Escultura y lenguajes*, [cat. exp.], Vitoria, Sala América-América Aretoa, 1996, p. 46

arquitectónicas, incluso él mismo afirma que son edificios, *ergo* arquitectura. En conclusión, la obra de Miquel Navarro viene contradecir de forma explícita el doble negativo con el que Rosalind Kraus explicaba la nueva escultura del siglo XX: ni paisaje ni arquitectura. Pues aquí, en 1973-74, tenemos una escultura que es tanto paisaje como arquitectura... o tal vez no, porque cabe plantearse si los “edificios” de Miquel Navarro lo son en realidad, o son una mera representación de un edificio, o quizá tan solo una idea extraída de un espacio platónico que podría representar el concepto de edificio, de ciudad... Miquel Navarro se desmiente a sí mismo cuando afirma que sus ciudades están destinadas a ser habitadas por espíritus juguetones y que son “inútiles para los demás”. Se trataría de una arquitectura no funcional, en todo caso (¿es eso posible?).



**Miquel Navarro.** *La pirámide.* 1978-79.

En cualquier caso, y sin entrar a valorar en sí las ciudades de Miquel Navarro, debemos ahondar de nuevo en sus precedentes. Guillermo Solana incide en el lenguaje multirreferencial y señala que el postmodernismo de Navarro se ve acrecentado porque muchas de sus influencias parecen ser incluso contradictorias e incongruentes. Aprecia composiciones suprematistas y constructivistas, Malevich y El Lissitzky<sup>254</sup>, pero también la pintura metafísica italiana en sus ciudades atemporales, o los paisajes desérticos de Yves Tanguy, las piezas acumuladas en el estudio de Brancusi, las arqueologías imaginarias de Anne y Patrick Poirier o los elementos arquitectónicos de Joel Saphiro. Recuerda también Solana otros aspectos alejados de la vanguardia como una colección de cromos de infancia de Nestlé llamada *Las maravillas del mundo* que el artista coleccionó y en la que se recogían desde las pirámides hasta el Empire State o los rascacielos de Metrópolis, de Fritz Lang<sup>255</sup>.

A todos estos precedentes más o menos reconocidos, Solana añade el del minimalismo, señalando las metáforas que Carl André formuló sobre los elementos verticales y horizontales: los primeros, para ambos artistas, están relacionados con lo fálico. Carl André declaraba que su misión era poner *La columna sin fin* de Brancusi en el suelo, y que de ella se desprendía un concepto *priápico*, el miembro viril en el aire. Sin embargo, para él lo horizontal estaba relacionado con el agua, la superficie más baja. Navarro compartía estas elucubraciones, y también lo horizontal lo relacionaba con el agua de la que surgen los demás elementos; el agua es la fertilidad y la escultura brota de esa horizontalidad como lo hacen las plantas, los animales o los hombres<sup>256</sup>. También Miquel Navarro realiza un homenaje a *La columna sin fin* en su obra *Ciutat roja*.

Pero fue el arte povera de Mario Merz el que el artista reconocía como una de sus principales influencias cuando comenzó a dedicarse a la escultura por completo. Ya hemos señalado que los iglús de Merz se relacionan con ese interés renovado de la escultura moderna por la funcionalidad, la habitabilidad de la escultura en su relación

---

<sup>254</sup> La obra *La Pirámide* sería un buen ejemplo, pues en el espacio anterior a la construcción hay una serie de elementos que producen una imagen constructivista.

<sup>255</sup> SOLANA, Guillermo. titulado "La pieza perdida" en SOLANA, Guillermo. *Miquel Navarro*, [cat. exp.], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002

<sup>256</sup> Miquel Navarro realiza estas consideraciones en una entrevista con Liam Kelly, "Entrevista con Miquel Navarro" en MIRÓ, Marcela (col.). *Miquel Navarro 1973-1996*, [cat. exp.], Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 1996, p. 50

directa con la arquitectura; los iglús se ponen en franca relación con la cabaña primigenia, aquel espacio que inauguraba, casi de forma mítica, la arquitectura.



**Miquel Navarro.** *La ciudad.* 1984-85. Terracota, zinc, refractario. 190 x 1200 x 550 cm.

No obstante, cabe preguntarse si aquella primera gran instalación (Navarro prefiere agrupación) llamada *Ciudad* tenía algún interés más allá de la mera representación de un paisaje escultórico cuya figuración se refería a la arquitectura, a la ciudad. Manuel Blanco nos comenta lo siguiente acerca de sus ciudades (hablando de esta obra y de las que llevaría a cabo en los años 80' y 90' con el mismo motivo):

“[...] reflejan la estructura de una ciudad real, existente, creada en varios momentos, no de un trazo. Nunca son el reflejo de una ciudad creada *ex voto* sino generada en un proceso de crecimiento a lo largo de distintos momentos de la historia con extensiones y acumulaciones de unos elementos sobre otros, con distintas ideas que se han superpuesto y maclado con sus trazados<sup>257</sup>”.

Así pues no encontramos con que en estas ciudades el trabajo del escultor no es solo el de constructor, sino también el de urbanista e, incluso, arqueólogo. Sería sencillo caer en la tentación de diseñar una ciudad ideal, pero el propio artista se ha negado en numerosas ocasiones a llamar así a sus obras, y no le falta razón. La ciudad ideal es, a menudo, una idea utópica llegada hasta nosotros a través de los arquitectos del Renacimiento pero que viene de aún más lejos: la antigüedad clásica. La ciudad ideal es, casi siempre, una urbe de nueva planta donde todo es nuevo y acorde, pero Miquel Navarro huye de este servilismo y concibe su urbanidad en un plano mucho más real.

Las ciudades de Miquel Navarro están formadas por pequeñas piezas (en la obra de 1973-74 en terracota y cerámica<sup>258</sup>) que se esparcen por el suelo de la sala reuniéndose en barrios e hitos. No es una ciudad ordenada, simétrica ni reticular, es una ciudad en la que se distinguen los barrios industriales, las zonas más abigarradas, las fuentes, las torres... Los elementos verticales y horizontales, como hemos visto, se alternan y ordenan a voluntad del artista, por lo que se introduce un nuevo concepto: el del juego.

Queremos hacer un inciso para señalar que el juego es otra de las características que hemos asociado anteriormente a la pintura de, entre otros, Pérez Villalta y Martín Begué. El mismo carácter lúdico<sup>259</sup> y multirreferencial de estos pintores se ve en Miquel Navarro; quizá tenga distintos orígenes y propósitos, pero está ahí. Como está ahí el concepto de constructor y las tensiones entre ciudad ideal o

---

<sup>257</sup> BLANCO, Manuel. *El mundo de Miquel*, [cat. exp.], Valencia, Consorcio de Museo de la Comunidad Valenciana, 1997, p. 36

<sup>258</sup> La cerámica es un material que Navarro utiliza una y otra vez y que responde también a un carácter localista; no debemos olvidar la gran tradición ceramista de Valencia y que Manises dista muy poca distancia de Mislata.

<sup>259</sup> BLANCO. Op. cit., 1997, p., 46

ciudad referencial que se podían ver en *Ciudad flotante* y *Ciudad ideal* de Villalta o *Atardecer higienista* de Begué. Introduzcamos, incluso, dos elementos más: por un lado aquel sentimiento que le llevaba a Sigfrido Martín Begué a ver la pintura como un enorme bodegón y que se veía materializado en la *Veduta di tratoria* o *Septenario*; por otro, las ciudades modernas y clásicas de Luis Mayo, aquellas ciudades de corte industrial cuyos hitos se podían ver a través de la ruina, el tiempo y el abandono. Todo esto, ese bodegón de figuras arquitectónicas y esa ciudad atemporal y abandonada, se podían ver ya años antes en las ciudades de Miquel Navarro.



**Miquel Navarro.** *La ciudad.* 1984-85. Terracota, zinc, refractario. 190 x 1200 x 550 cm

Porque cabe preguntarse, también, si las ciudades de Navarro son o han sido habitables o habitadas. En su juego de palabras, el artista diría que él es escultor y por

lo tanto solo los “espíritus juguetones” podrían habitar sus “inútiles” ciudades. El concepto de habitabilidad no es algo que deba preocupar, en origen, a un escultor, pero sí a un urbanista o a un arquitecto-constructor. Pero para que algo pueda ser habitable debemos introducir un elemento básico como es el del tiempo. Toda acción se produce a lo largo de un tiempo, y así como la escultura helenística representaba el tiempo por medio del movimiento, para que sea posible habitar las ciudades de Miquel Navarro deberíamos contar con el paso del tiempo.

Tema controvertido en estas ciudades, a no dudar, pues se ha repetido en múltiples ocasiones que uno de los principales referentes de Navarro es Giorgio de Chirico y la pintura metafísica (de interés también para los pintores de corte arquitectónico de la época), principales acreedores del espacio atemporal y detenido. El concepto de ciudad es aquí similar al de Aldo Rossi<sup>260</sup>, y si bien es cierto que las plazas y torres impertérritas podrían asimilarse a las de Giorgio de Chirico, en las ciudades de Miquel Navarro puede apreciarse el paso del tiempo.

No, no están habitadas, si acaso por los enormes visitantes, fuera de escala, que observan la ciudad desde una perspectiva vertical, ese es el único ser humano que aparece en las ciudades de Navarro. Y sin embargo, estas ciudades no surgieron de la noche a la mañana, hay una evolución en sus formas y en sus formaciones. Calvo Serraller<sup>261</sup> señala que su preocupación original surge de las formas básicas de la geometría como son el cubo o la pirámide, dando lugar a escenificaciones de arquitecturas de la antigüedad<sup>262</sup>, a las que añade rascacielos, plazas, fuentes, avenidas... un urbanismo que refleja el paso del tiempo.

¿Qué fue, entonces, de los antiguos habitantes de estas ciudades? Loescher señala que las superficies gastadas inducen a pensar en un abandono: sencillamente se marcharon. O tal vez no.

El tiempo existe, por lo que la posibilidad de habitabilidad también. De hecho, la ciudad está viva, aunque sea más desde un prisma conceptual que visual, como sucedía con los paisajes industriales de los pintores realistas de la segunda mitad de la

---

<sup>260</sup> LOESCHE. Op. cit., 1990, p. 16

<sup>261</sup> CALVO SERRALER. Op. cit., 1992, p. 55

<sup>262</sup> En 1978 presentaría su escultura *La pirámide*, que retoma la forma clásica de la arquitectura pero en cuya avenida compone una abstracción que tiene mucho que ver con el constructivismo, sobre todo al ser contemplada desde arriba (desde donde lo ve el espectador).

década de los 80'. La ciudad se desmonta y se vuelve a montar, y en este proceso se adapta a su entorno, pero nunca es igual, es cambiante.



**Miquel Navarro.** *Sota la lluna.* 1987. Zinc y plomo

Igualmente, Delfín Rodríguez<sup>263</sup> señala que no debemos hacernos ilusiones, las ciudades de Miquel Navarro no están hechas para ser habitadas, ni siquiera están construidas bajo presupuestos reales, pues no hay ciudades proyectadas sobre un suelo total y absolutamente plano. Las ciudades de Miquel Navarro se expanden sobre esa horizontalidad absoluta del suelo liso, esa horizontalidad que tanto él como Carl André relacionaban con el agua de la que surgen las demás cosas. Esto nos conduce a pensar, de nuevo, en *La ciudad flotante*, el cuadro de Guillermo Pérez Villalta de 1988 en el que un constructor iban poniendo piezas en su nueva ciudad, una ciudad

<sup>263</sup> RODRÍGUEZ RUIZ. Op. cit., 2004, s/p

construida sobre el agua, sin cimientos... sin cimientos, como las urbes de Miquel Navarro, y sobre el espacio horizontal y liso que es el agua.

Una ciudad sin cimientos, una ciudad condenada a la extinción. Los cimientos son los que, arqueológicamente, marcan ese paso del tiempo. Constructivamente son el sustento, el equilibrio necesario para una civilización... en realidad la cohesión entre las partes.

Porque se ha comentado frecuentemente (así lo hizo por ejemplo Ángel González<sup>264</sup>), que las ciudades de Miquel Navarro se determinan sobre la relación de sus partes, pero esta relación es completamente arbitraria y está basada en una morfología totalmente estética, alejada de cualquier concepto arquitectónico-constructivo.

No es una ciudad construida para ser habitada. Ni siquiera sus edificios tienen puertas o ventanas (en las ciudades de los años 80' irá evolucionando estos aspectos). Es una ciudad para ser contemplada<sup>265</sup>, para ser comprendida. Sus referentes sí se extraen, en parte, de experiencias arquitectónicas y urbanas: "tradición serliana, figuras de la arquitectura utópica, constructivismo<sup>266</sup>", pero se queda en la contemplación, en la estética, en el reflejo que, desde su caverna, puede atisbar del mundo de las ideas.

Esta trayectoria que narra Clavo Serraller nos recuerda otro de los aspectos más señalados de la Nueva Figuración, ese afán por reunir la tradición y la modernidad, de unirlos y explorar sus tensiones como buena muestra de lo que en realidad es el paso del tiempo... ¿el paso del tiempo?

Regresemos a Giorgio de Chirico. En la ya mencionada entrevista con Liam Kelly, Miquel Navarro explicó lo siguiente:

"Ahí está el aspecto metafísico que quiero que tenga mi obra, ese toque de intemporalidad o ausencia de tiempo. Sé que es posible que no exista la intemporalidad en un plano racional, pero sí que existe en el plano

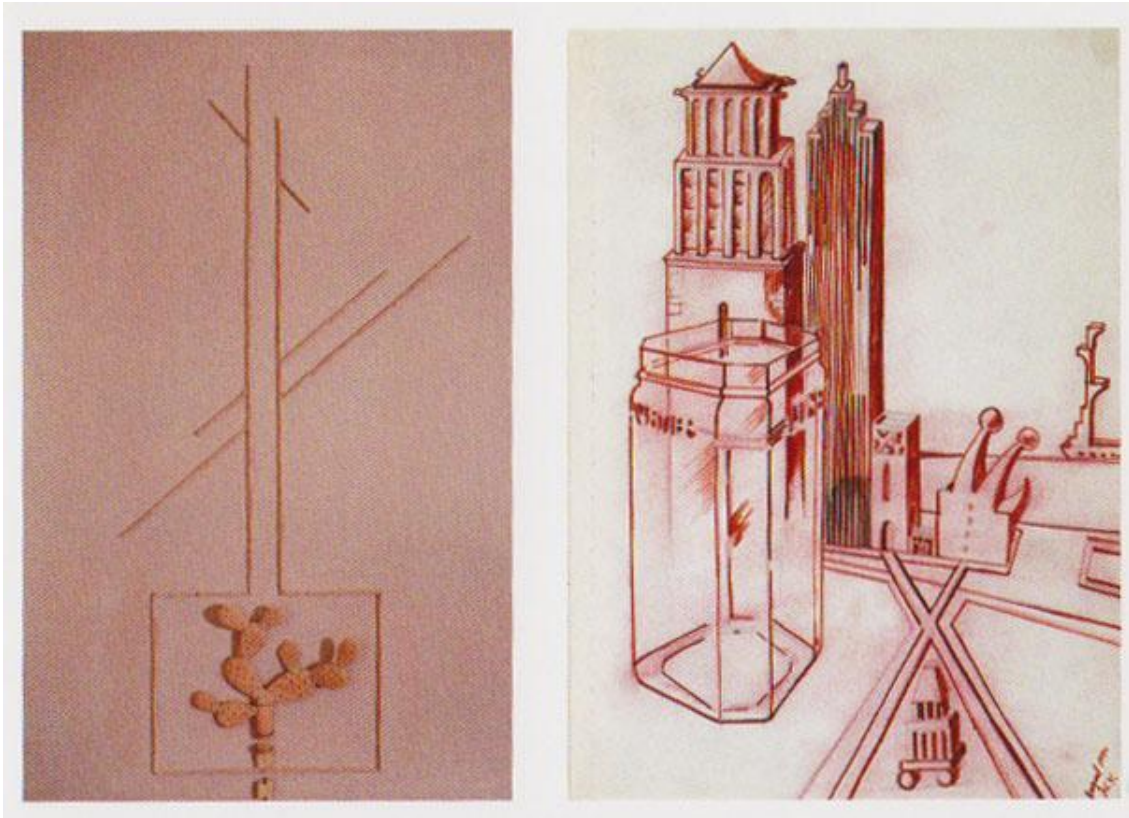
---

<sup>264</sup> GONZÁLEZ, Ángel. "El vértigo de la indiferente" en *Miquel Navarro*, [cat. exp], Valencia, Sala Parpalló, 1988, p. 9

<sup>265</sup> Recordemos las teorías del camino de Eneas hacia la ciudad contemplativa, Roma.

<sup>266</sup> CALVO SERRALLER. Op. cit., 1992, p. 59

mental. Sí que existe un lado metafísico en mi obra y ahí está el vínculo que siento hacia la metafísica italiana tradicional”.



**Miquel Navarro.** A la izquierda un relieve en madera, a la derecha una tinta sobre papel 1979-80.

Hay cierta contradicción entre realizar una ciudad que es un recorrido urbanístico a lo largo del tiempo pero no dotarla de las cualidades básicas de habitabilidad y perdurabilidad y, además, pretender buscar una atemporalidad. Pero el resultado no podría ser más elocuente y evidente. Las ciudades de Miquel Navarro son espacios contemplativos, creados para ser abandonados en el mismo momento de su consecución; de tal suerte se han quedado varados en un plano ideal alejado de una realidad plausible, perdurable y habitable. Son la idea, el recuerdo de lo que podrían haber sido y no fueron, y no serán. Por eso no necesitan cimientos, ni puertas, ni ventanas... ni siquiera desagües, canalizaciones y transportes (aunque haya simulaciones de estos). Tan solo necesitan lo que nuestro ojo de espectador ve en cualquier otra ciudad, lo que ve a su alrededor. Lo que veía Miquel Navarro en su infancia cuando miraba a la creciente urbe que era Valencia crecer sobre su Mislata natal.

Este concepto nos impide ver sus ciudades como meros espacios territorializados y urbanizados, como la relación de sus partes objetivas. Hay cierta expresividad en su atemporalidad, una especie de melancolía que se ve refrendada por el silencio (¿hay ciudades e silencio?). El silencio, el vacío, el olvido, el recuerdo o el deseo de lo que fue o podría haber sido, de nuevo: la melancolía<sup>267</sup>.



**Miquel Navarro.** *Fluido en la urbe.* 2003. Hierro colado, 250 x 1200 x 700 cm

Esta misma melancolía podría verse acrecentada por la visión y construcción de sus ciudades como las partes de un ser humano, algo que trabajó ya en algunas de sus acuarelas y algunos de sus óleos. Guillermo Solana había utilizado el mito osiríaco para asociarlo a esa destrucción y reconstrucción del cuerpo humano que sería una metáfora del proceder del artista al montar su exposición, utilizando la referencia sacralizada del falo. El escultor, por su parte, ha colaborado en este pensamiento desde otra perspectiva, identificando a algunas de las figuras caídas como “los muertos”<sup>268</sup>, es decir, que fueron humanos. Esas figurillas están en conexión con la idea de contemplar desde la lejanía, “porque desde lejos nos parecemos todos”, que

---

<sup>267</sup> El tema de la melancolía en la obra de Miquel Navarro lo comentan tanto Juan Manuel Bonet en “Divagaciones sobre Miquel Navarro” en *Miquel Navarro*, Zaragoza, Galería Antonio Puyó, 1995, como Antonio Saura en “Sin lugar ni nombre. Ocho notas para Miquel Navarro” en *Miquel Navarro, sin lugar ni nombre*, Huesca, Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca, 1993

<sup>268</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Lugares de deseo. Las ciudades metafísicas de Miquel Navarro” en CERCEDA, op. cit., 1999, p. 151

es lo que podría buscar el artista en la observación del espectador de sus obras... o incluso de las ciudades. Esos edificios indistinguibles en la lejanía, esas figuras desparramadas por el suelo que, desde la perspectiva del espectador, son todas repeticiones... muertos.



**Miquel Navarro.** *Placón.* 2011. Aluminio marino macizo, 350 x 200 x 200 cm.

De esta metamorfosis también se hace eco Guillermo Solana, esa conversión de las figuras en cuerpos humanos “arquitecturizados” (que, en cualquier caso, no habitan). Resalta su carácter de intemporalidad e inmovilidad; al convertirse en elemento arquitectónico hay una relación clave con la erección sexual al materializarse como seres erguidos impertérrita e inefablemente, pero también pone el contrapunto

en su similitud con el rigor mortis. En efecto: están muertos, son arquitectura, escultura... no habitan.

En este recorrido, más conceptual y general que jalonando su carrera artística, nos quedaría un importante elemento que señalar y que tiene que ver, sobre todo, con la tensión vertical-horizontal: la escala. En su entrevista con Pedro Sancristóval, Miquel Navarro afirma:

“[...] yo uso el concepto alto y bajo para denotar abismo, pero en cualquier caso no utilizo nunca las medidas reales porque así obtengo más polivalencia, lo cual es una de las bases de mi surrealismo.<sup>269</sup>”

Su intención al pervertir la escala (algo que cualquier espectador entenderá nada más ver cualquiera de sus ciudades) es alejarse del plano de realidad y, ante todo, del concepto de maqueta. Sus ciudades son porque existen, no porque sean la representación de otra ciudad, ni referencia directa de construcciones concretas. Pueden asociarse a algunos homenajes, pero desde un punto de vista conceptual, nunca evidente. La escala, además, exagera los hitos que, en abrumadora mayoría, son verticales. El espectador, entonces, se convierte en Gulliver en Liliput, el elemento vertical (en este caso quien ve la ciudad) domina toda la estructura y tiene la capacidad de ejercer su poder... aunque como Gulliver, corre el peligro de ser condenado y exiliado (castrado que diría Guillermo Solana en referencia a la historia de Gulliver y el carácter fálico de los elementos verticales).

En definitiva, la obra escultórica de Miquel Navarro desde los tempranos años 70' hasta los tardíos 80', se desgrana en torno a un interés absoluto sobre la ciudad y los elementos constructivos. No solo en las ciudades, sino en otras obras individuales, el escultor ha sido capaz de crear un universo propio con “pluridiversidad” de elementos que han concluido en importantes figuraciones arquitectónicas<sup>270</sup>.

Miquel Navarro es quizá el artista que más y mejor trabajó la imagen de la ciudad, la arquitectura y el urbanismo durante el espacio temporal al que se refiere esta investigación y, aunque sea un artista excéntrico en cuanto al grupo central de

---

<sup>269</sup> SANCRISTÓVAL. Op. cit., 1996, p. 31

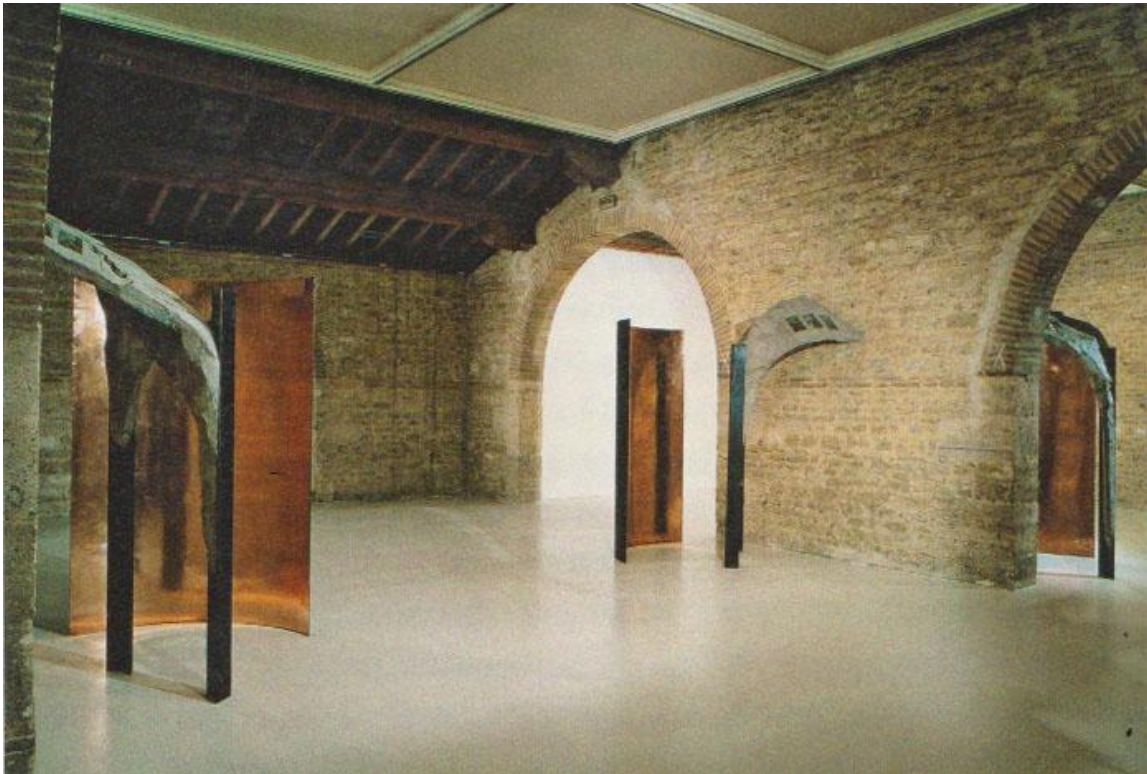
<sup>270</sup> MADERUELO. Op. cit., 1990, p. 284

Madrid, hemos comprobado que compartía con ellos algunas de sus inquietudes y bebían de fuentes muy similares.

Sin embargo, tampoco fue el único escultor que desarrolló su imaginario artístico en torno a la arquitectura.

***b. Otros ejemplos de escultura de influencia arquitectónica durante los años 80'.***

Como hemos visto, la figura de Miquel Navarro emerge durante la década de los años 70' y se proyecta en la siguiente, pero de ningún modo debemos ver su caso como paradigmático de la época, más bien al contrario, los setenta fueron un erial en cuanto al surgimiento de nuevos escultores a excepción quizá de Sergi Aguilar que, en cualquier caso, alcanzó el reconocimiento ya en los 80'.



*Montaje e instalación de Cristina Iglesias para el CAPC de Burdeos, 1987.*

En esta última década mencionada, dominada por la Nueva Figuración, los escultores brotaban como figuras excéntricas (tal y como había sucedido con Navarro), aunque desde luego fue una época mucho más fértil. Calvo Serraller señala que a

finales de 1987 Jean-Louis Formenet y Suzanne Pagé<sup>271</sup> decidieron poner el foco en escultores españoles como Susana Solano, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Txomin Badiola y Pello Irazu. Fue este el resurgimiento de la escultura española desde que mediado el siglo se estableciesen los grandes maestros como réplica a las vanguardias históricas.

Sin duda hubo otros escultores de gran nivel, y algunos de ellos se fijaron también en la figuración arquitectónica. Javier Maderuelo señala, además de Solano, Iglesias y Muñoz, a Ángeles Marco (1947-2008), Darío Corbeira (Madrid, 1948), Josep Admetlla o Javier Elorriaga (Galdácano, 1959)<sup>272</sup>, y resalta los paisajes urbanos de un por entonces joven Curro Ulzurrun (Madrid, 1959).

En cualquier caso, más allá de la cantidad de ejemplos, se hace necesario utilizar un filtro que tenga que ver con la proyección de estos entonces jóvenes artistas en sus carreras; desde esta perspectiva Susana Solano (Barcelona, 1946), Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956) y Juan Muñoz (1953-2001), son sin duda los más interesantes.

Debemos indicar, como hicimos con Miquel Navarro, que estos escultores no pertenecían al grupo de artistas de Madrid ni al grupo de La Movida, aunque en cualquier caso cuando sus exposiciones empezaron a tener repercusión y su arte fue visible y valorado, “el entusiasmo” había quedado atrás y los artistas del Nuevo Arte seguían cada uno su propio camino.

Escultores excéntricos que buscaron su recorrido propio y encontraron un éxito a la vez excéntrico, venido de fuera. A priori poco interés podrían tener estos artistas para esta investigación, y sin embargo se podía ver en sus obras un interés importante en cuanto a la visión de la arquitectura desde sus inicios, lo que los convierte en acreedores de un espacio en estas páginas.

No ahondaremos, no obstante, en aspectos que quedan lejos del motivo de esta investigación, pues si bien es cierto que se interesaron por la arquitectura, estas inquietudes provenían más del desarrollo de la escultura a nivel internacional y de preocupaciones por el espacio que de una visión más o menos certera de la ciudad,

---

<sup>271</sup> Responsables, respectivamente, de CAPC de Burdeos y la sección ARC del Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

<sup>272</sup> MADERUELO. Op. cit., 1990, p. 284

aspecto este que comparten los artistas propios de los 80', los realistas posteriores e incluso Miquel Navarro.

*i. Susana Solano, entre la poética postminimalista y la corporeidad figurativa.*

Así pues, las dos escultoras de mayor calado e interés por la figuración arquitectónica fueron Susana Solano y Cristina Iglesias. Solano fue una escultora tardía si pensamos que comenzó a trabajar esta técnica cuando iba a cumplir los treinta y cuatro. Antes se había dedicado a la pintura y a la docencia de las bellas artes, pero en 1980 presentaba su primera exposición y su éxito fue “súbito y arrollador<sup>273</sup>”, aunque no se materializase realmente hasta unos años después, 1984, aproximadamente.

Sus obras de estos primeros años la ponen en conexión con una herencia formal de minimalismo y postminimalismo: Richard Serra, Robert Morris, D. Judd...<sup>274</sup> No era precisamente este estilo el que más posibilidades tenía de posicionarse en la década de los 80' en España, y sin embargo Susana Solano supo encontrar una poética propia que aunara en sus formas figuraciones alegóricas e incluso emotivas con aspectos mucho más conceptuales.

En cualquier caso, no es lugar este para desgranar la trayectoria de la escultora sino para señalar su interés por la escultura de carácter arquitectónico. Un repaso a sus obras durante los años 80', sobre todo cuando alcanza la madurez pasado el primer lustro, podría llevarnos a la superficial opinión de que las esculturas de Susana Solano son frías alusiones al espacio y al vacío; nada más lejos de la verdad, sus piezas de este momento destilan una sensualidad que en ocasiones se ha asociado a Brancusi, aunque sea menos explícita.

Esa sensualidad es tan gráfica como las figuraciones arquitectónicas que, en ocasiones, de tan evidentes pueden pasar desapercibidas. Existe, por tanto, un intento de juego premeditado, una invitación a penetrar en el interior que procede directamente de la dimensión corporal de sus obras<sup>275</sup>. Sus esculturas muestran oquedades, vacíos llenos de poética con un sentido *pneumático*<sup>276</sup>.

---

<sup>273</sup> Quizá de forma vehemente, así se expresa CALVO SERRALLER, Francisco. “Materia y Memoria” en *Susana Solano*, [cat. exp.], Barcelona, Galería Maeght, 1987, p. 3

<sup>274</sup> CALVO SERRALLER. Op. cit., 1992, p. 88

<sup>275</sup> GARCÍA, Aurora. *Susana Solano*, [cat. exp.], Madrid, Fundación Argentaria, 1997, p. 23

<sup>276</sup> CALVO SERRALLER. Op. cit., 1987, p. 5



**Susana Solano.** *Senza ucelli.* 1987. Hierro y plomo, 220 x 251 x 161 cm.

Su interés por el espacio no es algo casual y si bien la arquitectura es a veces un elemento tan solo formalista, el carácter envolvente de algunas de sus piezas y la posibilidad de recorrer, de habitar<sup>277</sup>, de otras, le confieren un claro sentido constructivo. La posibilidad de habitar, e incluso un carácter referencial y temporal (¿por qué si no cubrir algunas obras?), no quiere decir que sus esculturas estén preparadas para habitar, o si quiera que ese sea el interés de la artista. Creemos que

---

<sup>277</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. "Urnas" en *Susana Solano*, [cat. exp.], Valencia, Galería Luis Adelantado, 1992, p. 11

responde más bien a una necesidad de mirar y ser mirado, de recorrer el espacio para sentirlo, o tan solo de ver el espacio. Buen ejemplo sería la obra *Senza Uccelli* de 1987, una jaula de escala agrandada en la que se juega con los espacios y los huecos. ¿Se podría “entrar”? El interior existe *ergo* la posibilidad está ahí, e incluso hay una apertura en la parte superior, pero... ¿quiere decir esto que sea una escultura habitable?

En cualquier caso, su interés por lo arquitectónico desde un plano alegórico ha estado en su escultura desde la primera exposición de 1980, unas veces utilizando el aspecto formal de las construcciones y otras buscando objetos mobiliarios<sup>278</sup>.

Calvo Serraller ha detectado en la trayectoria de la escultora cierto interés por lo propio, lo vernáculo<sup>279</sup>, desde Julio González hasta Dalí pasando por Gaudí. De sumo interés es su símil con Gaudí:

“Estoy convencido –y advierto que aventuro aquí una conjetura estrictamente personal– que a Susana Solano le importa la arquitectura tan poco como a Gaudí. Vamos, entiéndaseme, me refiero a lo que se conoce por la actividad profesional del arquitecto. Gaudí y Solano son, sobre todo, artistas, y, por tanto, creadores no intimidados por un circunstancial ideal de función.”

Se puede estar o no de acuerdo con Serraller, pero lo cierto es que Susana Solano huye de cualquier funcionalidad tanto en una vertiente arquitectónico-constructiva de la escultura como en la que atiende a aspectos mobiliarios. Así, su escultura de 1986 *El puente*, es en efecto un puente, pero un puente que no comunica de ningún modo dos espacios, sino que hace confluír el suelo (acaso el agua) con la pared o el vacío (según se instale). Es un puente inútil, no funcional y, por supuesto, intransitable. Y sin embargo los espacios, las formas, están ahí, bien visibles, como si la artista se coartase a sí misma a la hora de realizar una concepción del espacio más abstracta o, incluso, conceptual. No, en Susana Solano hay lugar al sentimiento, al

---

<sup>278</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Las imágenes arquetípicas de Susana Solano” en CERCEDA, 1999, op. cit., p. 77

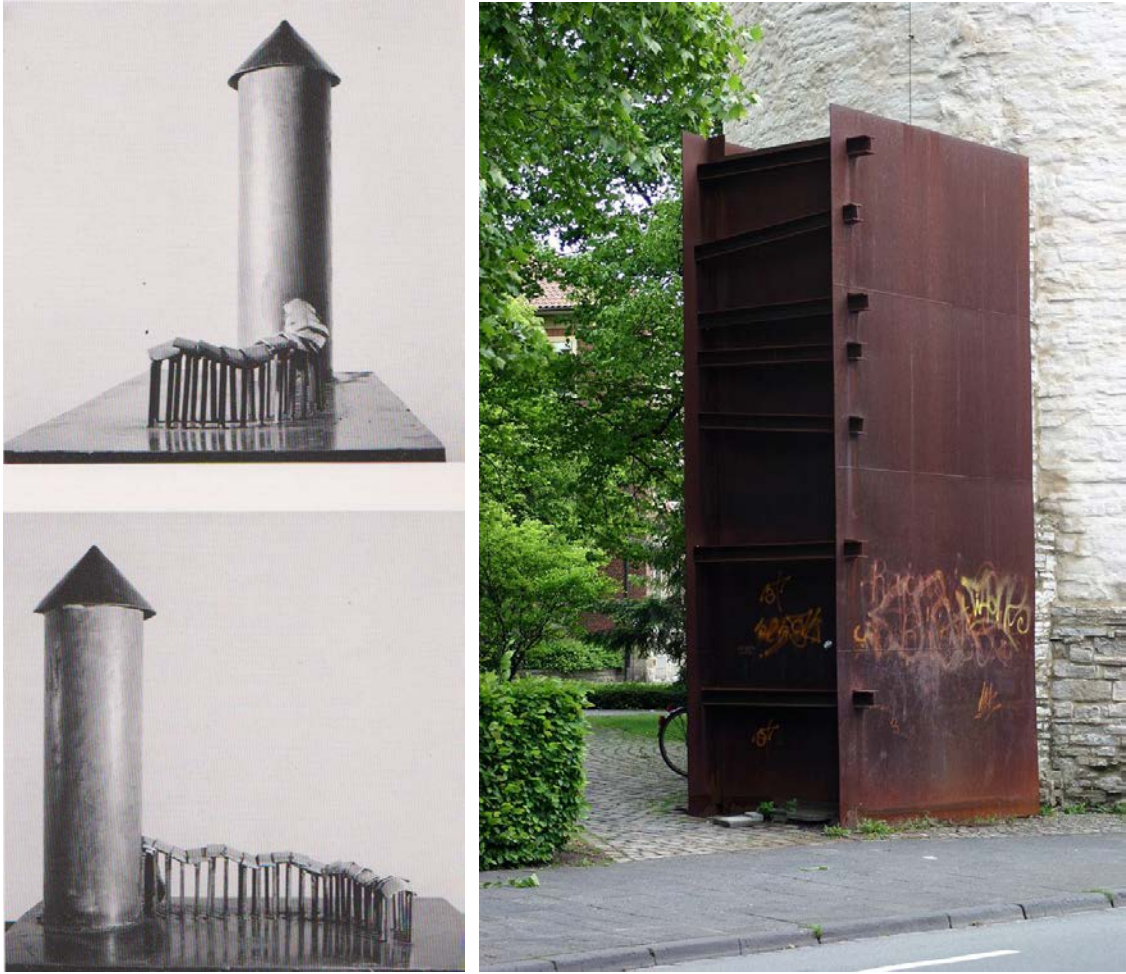
<sup>279</sup> CALVO SERRALLER. Op. cit., 1987, p. 6

recuerdo, por lo tanto al tiempo, y para ella las referencias son tan figurativas como corpóreas y físicas.



**Susana Solano.** *El puente.* 1986. Hierro y plomo, 191 x 248 x 360 cm.

Así pues nos resulta muy interesante el proyecto urbano diseñado entre 1986-87 llamado *Wanderbarer Zündfaden*, una escultura que debía instalarse aladaña a una torre medieval de Münster, Alemania, y que es un sendero cubierto, un camino a recorrer, con todas las evocaciones que ello pueda conllevar, al tratarse de una concepción puramente contemporánea, de hierro negro galvanizado, que se adosara a una torre-muralla medieval. El resultado final de la intervención tiene también un carácter arquitectónico, pero mucho menor de lo proyectado.



**Susana Solano.** A la izquierda proyecto de intervención para la torre medieval de Münster.  
A la derecha intervención final, 1986-87.

En otras ocasiones sus alusiones arquitectónicas son, si cabe, más directas y pueden incluso ahondar en la historia, en una apertura temporal unida por la mano de la artista (de hecho este es el concepto del anterior proyecto), como buen ejemplo sería *Mozárabe*, de 1986. También *Hogar, dulce hogar I y II*, son obras que están impregnadas de un sentimiento propio, emotivo, a la vez que evocan espacios habitables, y sin embargo son estructuras herméticas, quizá recuerdos a los que no se puede acceder.



**Susana Solano.** *Hogar, dulce hogar II.* 1986. Hierro, 212 x 150 x 190 cm.

El lenguaje constructivo de Susana Solano no tiene, formalmente, mucho que ver con el de Miquel Navarro, y quizá tampoco conceptualmente, pero ambos entienden el agua como el origen de todo, como alegoría de la fertilidad y la salud. Aurora García ha hablado bastante acerca de ello, aludiendo también a la pureza, a la desnudez del agua<sup>280</sup>. Este interés por el agua posee también un carácter constructivo, como buena muestra es la obra *Impluvium*, de 1986, un recipiente que debería recoger el agua pero, esta no está más que en la imaginación de la artista y del espectador, es

---

<sup>280</sup> GARCÍA. Op. cit., 1997, p. 35

tan solo evocada por las formas escultóricas y arquitectónicas... *¿qué más da?:* artísticas.



**Susana Solano. *Impluvium*. 1987. Hierro y galvanizado, 131 x 620 x 325 cm.**

La trayectoria artística de Susana Solano durante estos años 80' discurre en estos parámetros y llega a su consecución en la Bienal de Venecia de 1988, donde comparte espacio nada menos que con Jorge Oteiza, dos generaciones de grandes escultores juntos. Aquí la intención arquitectónica de Solano alcanza quizá también su cumbre, pues las obras presentadas evocan edificios, estaciones, que se completan por sus cubiertas, en ocasiones tan figurativas como simplemente elementos arquitectónicos modernos, tejas normalmente. Buen ejemplo de este tipo de obras sería *Estació termal I*, 1987.

En la actualidad Susana Solano es “uno de los escultores” de mayor éxito de nuestro país y sus obras se han expuesto en los más importantes museos de arte contemporáneo del mundo; ha seguido su proyección y no ha dejado de trabajar con elementos y figuraciones arquitectónicas.



**Susana Solano.** *Estació termal nº 1.* 1987. Hierro negro y galvanizado, 132 x 276 x 276 cm.

*ii. Cristina Iglesias. Una pared es una pared.*

Si bien antes decíamos que el interés de Solano por la arquitectura distaba mucho del que podía tener Miquel Navarro, podemos afirmar que Cristina Iglesias está mucho más cercana a la escultora catalana que al artista valenciano. No obstante, aunque la línea podría considerarse similar por la poética, la sensualidad o, en ocasiones, la cuestión de la representatividad, Cristina Iglesias propone una renovación escultórica en sus formas que parece ir un poco más allá, atreverse a romper las barreras ya tradicionales de la escultura moderna.

Iglesias es otra artista que podríamos considerar excéntrica por su lejanía. Nacida en San Sebastián, estudió primero en Barcelona y después en Londres<sup>281</sup>, aunque finalmente se instaló en Madrid durante los años 80'. Su vocación es puramente internacional y huye de cualquier clase de localismo.

Quizá podríamos buscar algunos otros artistas en sus orígenes e influencias, pero lo cierto es que la escultura de Cristina Iglesias es sumamente original tanto en las formas como en los contenidos y los conceptos. Aun procediendo de una tierra de

---

<sup>281</sup> Donde conoció al que sería su marido tan solo unos años después, Juan Muñoz, escultor que cerrará este capítulo.

grandes escultores resultaría complicado relacionarla directamente con Oteiza o Chillida, por nombrar a los más visibles, y tampoco podemos acusar en sus obras una clara herencia por el postminimalismo o cualquier otra corriente reciente.

La escultura de Iglesias es un arte rotundo y expresivo, poético incluso. Sus obras suelen representar elementos arquitectónicos... aunque quizá el verbo “representar” no sería el más adecuado. ¿Representa o es? Podemos decir que cuando Miquel Navarro exhibe una de sus ciudades hay un lenguaje referencial aunque solo sea desde el punto de vista semántico y conceptual; cuando Susana Solano utiliza sus alegorías arquitectónicas hay, incluso, alusiones más o menos evocativas a ideas sobre formas constructivas. Sin embargo, cuando Cristina Iglesias esculpe una obra esta no se representa más que a sí misma: si es una pared, “es una pared”, no la idea de una pared o su representación. Es una pared. Pero una pared escultórica, no un muro con una utilidad determinada, es una obra constituida para ser ubicada en un determinado espacio<sup>282</sup>.

En cualquier caso sus piezas no son representaciones asociativas, pero tampoco elementos arquitectónicos descontextualizados, más bien al contrario, desprenden una sensualidad similar a la de una arquitectura completa y concluida, pese a ser algo así como “retazos” o “retales”. Carmen Giménez ha señalado que esto es debido a su construcción orgánica:

“Su propia entidad esencialmente orgánica crea una unidad espacial en torno a la que se va construyendo un recorrido en el que el espectador se siente atraído para explorarlo, siguiendo la intuición fundamentalmente poética o sensual de esta obra que, como la arquitectura, se inspira en los preceptos del crecimiento orgánico para aplicarlos a su propia escultura<sup>283</sup>.”

Sus esculturas, pues, ya desde mediada la década de los años 80', eran piezas de plena madurez, construidas bajo el prisma de la intuición y una poética muy particular en clave orgánica. Como tal construcción, aunque sin funcionalidad, se trata

---

<sup>282</sup> CALVO SERRALLER. Op. cit., 1992, p. 95

<sup>283</sup> GIMÉNEZ, Carmen. “Introducción” en GIMÉNEZ, Carmen (ed.), *Cristina Iglesias*, [cat. exp.], Bilbao, Guggenheim Museoa, 1998, p. 14. Catálogo de una exposición que itineró por el Guggenheim de Nueva York, The Renaissance Society de Chicago, el MNCARS y el Guggenheim de Bilbao.

de una escultura figurativa sin que esto importe lo más mínimo. Son lugares y objetos<sup>284</sup> fabricados, contruidos, esculpidos al fin y al cabo para un determinado espacio que puede resultar un doble sentido: una pared para una pared, por poner un ejemplo.



**Cristina Iglesias.** *Sin título.* 1986. Hierro y cemento.

Algunas de sus obras de entre 1984 y 1987 son estrictamente paredes o marquesinas, objetos que juegan con una funcionalidad arquitectónica y, ante todo, nos conducen a esa tensión de contrarios que tanto hemos visto en esta investigación

---

<sup>284</sup> SEARLE, Adrian. "Teñida de una pálida luz" en GIMÉNEZ. Op. cit., 1998, p. 50

y que suele aludir a la presencia de la arquitectura: exterior-interior<sup>285</sup>. Las obras parecen invitar al espectador a cobijarse, a apoyarse, a atravesar, a un uso en definitiva que no existe y no puede existir. No hay un dentro o fuera, aunque obviamente es la propuesta de la escultora, una propuesta cuyo único objetivo es jugar con los espacios, mostrarlos y negarlos a la vez.



**Cristina Iglesias.** *Sin título.* 1987 y *Sin título.* 1988. Montaje para el IVAM.

No es la única tensión que existe en su muestrario, la mayor parte de críticos coinciden en señalar que el uso de materiales como hierro y cemento, el cristal y la madera, el alabastro, el aluminio, el acero...<sup>286</sup> conduce a tensiones físicas que tienen sus consecuencias visuales. Pero esta tensión es más escultórica que otra cosa, pues la

<sup>285</sup> CERCEDA. Op. cit., 1999, p. 135

<sup>286</sup> CALVO SERRALLER. Op. cit., 1992, p. 96

arquitectura juega con todos estos materiales, y algunos más, sin que por ello se juzguen opositivamente... acaso sea por su funcionalidad.

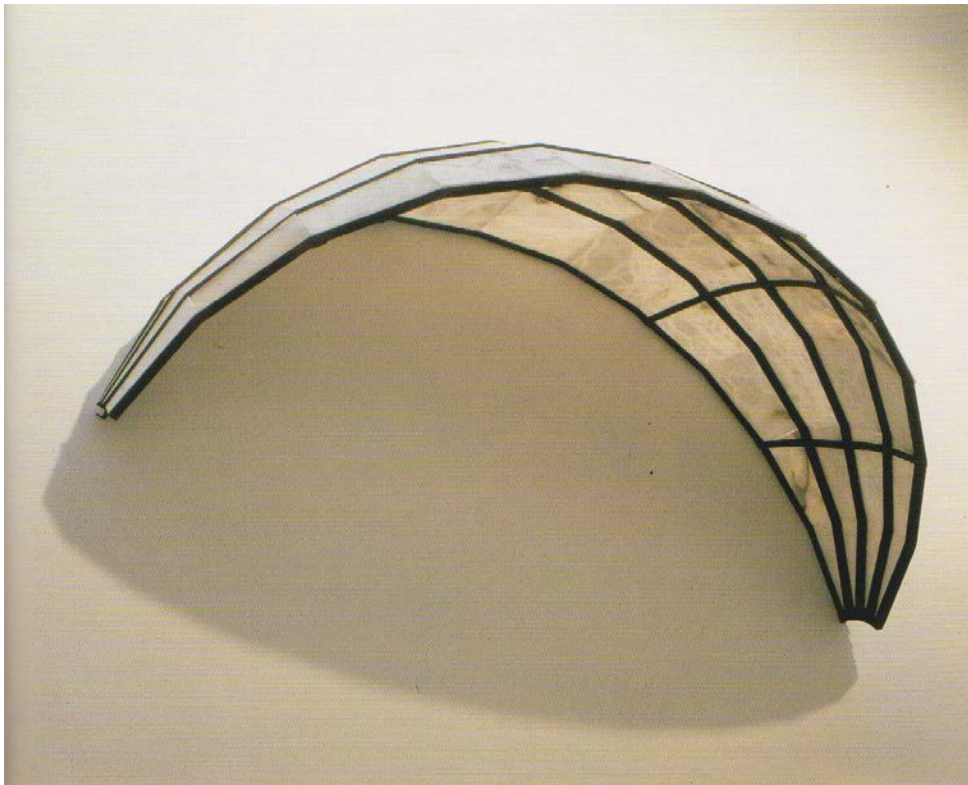
Las primeras obras de mediados los años 80' acusaban cierta industrialización, como si estos materiales, sobre todo el hierro y el cemento, además de grandes opuestos estuviesen aún sin trabajar. Buen ejemplo son varias piezas *Sin título* de entre 1986-87 que parecen ser arcos, vanos y columnas. Tienen algo de prehistórico, de orgánico, de "comestible" que diría Dalí al referirse a Gaudí.



**Cristina Iglesias.** *Instalación en el CAPC de Burdeos, 1987.*

En 1987, en una instalación para el CAPC de Burdeos, situaba algunos de estos arcos o vanos de cemento apoyados en columnas metálicas junto con algunas pantallas curvas que solían, en este tipo de piezas, ocultar tras de sí marquesinas o pequeños techos. Nancy Princenthal definió las obras de Cristina Iglesias como

pantallas<sup>287</sup>, introduciendo pues el tema de la mirada. La mirada del artista, la mirada del espectador. Los lugares de Cristina Iglesias, sus esculturas, parecen limitar espacios ofrecidos al secreto, a la intimidad y lo que está vedado, aunque exista la posibilidad de su observación desde la lejanía. Este concepto lo desarrollará a lo largo de su carrera con las celosías de la siguiente década, esos muros que quieren mostrar y a la vez esconder, que invitan al espectador a mirar y a la vez a no hacerlo. De igual modo la dualidad interior-exterior, que también tiene que ver con mirar lo que hay dentro pero a su vez intentar taparlo con una “pantalla”, también encontrará ya en los 90' su máxima expresión al incluir serigrafías con motivos vegetales en sus objetos arquitectónicos (o en relieve), lo cual vendría a incidir en la idea de organismo.



**Cristina Iglesias.** *Sin título*, 1989.

También hay quien ha visto este tipo de obras como refugios, o refugios a medias<sup>288</sup>. Así, la artista propondría espacios de protección intentando seducir al espectador, completando esa invitación a su inclusión en la escultura y amparo constructivo. ¿Dotaría de funcionalidad esta teoría a la obra de Cristina Iglesias? No, ha

---

<sup>287</sup> PRINCENTHAL, Nancy. “Recuerdos encubridores” en GIMÉNEZ. Op. cit., 1998, p. 20

<sup>288</sup> STAFFORD, Barbara Maria. “Buscando refugio” en GIMÉNEZ. Op. cit., 1998, p. 86

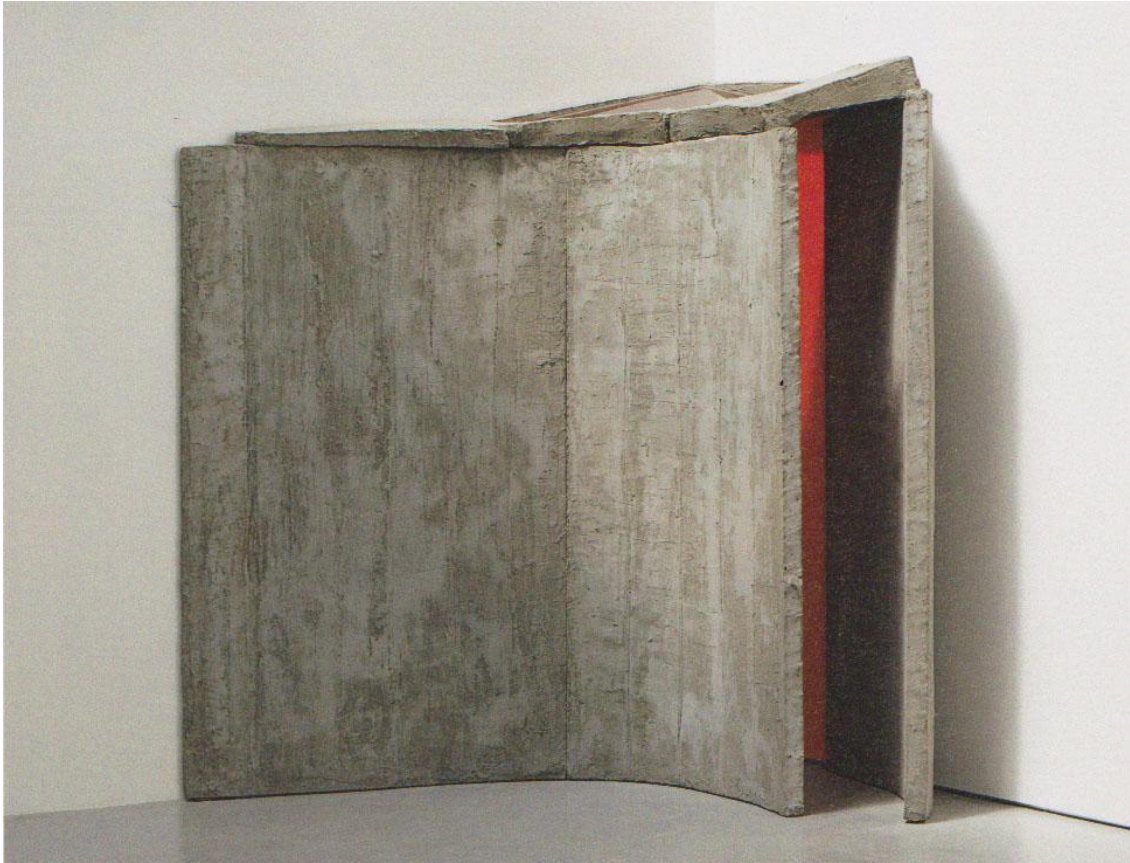
sido un nuevo engaño, sus toldos y cúpulas de alabastro parecen invitar a ese refugio por su forma envolvente, así como los muros curvos de metal, pero una vez entramos dentro nos damos cuenta de que esa curva solo nos conduce hacia un camino: la salida, y percibimos que no hay protección alguna porque no estamos bajo una marquesina ni bajo techo, sino bajo una pieza escultórica.



**Cristina Iglesias. Sin título, 1987.**

La obra de Iglesias mostró una tremenda madurez y originalidad desde sus inicios alcanzando muy rápidamente una importante reputación pese a su juventud. Su proyección fue internacional no centrándose de ningún modo en localismos. Su poética, su corporeidad, su juego de espacios y de dualidades, su carácter constructivo

y un evidente afán por mostrar lo que “es” más que representarlo, vuelven a contradecir aquella premisa de Rosalind Kraus de la que hablábamos en el comienzo de este capítulo, aquel doble negativo que pretendía afirmar que escultura es lo que no es arquitectura ni paisaje: la obra de Iglesias, como la de Miquel Navarro, es tanto una cosa como la otra.



**Cristina Iglesias. Sin título, 1990.**

Cristina Iglesias es una de las grandes escultoras de la segunda mitad del siglo XX, no solo en España o, sobre todo no en España. Tanto ella como su marido, Juan Muñoz, buscaron y encontraron fuera una admiración que costó más que calara en su país de origen.

### *iii. Juan Muñoz y la nueva escultura narrativa.*

Juan Muñoz, último escultor que incluiremos en este recorrido, ha sido quizá –y esta es una opinión muy personal que solo el tiempo pondrá en perspectiva– uno de los más importantes artistas nacidos en el siglo XX en España. Tan solo su temprana y desafortunada muerte cercenó una carrera artística que parecía no tener límites, justo

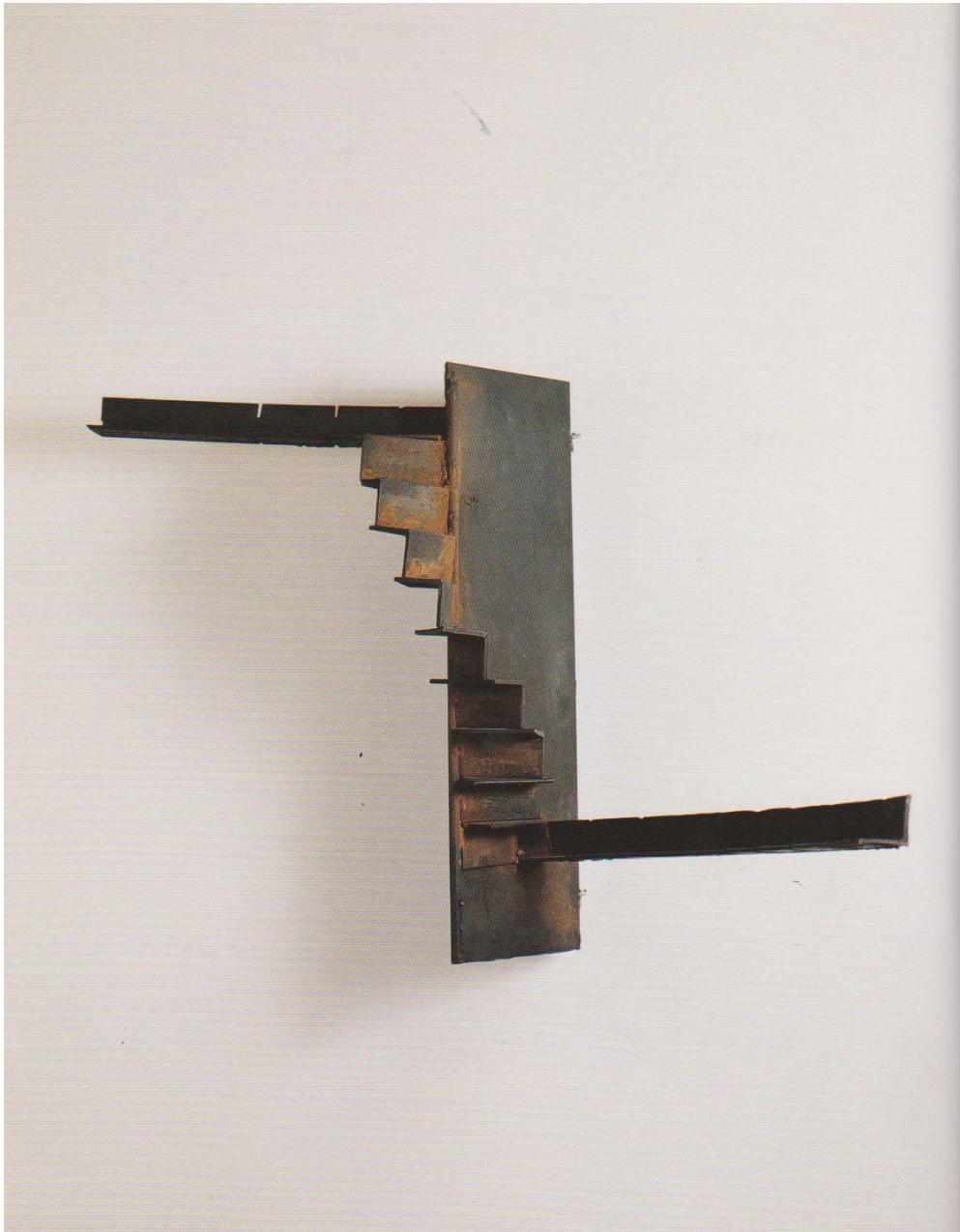
cuando, en 2001, su instalación en la Tate Gallery de Londres lo aupaba a la consagración absoluta. Cuentan personas cercanas a él, concretamente Adrian Searle en el documental producido por televisión española *Juan Muñoz, poeta del espacio*, que tras esa instalación titulada *Double bind* había decidido ser su propio mecenas y comenzar a esculpir para él. Desgraciadamente nunca sabremos qué habría salido de su taller.

Pero centrémonos en los hechos. Juan Muñoz es un artista de pleno reconocimiento en todo el mundo del que se ha escrito mucho y del que se ha hablado mucho. No es propósito de este estudio analizar los pormenores de su carrera, pues sería necesario dedicarle una investigación independiente, pero sí es oportuno señalar aquí que Juan Muñoz, cerca del año 1984, ya en Madrid, se decide a ser artista.

Antes había estudiado arquitectura y se había trasladado, a finales de la década de los setenta, a Londres a estudiar en el Croydon College y en la Central School of Art and Design. En su estancia en Londres conoció a Cristina Iglesias, con quien se casaría pocos años después, pero antes consiguió una beca Fullbright con la que se trasladó a Nueva York para estudiar en el Pratt Institute, un centro privado de estudios arquitectónicos.

Por aquel entonces no tenía aún muy claro lo que quería hacer, o tal vez sí, pero se debatía entre el periodismo y el comisariado de exposiciones. En Nueva York entró en contacto con numerosos artistas y comenzó a labrar amistad con Richard Serra y Carmen Giménez. Con esta última, ya de vuelta a España, comisaría la famosa exposición "Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores", que venía a definir su interés por ambas artes y por las tensiones que generan su confrontación. Así logró traer a España (Museo de Bellas Artes de Bilbao) en 1982 obras de Mario Merz, Joel Shapiro y Charles Simonds quienes, junto a Chillida, oponía a las figuras de Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Leon Krier y el estudio de Venturi.

Ese mismo año se casó con Cristina Iglesias y comenzó a hacer sus primeras piezas que le mostró a Carmen Giménez, quien hasta ese momento, y desde que se lo presentase Richard Serra en Nueva York, no tenía claro si quería labrar una carrera como artista o no.



**Juan Muñoz.** *Sin título*, 1982.

Volvemos, entonces, a 1984, cuando muestra su primera exposición en la galería Fernando Vijande. No es casualidad que sea allí, un artista español que ha crecido y se ha formado en Londres y Nueva York, con intereses en el arte exterior, exponiendo en Madrid, pero en la galería con una vocación más internacional.

La exposición es un éxito, pero su relación profesional se rompe con Vijande justo después de finalizar. Las obras que expone, adaptadas a los espacios de la galería, son piezas que rezuman un interés claro por la arquitectura. Podemos encontrar similitudes con Cristina Iglesias en su carácter de elementos, de objetos que parecen

extraídos de una realidad arquitectónica para mostrarse como una realidad escultórica, pero Muñoz es un ilusionista, un mago, y pervierte todo el mecanismo constructivo a través de un posicionamiento de las piezas (abrazadas a columnas, encastradas en la pared a media altura...) que no invitan en ningún momento a su uso. Balcones cegados, sin suelo, escaleras que no llevan a ninguna parte...



*Vista de la exposición de 1984 en la galería Fernando Vijande*

*If only she knew* (a la derecha), de 1984, introduce un elemento que más tarde será su seña de identidad: la figura humana. Se trata de una escultura que es un edificio con techado a dos aguas, una habitación sin suelo ni paredes, elevada en el espacio, donde hay varias figuras, “muñecos”, abigarrados que se soportan unos a otros sin mayor relación.

Tras exponer al año siguiente en Lisboa, regresa a Madrid y expone en Bélgica unos balcones cegados que titula *Hotel Declerq*. Son solo una simulación de pequeños balcones metálicos clavados en la pared blanca. No es una figuración ni una representación, aunque puedan tener mucho de teatral: son balcones completamente inútiles, o mejor, inutilizados por el artista.

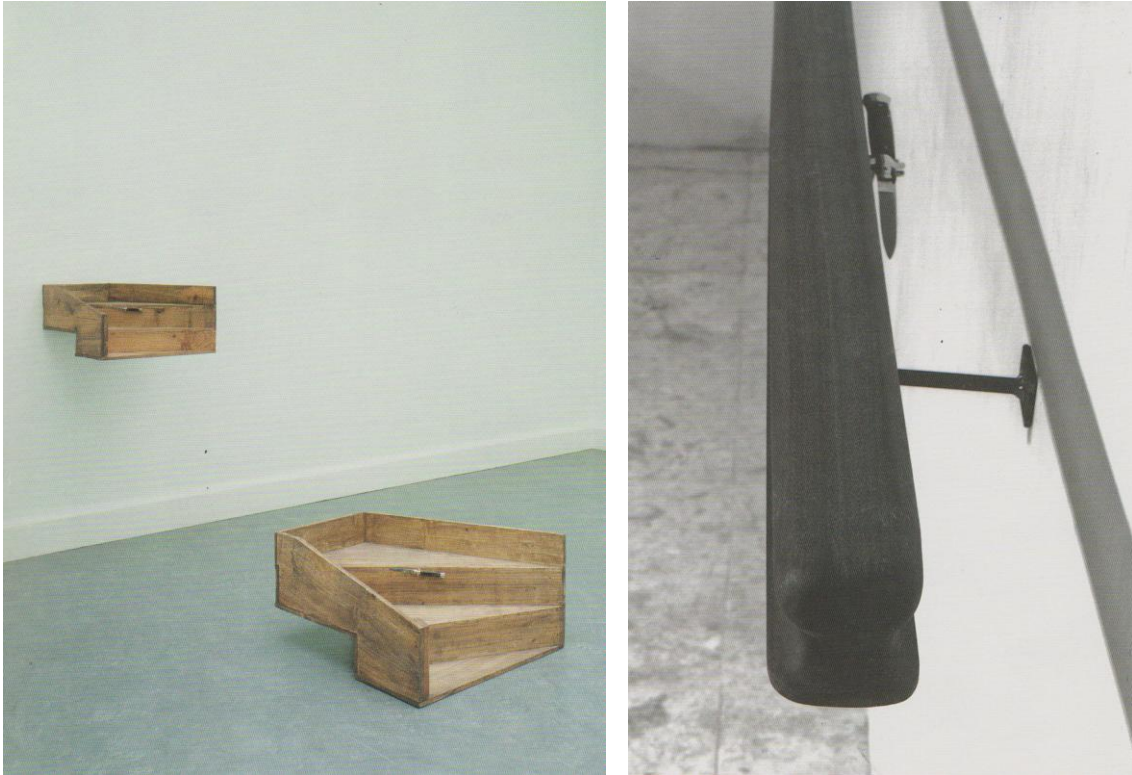




**Juan Muñoz.** *Hotel Declerq I, II y III y Double balcony.* 1986.

Durante esta segunda mitad de la década de los 80' va trabajando estos objetos arquitectónicos, intentando definir una estética propia que le permita transmitir sus ideas, aunque puede que la palabra "idea" sea algo controvertida en este caso; diríamos que busca un lenguaje con el que contar sus historias, y mientras tanto experimenta y juega con sus propios conocimientos. *Jack Palance á la Madeleine*, de 1986, son dos tramos de escaleras separados, uno en el suelo y el otro en la pared.

Entre medias vacío. Ah, y dos cuchillos, uno en cada tramo. *Lo vi en Marsella*, de un año después es pasamanos como los que acompañan a las escaleras, un elemento constructivo y a la vez decorativo que se instala adaptándose al espacio. Ah, y en su interior esconde un cuchillo.



**Juan Muñoz.** (A la izquierda) *Jack Balance à la Madeleine*, 1986. (A la derecha) *First banister*. 1987.

¿Por qué el cuchillo es importante? Porque subjetiviza un objeto, nos habla de él como artista, aún más, nos habla de lo que él nos quiere hablar, de su inventiva, su poética. Porque también hay poética en su juego de referencias que no son tal, son figuraciones explícitas. Si en Susana Solano y Cristina Iglesias existe una figuración siempre se detecta en el contraste con la parte más abstracta o conceptual, si se prefiere, pero Juan Muñoz se reintegra en una tradición que parecía perdida dentro de la escultura moderna: la figuración.

En 1987, en su obra *The wasteland*, ya hay una clara evolución hacia lo que será su escultura de los años 90'. En el espacio de una galería ubica en el suelo un trampantojo (recurrirá a este juego para los suelos de la planta superior en *Double bind*, en la Tate London en 2001) y al final una figura que pretende ser humana sobre un estante en la pared. Es una figura silenciosa que nos observa a través de un erial

geométrico figurado en el suelo. Se trata de un muñeco de ventrilocuo, pero nadie lo hace hablar, tan solo nos mira desde su posición privilegiada, tal vez sonriente, trasto inútil.

Esta figura se repetirá poco después en *Ventrilocuo mirando un interior doble*, de 1988, en el que podemos ver claramente ese juego de miradas que ya aparecía en la obras de Susana Solano y, sobre todo, de Cristina Iglesias. La figura, una vez más silenciosa, observa dos obras pintadas por el artista que representan espacios interiores. Son dos, como dos son los interiores conceptuales de la obra: el de la galería y el de las obras pintadas. La figura observa un interior (doble) desde un interior, así como esa acción es repetida por el espectador. Es un juego, una ilusión, una tensión de doble positivo: si en Iglesias, Navarro o Solano existía una dualidad exterior-interior, en la obra de Juan Muñoz hay un doble juego del mismo espacio, como hará más tarde con las figuras que se reflejan en un espejo o cuando utilice dos alturas, dos planos dentro de un mismo interior (así fue la instalación de la Tate, pero también la del CGAC en 1995).



**Juan Muñoz.** *Enano con tres columnas.* 1988

Siguiendo el recorrido, en 1988 introduce la figura del enano, George. Interesante resulta la obra *Enano con tres columnas* de ese mismo año, en la que hay exactamente eso: un enano y tres columnas salomónicas a las que parece que les han seccionado el capitel. Tampoco la basa es plenamente arquitectónica sino que parece surgir del interior del suelo. Simula de nuevo un juego de dobles sentidos en el que la verticalidad de estas columnas que, además de salomónicas carecen del límite que supone el capitel (son sin fin, como la de Brancusi), se opone a la falta de verticalidad del enano, aunque él permanece impasible, silencioso.

El enano silencioso e impasible regresa en *The prompter*. Un escenario teatral elevado y el enano dando la voz en absoluto silencio a unos actores que no están. El silencio, o la ausencia de sonido, parece ser la historia que quiere contarnos Juan Muñoz, la imposibilidad de comunicación. Para incidir en esta idea el único objeto que hay sobre el escenario es una tabor que nadie toca, un instrumento que provoca un ruido ensordecedor pero que permanece mudo (de nuevo la dualidad de concepto que se repite en el enano y el tabor).

Y así es como se adentra de pleno en la década de los 90' en la que desarrollará sus esculturas más reconocibles utilizando casi siempre la figuración humana. Sus obras representan juegos ilusorios en los que los personajes, unas veces más numerosos que otros, completan un paisaje silencioso que aparenta ser una conversación. La distribución por el espacio responde a un juego arquitectónico, pero no constructivo, solo un estudio espacial.



**Juan Muñoz.** *Una habitación donde siempre llueve.* 1988

Estas obras son de una tremenda narratividad y sensualidad. Tienen algo de sinestésico, una sonoridad que el espectador debe completar, como en esas figuras que están en plena conversación o esas otras que se acercan a una pared para escuchar... el silencio. Es, quizá, la idea del ventrílocuo pero algo más elaborada.

En 1992, con motivo de las Olimpiadas de Barcelona, compuso una obra titulada *Una habitación donde siempre llueve* y que suponía una especie de jaula que venía a repetir el aspecto de un edificio cercano, *L'umbracle*. Se trataba de la idea de una celosía, algo en lo que trabajaría también su esposa por aquella época y más tarde, un espacio en el que se produce una silenciosa conversación pero que ni ve ni se oye, aunque la trama de la "jaula" nos permita atisbar el interior y la posición de las figuras nos lleve a pensar que sí se está produciendo dicha conversación.



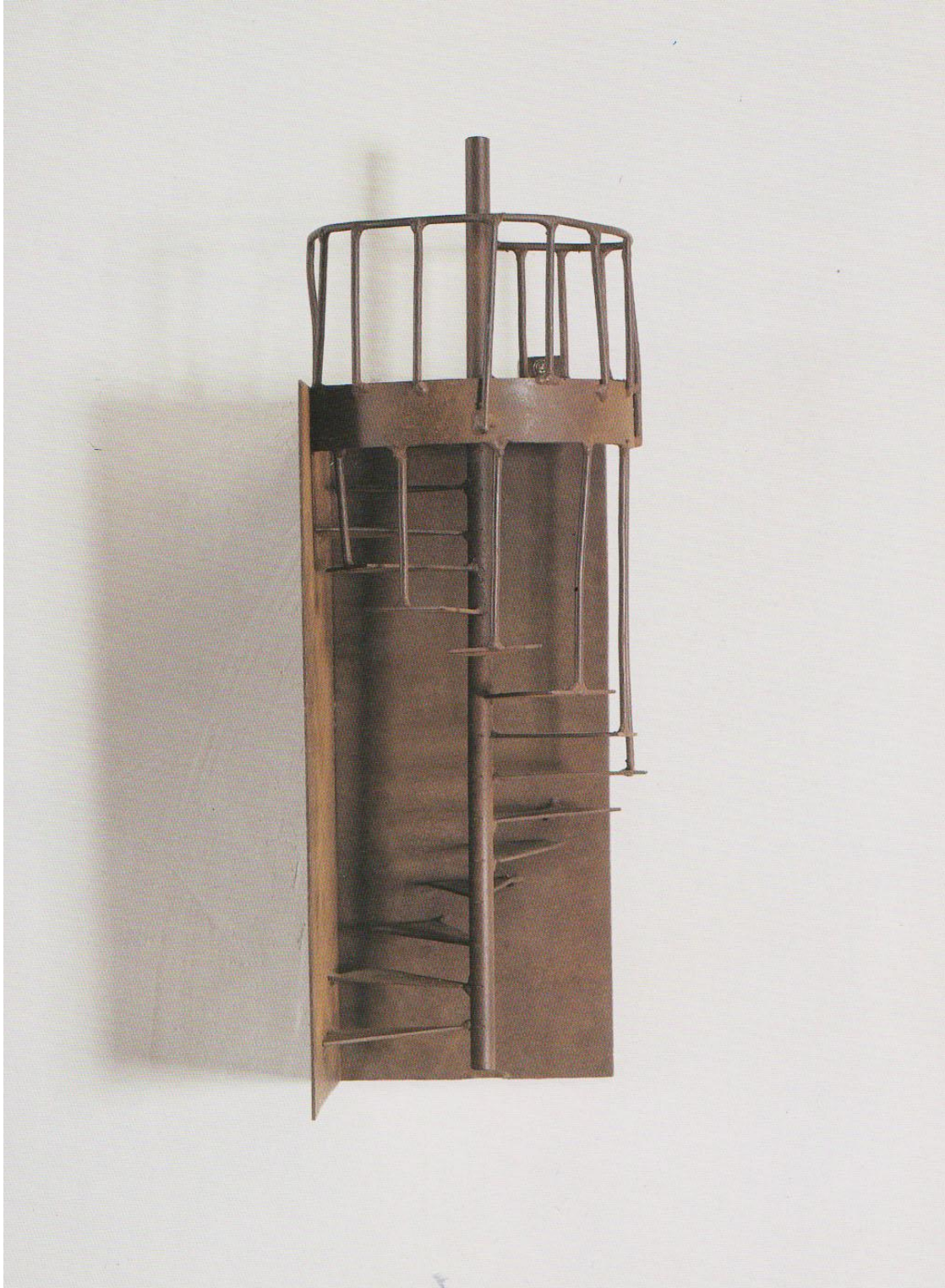
**Juan Muñoz.** *Double bind.* 2001

En definitiva, el paso de Juan Muñoz por la década de los 80' es una fulgurante escalada hacia un lenguaje propio que le permita explicar su propuesta de una forma narrativa. La figuración es, desde un punto de vista formal, el mejor método para contar historias, pero este tipo de acciones suele conducir hacia cierto localismo, hacia referencias que unos pueden entender y otros no, dejando fuera a parte de los espectadores (véase el ejemplo del Laoconte, una escultura figurativa que, de no conocer la historia mitológica, su expresividad queda cercenada ante la imposibilidad de transmitir su mensaje).



**Juan Muñoz.** *Double bind.* 2001

Pero la figuración de Juan Muñoz se convierte en un lenguaje poderoso por universal, una suerte de *esperanto* que abarca todos los idiomas. Así, *Diálogos y monólogos* de 1996 en el Palacio de Velázquez de Madrid es un hito no solo en España, sino sobre todo fuera, un peldaño más en esa escalera que habría de llevarle en 2001 a *Double bind*, una instalación total, universal, completa, una Capilla Sixtina del siglo XXI que vendría a redefinir el monumental y mundialmente conocido espacio de la sala de turbinas de la Tate, pero también la concepción de un nuevo lenguaje dentro de la escultura moderna, un lenguaje que se hablaba con palabras conocidas que nunca se habían dicho de aquel modo. El silencio que hablan sus figuras en las conversaciones es tan explícito que cualquiera puede oírlo.



**Juan Muñoz.** *Staircase.* 1984-1998

### **3. LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIGO DEL MADRID DE LOS AÑOS 80'**

Casi siempre, y más aún en los albores de los años 80', cuando hablamos de fotografía e historia del arte debemos comenzar realizando una alabanza en pro de su inclusión en el panteón de las bellas artes, lo cual viene a denotar que la fotografía ha tenido una historia complicada a la sombra de la pintura y otras formas de arte.

No fue muy diferente en los años setenta, cuando se preparaban las bases de lo que sería el arte de la siguiente década. Y más aún en España, donde una práctica visual tan veraz, y a veces verista, debía luchar entre la realidad, la realidad impuesta y la ley del silencio, quizá por eso la fotografía de los años 80', y la que le precede de finales de la década anterior, pretende sacar a relucir una creatividad pictorialista, o más bien neopictorialista, pero quizá no como a fines del siglo XIX, con una actitud lacaya de la pintura, sino ejemplificando que podía ser tan expresiva como esta.

Sin embargo, y aunque la fotografía durante la década de 1980 creció exponencialmente en España, la bibliografía que pretende configurar una historia del arte fotográfico, no considera más que unos pocos nombres asociados al grupo del nuevo arte en Madrid, unos pocos nombres que, dentro de unas características generales de las que ya hemos hablado al considerar la pintura, pudieran hacer un arte propio y personal, individual. Unos pocos nombres merecedores verdaderamente de pasar a la historia.

Hubo otros fotógrafos durante los setenta y 80' muy estimables realmente. En esta etapa se produce no solo una renovación de la fotografía sino una elevación que antes no se había visto, pero salvo en contadas excepciones, los fotógrafos de verdadera importancia seguían caminos propios de la experimentación o de la documentación y, aun siendo quizá los que podríamos considerar de un mayor nivel, en esta investigación atendemos a los que pusieron en valor la imagen de la ciudad o un sentimiento urbano más bien.

Si al hablar de pintura diferenciábamos entre una estética arquitectónica y otra urbana, esgrimiendo que la primera atendía a la representación de construcciones o elementos arquitectónicos y la segunda a plasmar en un cuadro el entorno urbano más humano de los artistas, la mayor parte de la fotografía asociada al grupo de Madrid estaría inserta en la segunda estética.

La realidad es que apenas ha quedado una fotografía que se preocupase por asuntos arquitectónicos, quizá porque antes de comenzar la década se daba por agotada la realidad y mientras unos fotógrafos buscaban en el mundo rural el recuerdo de una España que desaparecía, otros pretendían crear un mundo nuevo que se convirtiera en una realidad nueva. Tal vez fue eso, o solamente que los fotógrafos afines a La Movida preferían fotografiarse a sí mismos en un entorno manipulado que tomar vistas de edificios.

***a. Hacia la fotografía de los 80': "Nueva lente".***

La fotografía siguió unos parámetros muy similares a los de la pintura en esta etapa, y al igual que ella comenzó a preparar el estilo del arte nuevo ya en los años setenta. Si los pintores que habrían de producir una renovación artística se unieron alrededor de la figura de Juan Antonio Aguirre y su Nueva Generación, los fotógrafos, amigos y afines a estos artistas, lo hicieron en torno a la publicación "Nueva Lente".

La revista nace en 1971 bajo la dirección de Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano, con una concepción anárquica y con tintes anticulturales. Su propósito era fomentar el uso de la imaginación y la creatividad huyendo de la realidad, por lo que promovía técnicas como la manipulación, las técnicas mixtas y los fotomontajes<sup>289</sup>.

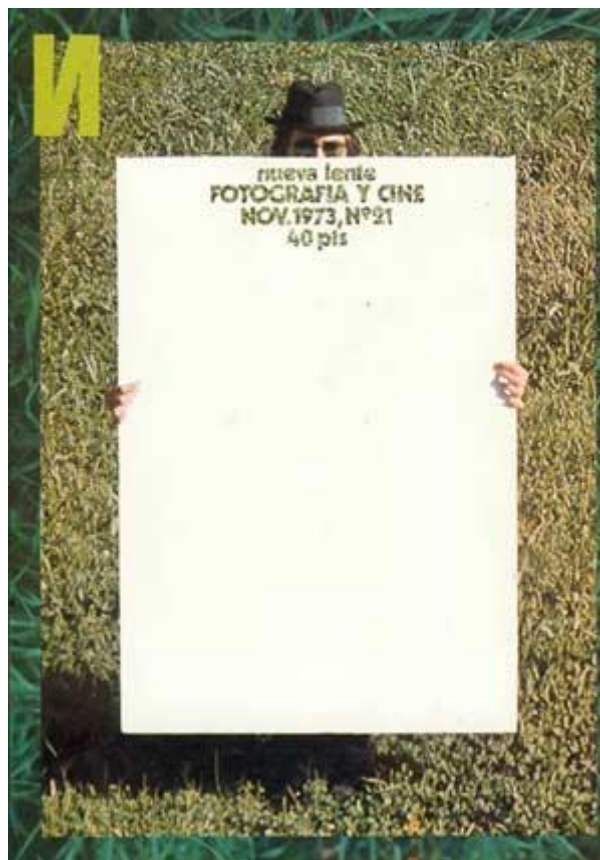
El surgimiento de "Nueva Lente" supone un acicate a la fotografía española, revolviéndola desde dentro en un ataque furibundo, oponiéndose a casi todo lo hecho con anterioridad y formulando un nuevo modo de hacer las cosas, en este caso, en la fotografía. Mientras el arte español de finales de los 60' y comienzos de los 70' se movía entre el conceptual y el pop proponiendo una clara oposición al franquismo, la fotografía se dividía entre los que se mantenían al margen de tensiones dialécticas y pervivían en la tradición y los que se sumaban al Nuevo Arte Español, y aquí es donde debemos situar "Nueva Lente".

---

<sup>289</sup> FONTCUBERTA, Joan. "De la posguerra al siglo XXI" en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.). *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 2001. Col. Summa Artis vol. XLVII, p. 433

Por lo tanto, al igual que los Alcolea o Pérez Villalta, los fotógrafos de “Nueva Lente” pregonaban un apolitismo exacerbado al tiempo que negaban cualquier forma artística politizada, oponiéndose así al arte justo anterior<sup>290</sup>.

Las características de esta nueva estética estarían muy cercanas a las de la Nueva Figuración Madrileña en pintura: carácter lúdico-irracionalista, poética del absurdo, ambigüedad como eje esencial de lo representado, eclecticismo de raíz postmoderna, apoliticismo militante, ruptura con el inmediato pasado, negación de la fotografía documental de los años 60' y una actitud provocadora<sup>291</sup>.



*Portada del número 21 de “Nueva Lente”, 1973*

Enric Mira<sup>292</sup> ha detectado cierta “miseria intelectual” (sic) en este grupo de principios de los 70' al oponerse a lo anterior sin realmente conocerlo, aunque bien es

<sup>290</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunweg Editores, 1999, p. 246

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 246

<sup>292</sup> MIRA, Enric. “La ubicuidad de *Nueva Lente* en la diversidad estética de la década de los 70” en DOCTOR RONCERO, Rafael (et al.). *Nueva lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España. Jornadas de estudio*, Madrid, octubre de 1993

cierto que la negación casi al estilo de las vanguardias históricas del arte que se había hecho hasta ellos ni fue total ni justa.

Pablo Pérez Mínguez fue el principal mentor de la publicación y de la estética que pregonaba, aunque las obras exhibidas respondían a un individualismo muy concreto, una de las principales características tanto de Pérez-Mínguez como de la fotografía que frecuentaba La Movida.

Hasta 1975 destacaba el carácter “experimental y, a la sombra de Christian Vogt, Duane Michals, Paul Noijer o Bernard Plossu”<sup>293</sup>, y el resultado fue una fotografía onírica, en gran medida absurda y técnicamente muy simple. Entre los principales participantes estaban los hermanos Pablo y Luis Pérez-Mínguez, Jorge Rueda, Elías Dolcet, Juan Ramón Yuste, Paco Roux y Cristina García-Rodero.

Cabe preguntarse cómo fue posible el éxito de este tipo de arte experimental y casi podríamos decir que amateur. En realidad se aprovecharon de un resurgimiento a nivel internacional de la fotografía que, según Laura Bravo<sup>294</sup>, se determinaba por dos razones: por un lado el auge del conceptual en la década precedente había promovido la fotografía como el resultado físico de obras de arte efímero como las intervenciones, performances, land art o el arte en acción. El único testimonio que quedaba de estas experiencias era fotográfico, que además era el que se exhibía en galerías y se vendía como obra de arte. De esta vertiente, en el panorama internacional, los principales artistas fueron Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Gine Pein y Joseph Beuys, mientras que en España Nacho Criado era el artista más sobresaliente. La segunda razón tiene que ver con el arte pop y su carácter de medio de masas, de reproductividad. Las serigrafías de Andy Warhol y los collages y transferencias de Robert Rauschenberg habían alcanzado un éxito increíble manipulando las obras de otros autores a partir de fotografías, lo que conducía a generar nuevos objetos artísticos cuya base estaba en la fotografía. Alberto Corazón fue el mejor representante español de esta vertiente.

Así pues la rupturista “Nueva Lente” basaba sus posibilidades, entre otros factores, en dos tipos de arte que despreciaba profundamente: el conceptual y el pop

---

<sup>293</sup> LÓPEZ MONDÉJAR. Op. cit., 1999, p. 246

<sup>294</sup> BRAVO, Laura. “La hibridación de la fotografía y el arte actual en España (1970-2000) en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2000, pp. 589-599

(si bien es cierto que el pop en España tenía una clara ascendencia política que no se podía preciar tan claramente en el pop americano).

En cualquier caso su éxito se debió a toda una serie de factores entre los que debemos destacar, precisamente, su intención de crear algo nuevo, proponer algo diferente.

En 1975 Jorge Rueda toma el mando de la publicación e influencia un estilo que se va acercando progresivamente al universo de lo fantástico, alejándose de la realidad y buscando juegos del absurdo como los de Magritte o realidades mágicas como las de Delvaux. En esta época Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, J. M. Oriola, Rafael Navarro, Eduardo Momeñe, Carlos Villasante, Miguel Ángel Yáñez Polo y algunos otros se unen al elenco de “Nueva Lente”, cada uno con su estilo personal que se irá desarrollando<sup>295</sup> a lo largo de los años.



**Cristina García Rodero.** *En las heras (Escober)*, 1988

Paralelamente a la evolución de esta revista de carácter rupturista y pretendidamente postmoderno, el contexto también ayudó o impulsó al menos el crecimiento de la fotografía. Debemos señalar así como un hito importante que Albert

---

<sup>295</sup> Los que lo desarrollaron, porque muy pocos de los participantes de la publicación llegaron realmente a ser artistas visuales que pudieran vivir de ello.

Guspi abriera la galería Spectrum en Barcelona en 1973, no solo porque los fotógrafos jóvenes tuvieran un lugar en el que exponer y vender sus obras, sino porque además trajo fotografías de importantes artistas visuales internacionales<sup>296</sup>. Estos acontecimientos asentaron las bases de un nuevo tipo de coleccionismo y facilitaron el establecimiento del siempre deficitario mercado de arte español, en este caso concreto, de fotografía.

Guspi no se detuvo ahí y en 1975 fundó el “Grup Taller d’Art Fotogràfic”, una escuela informal de nuevos valores artísticos. A su sombra crecieron nuevas galerías especializadas en fotografía casi por toda España (Redor y Photogalería en Madrid, Fotomanía y Procés en Barcelona, Tau en Sant Celoni, Yem en Alcoy, otra Spectrum en Zaragoza...). En 1974 se publicaba el primer número de la revista “Flash-Foto”, en 1976 se creaban los Centros de Enseñanza de la Imagen (CEI) y surgía la revista “Zoom”. Todo esto tendrá sus consecuencias en la década siguiente, y ya en 1980 la fotografía era asignatura en las carreras de Ciencias de la Información y Bellas Artes, así como se abrían importantes galerías mucho más profesionalizadas y revistas del mismo cariz.

Obviamente no era esta la única fotografía que se daba en España, continuaba una vertiente de corte documental que, pasado el ecuador y muerto ya Franco, podía buscar inspiraciones mucho más sugestivas y subjetivas. Es el caso de artistas como Humberto Rivas, Juan Carlos Castro Prieto y algunos otros, cuyas fotografías de perfil documental buscaban inspiración en conceptos más subjetivados e inspirados, en ocasiones, en concepciones románticas.

### ***b. La fotografía de los 80' como relato.***

La fotografía propia del “entusiasmo”, de aquellos años de libertad recién estrenada y de cultura popular improvisada y mareante: La Movida, es en cierto modo heredera de “Nueva Lente”. Muerto Franco los artistas se esfuerzan por dar una imagen de España más liberal y asociada a corrientes internacionales como un intento por abrirse<sup>297</sup>.

En un plano general la fotografía ya daba por terminada y agotada la representación de la realidad, por lo que era necesario buscar otros modelos; esto conduce a un enorme individualismo de las figuras de la fotografía, a un narcisismo

---

<sup>296</sup> FONTCUBERTA. Op. cit., 2001, p. 439

<sup>297</sup> LÓPEZ MONDÉJAR. Op. cit., 1999, p. 251

que ya se podía ver en Pablo Pérez-Mínguez en su primera época de “Nueva Lente”, y las obras se convierten, en gran medida, en “paisajes interiores”. Nada muy diferente de los que sucede con la pintura.

Como otras características generales de la nueva fotografía podemos determinar algunas heredadas de “Nueva Lente” como son la ruptura con el pasado reciente, carácter apolítico, interés por lo irracional y absurdo, individualismo, provocación... a lo que añaden un interés en ocasiones excesivo por las experiencias internacionales y una búsqueda de equiparación con la pintura, lo que da lugar al “neopictorialismo”.

Laura Bravo explica en su artículo<sup>298</sup> que este neopictorialismo no es sumiso de la pintura como lo fue el primero, sino que pretende equipararse a la pintura en libertad creativa y en las infinitas posibilidades de esta. Lo cierto es que es más barroco, más escenográfico y menos realista, aunque en esencia pretenda lo mismo que pictorialismo de siempre. Publio López Mondéjar denota un complejo de inferioridad frente a la pintura, e incluso una falta de humildad en sus autores<sup>299</sup>.

La libertad en la creación fotográfica produjo un número ingente de técnicas encaminadas a enmascarar, las más de las veces, la propia fotografía, en un intento por producir obras de arte más pictóricas. Joan Fontcuberta, quizá uno de los más importantes fotógrafos españoles, fue de los primeros en seguir esta línea durante los 80', y produjo varias series que fueron huyendo cada vez más claramente de la fotografía tradicional como en *Herbarium* (1984), *Fauna* (1987) o *Frottogramas* (1989). Su búsqueda era la de nuevas realidades bajo la premisa de que la realidad estaba agotada.

Pero no fue el único, Ouka Leele realizaba fotografías de estudio en blanco y negro que luego coloreaba con acuarela, determinando una mezcla entre fotografía y pintura que daba como resultado una obra de arte única e irreproducible. Otro fotógrafo de la época, Javier Valhonrat, en su serie *Homenajes* de 1981-83, realizó varias fotografías en las que el espectador tenía que vislumbrar si eran foto o pintura.

Los fotógrafos jóvenes que se sumaban al entusiasmo del Nuevo Arte Español seguían este tipo de condicionantes, aunque hubo otros fotógrafos de corte más documental que sí continuaron en la tradición más realista de la fotografía. Cristóbal

---

<sup>298</sup> BRAVO. Op. cit., 2000, pp. 589-599

<sup>299</sup> LÓPEZ MONDÉJAR. Op. cit., 1999, p. 252

Hara o Fernando Herráez estaría en esta corriente, pero sobre todo Cristina García Rodero, quien en 1989 publicaba su *España Oculta*, una serie de fotografías que llevaba haciendo casi dos décadas en las que se preocupaba por una realidad despreciada en otros ámbitos, una realidad que se estaba agotando en la España de la postmodernidad y que apenas podía atisbarse aún en el medio rural.

Estos fotógrafos ahondaban en el mundo rural como algo auténtico y puro, aunque bien es cierto que podía existir algún tipo de manipulación en cuanto a la escenificación, pero de ningún modo se trataba de un pictorialismo exacerbado, teatral y escenográfico como el de la otra corriente.

Esta otra corriente, más creativa e imaginativa, más pictórica, fue la que mejor representó el espíritu de los años 80' tal y como lo hemos definido en esta investigación. Es esta fotografía la que se preocupó por la representación de lo urbano, aunque no tenía un concepto arquitectónico sino intimista, individual y personal. Fotógrafos como Pablo Pérez-Mínguez, Ouka Leele, Alberto García-Alix, Alejandro Cabrera o Ana Arabaolaza, se dedicaban a elevar a categoría de arte sus paisajes interiores que no dejaban de ser representaciones narcisistas en las que el "yo", era más bien un "nosotros".

Esta fotografía es un relato de sus propias vidas partiendo de la representación de su entorno, por lo que es una narración de sí mismos... una narración de su época. No hay una diferencia clara con respecto a *Grupo de personas en un atrio* o *A la salida de un concierto de rock*, de Guillermo Pérez Villalta. Es el mismo concepto de representar el entorno del artista, lo que compone su vida, sus intimidades.

#### *i. Ouka Leele*

Así es como Bárbara Allende (Ouka Leele), comienza en los años 80' a realizar fotografías llenas de magia, alegorías barrocas repletas de poética y escenografía. Hay una enorme narratividad en esas escenas en las que a menudo los retratados son amigos personales como El Hortelano o Ceesepe, cuando no ella misma. En este

sentido existe un sentimiento urbano inherente a sus propias vidas que discurren en la ciudad<sup>300</sup>.

Ouka Leele no se queda tan solo en imágenes postmodernas, una suerte de kitsch del absurdo, retratando a sus amigos con objetos irracionales en la cabeza como si se tratase de un surrealismo de segunda; hay toda una metáfora, una alegoría detrás: una historia. Y muchas veces es una historia del propio arte, pues en muchas de sus obras existen herencias pictóricas clásicas, y cultiva dos géneros genuinamente propios de la pintura: el autorretrato y la naturaleza muerta<sup>301</sup>.



**Ouka Leele.** *Peluquería (Ceesepe)*, 1978-80

El hecho de que Ouka Leele pinte sobre sus fotografías en blanco y negro les otorga un halo también pictórico de obra única y hacen de sus composiciones oníricas, subjetivas, líricas, femeninas y sensuales, objetos del arte visual elevados por un aura mágica.

---

<sup>300</sup> En este caso Madrid, aunque Ouka Leele vivió con Ceesepe y El Hortelano en Barcelona en la bisagra entre la década de los 70' y la de los 80', cuando se fue a probar suerte en la galería de Alberto Guspi con su serie de las peluquerías.

<sup>301</sup> BRAVO. Op. cit., 2000, pp. 589-599

Podría verse una intencionalidad parecida a las de Cindy Sherman y Yasusmasa Morimura, dos artistas que por los mismos años también proponían este eclecticismo entre la pintura y la fotografía, aunque en Ouka Leele no existe ese carácter de parodia que sí hay en los otros dos, sino una admiración y nostalgia por los maestros del pasado<sup>302</sup>.



**Pablo Pérez-Mínguez.** Inauguración de la *Ex-posición* en la casa de PPM: Paco Moales, Guillermo Pérez Villalta, Herminio Molero, Txomin Salazar, Macarena Medina, Ricardo Serrano y Carlos Serrano. 1979-85

## *ii. Pablo Pérez-Mínguez*

Pablo Pérez Mínguez (primo del neofigurativo Rafael Pérez-Mínguez), quizá, sea la quintaesencia de esta fotografía como relato de los años 80'. Entre 1979 y 1985 por su estudio pasaron la práctica totalidad de personalidades que formaron el arte de los 80' en Madrid, abarcando todos los géneros imaginables: cine, música, pintura, fotografía, diseño, arquitectura, galeristas, filósofos... Sería una odisea intentar enumerarlos a todos, pero hablamos de Sigfrido Martín Begué, Guillermo Pérez Villalta, El Hortelano, Ceesepe, Ouka Leele, Alberto García-Alix, los Costus, Alcolea, Alaska, Gran Wayoming, Tino Casal, Blanca Sánchez, Juan Manuel Bonet, Fernando Savater, Paz Muro, Fernando Vijande, Radio Futura, Nacha Pop, Ana Curra, Almodóvar, Fabio MacNamara,

---

<sup>302</sup> *Ibidem.*

Antonio Banderas, Rosi de Palma, Bibí Andersen, Ariel Roth, Paloma Chamorro, Ignacio Gómez de Liaño, Quico Rivas, Txomin Salazar...

La fotografía de Pérez-Mínguez por estos años es un retrato del Nuevo Arte Español, un nuevo arte que, como hemos visto, frecuentaba la ciudad y la hacía escenario de la nueva imagen de Madrid y, aún más del país. Por lo tanto se trata de un concepto urbano desde el punto de vista de la representación de un entorno, pese a que nada haya urbano en su figuración, ya que se tratan en su mayoría de imágenes tomadas en el estudio de Monte Esquinza, 14.



**Pablo Pérez-Mínguez.** Alaska, Sigfrido Martín-Begué, Fabio de Miguel (MacNamara), Blanca Sánchez, Antonio Alvarado y Tino Casal.

Si Ouka Leele buscaba una escenografía pictorialista, una evocación, una alegoría y un aura magicista, las fotografías de Pérez-Mínguez sobre los personajes<sup>303</sup> responden a un estética postmoderna muy arraigada en el imaginario artístico de La Movida, con acusados colores fuertes (rojos, azules, amarillos, fucsias, verdes...), similares a los colores de los pintores como Alcolea o Chema Cobo. Las poses son completamente desinhibidas buscando un efecto de inmediatez y cotidianeidad muy acusado. Desde luego hay mucho de teatral en sus obras, la mayor parte de los

<sup>303</sup> Recogidas algunas de ellas en PÉREZ-MÍNGUEZ, Pablo. *Mi movida madrileña. Fotografías 1979-1985*, Madrid, Lunwerg Editores, 2006

personajes se muestran disfrazados, en posturas imposibles y con figuraciones de actor, pero se trata de un juego que nos conduce a lo irracional, a la condición básica de la mayoría de sus actos como grupo de amigos. No hay un mensaje artístico definido, ni mucho menos una motivación política ni, incluso, estilística, solo hay una narración de sus propias vidas, de la nueva vida que llevaban. Es un relato de la época tan veraz como cualquier otro, el retrato de una época vacía de contenido en gran medida cuyo continente sirvió de bisagra entre el franquismo y la democracia, de parapeto tras el que esconder una sociedad y un país en enorme crisis.



**Pablo Pérez-Mínguez.** Fotoporo de (de izquierda a derecha de arriba abajo): María Vela, Ceesepe, Migue Ángel Arenas, Francisco Calvo-Serraller, Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero, Juan Manuel Bonet, Eduardo Benavente y Ricardo Franco. 1979-1985.

*iii. Alberto García-Alix.*

El último fotógrafo al que atenderemos en este repaso es Alberto García-Alix. Su caso es similar al de Pablo Pérez-Mínguez y Ouka Leele: su fotografía es personal e intimista, aunque si el primero era un relato generacional y la segunda una alegoría interior de su entorno más cercano y su interés por el pasado, García-Alix representa como nadie ese “yo” narcisista convertido en “nosotros” como grupo. Pero es un nosotros mucho más cerrado que el de Pérez-Mínguez.

García-Alix realiza una fotografía en blanco y negro que trata de relatar sus vivencias cercanas, muy insertas en La Movida, pero desde una perspectiva mucho más dura, sin los envoltorios cosméticos de los anteriores. El mundo de García-Alix es el de la droga<sup>304</sup>, de los rockers, de sus mujeres.



**Alberto García-Alix. Carlos, 1976**

Su fotografía es intensa y lenta<sup>305</sup>, tiene un sentido familiar de su entorno, pero parece perforar el cascarón de sus modelos. Raramente sonrían, al contrario que sucedía en las obras de Pérez-Mínguez, destinadas a mostrar una familia extensa y

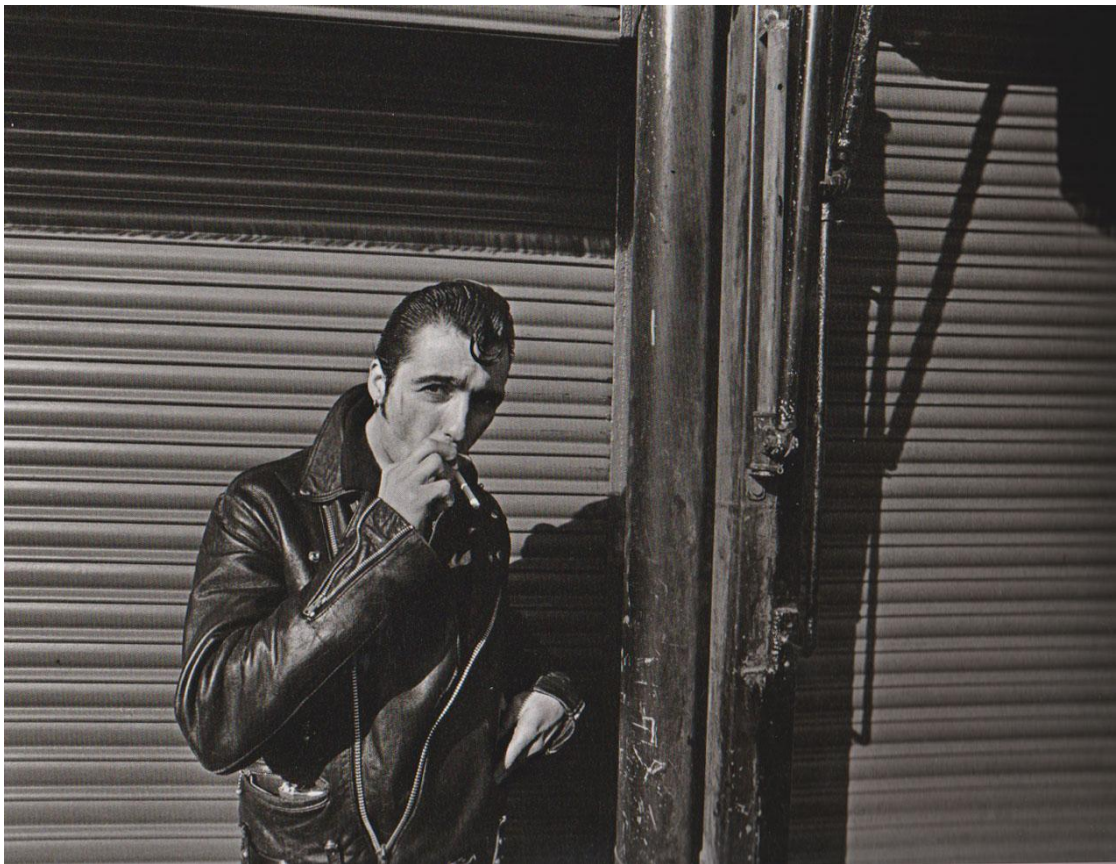
---

<sup>304</sup> Su relato en el catálogo ya comentado de la exposición *La Movida* de 2006, es estremecedor.

<sup>305</sup> CALVO SERRALER, Francisco. *Alberto García-Alix. Disparos en la oscuridad*, [cat. exp.], Madrid, La Fábrica Editorial, 2004

feliz. Para García-Alix la familia es más cerrada, algo decadente, callejera, buscavidas... Bajo sus frecuentemente sosegadas imágenes se esconde un corazón candente que, sin embargo, es capaz de observar tras el objetivo.

Pese a este ambiente que podríamos denominar como duro (los rockers, la droga, el extrarradio...) se percibe una sensibilidad cercana a la ternura en las obras de este artista. Nunca nadie miró con ese cariño y esa ternura a esos modelos desnudos, desafiantes, tras cuyo rostro en blanco y negro se percibe una vida *penosa*. Pero García-Alix no juzga con su fotografía, tan solo nos muestra pedazos de su interior esparcidos en su entorno.



**Alberto García-Alix. Autorretrato en Barcelona, 1978**

Existe una narración evidente en todas estas fotografías, un relato de las vidas de sus autores, tan inmersos en aquel momento en La Movida, en su movida cada uno y cada cual, que era complicado separar vida de arte. Como hiciera Picasso, García-Alix representa a sus compañeras en sus fotografías, no dejan de ser autorretratos, una poética de sus sentimientos reflejados en la imagen de una fotografía.

Su carácter más callejero le empuja a salir del estudio, a fotografiar la ciudad. De este modo la arquitectura está presente en sus obras desde siempre<sup>306</sup>, aunque sea el fondo de sus composiciones, aunque sean las tapias de los arrabales. Pero no se trata de una ciudad edulcorada, una ciudad que rebose alegría, son las afueras de esa concentración, la nostalgia que rodea siempre a los recuerdos, a los momentos captados por la memoria como si fuera una cámara fotográfica.



**Alberto García-Alix. *El novio*, 1984**

Desde sus inicios la imagen arquitectónica de la ciudad ha formado parte de sus fotografías, bien sea como escenario o como protagonista, aunque no se ha interesado por los hitos modernos de la urbe como los rascacielos, o por los arcanos resquicios del pasado como las catedrales; ha puesto su mirada en aceras, verjas, muros, extrarradio... Ya en *Autorretrato en Barcelona* de 1978 se mostraba a sí mismo recortado sobre dos verjas cerradas, algo que repetirá asiduamente como en *Micky*, 1981 o *El novio*, 1984. Ese hermetismo no es un acto involuntario, es parte de la historia que nos cuenta el artista como en *Esperando al dealer*, 1982, donde su hermano y su novia, en primer plano, se ven rodeados por una calle opresiva en la que

<sup>306</sup> COMBARRO, Nicolás. "Un viaje sin retorno" en COMBARRO, Nicolás (com.). *Alberto García-Alix. De donde no se vuelve*, [cat. exp], Madrid, MNCARS, La Fábrica Editorial, 2008, p. 55

la multitud les da la espalda y los edificios se cierran en una curva que parece recordarnos que no hay salida, como una reverberación de la realidad impuesta por el título.



**Alberto García-Alix.** *Jorge y Siomara*, 1978

Varios de los interiores que retrata entre 1978 y 1984 son escenas de personajes “chutándose”<sup>307</sup>, ya sea él mismo, su hermano o cualquiera de su entorno. El interior suele ser un espacio igualmente opresivo y decadente, hermético, cuando no está a oscuras o completamente desenfocado. Existe una poética de la muerte en este tipo de escenas que, en realidad, está presente en toda la obra de García-Alix, un recuerdo constante del final, del camino sin retorno. Así, la nostalgia, la melancolía, cuando no directamente la tristeza, embriagan muchas de sus imágenes incluso cuando no hay presencia humana, como en *Tánger*, 1981 o *Mi cocina*, 1982.

Alberto García-Alix, fotógrafo de técnica muy cuidada y fino observador, es uno de los artistas visuales más importantes de la actualidad y sus obras han sido expuestas en grandes museos, siendo uno de los pocos fotógrafos españoles, junto a Chema Madoz, que ha recibido una retrospectiva en el Museo Reina Sofía.

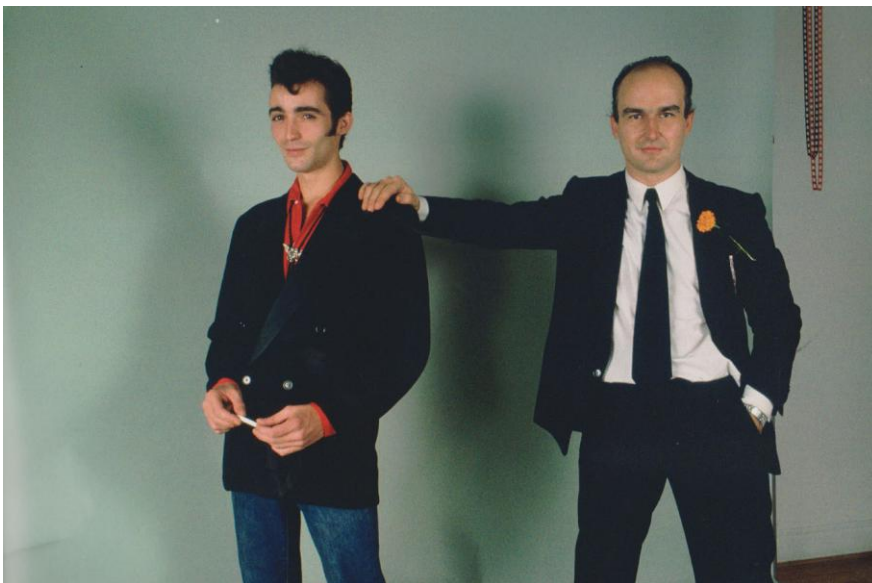
---

<sup>307</sup> Drogándose.



**Alberto García-Alix.** *Mi cocina*, 1982

En definitiva, la fotografía propia del arte de los 80', que aquí hemos visto sobre todo a través de tres ejemplos muy clarividentes, no tuvo una preocupación específica por la ciudad o la arquitectura, por más que en fotógrafos como García-Alix sí tenga una importante consideración. Y sin embargo existe toda una estética claramente urbana que procede a representar a los nuevos tipos urbanos. Además, esta fotografía es un relato y un retrato de los sucesos acontecidos en aquella convulsa época, testimonios irrefutables de la realidad que los artistas vivían y pretendían mostrar al espectador, mostrándose a sí mismos.



**Pablo Pérez-Mínguez.** *Pablo Pérez-Mínguez y Alberto García-Alix*, 1979-1985

## **CONCLUSIONES**

Al comienzo de esta investigación, se establecían una serie de hipótesis que, tras el profundo análisis, han permitido establecer una serie de conclusiones a varios niveles. En primer lugar se mencionaba el hecho de la existencia, o no, de un arte de los 80' como tal. Tras los documentos recogidos y estudiados, y a la luz de las obras principales que por aquellos años se hicieron, debemos concluir que el arte de los 80' existió, sin duda alguna, y fue un movimiento conjunto que aglutinó a una serie de artistas jóvenes que compartían más una filosofía social y artística que una estética plástica, aunque había elementos comunes en todo su arte como son: el uso de la imaginación y fantasía, el lenguaje multirreferencial, gusto por el cultismo (tanto popular como académico), el color, el apolitismo, interés por el absurdo y lo surreal.

Desde un punto de vista catalográfico, deberíamos establecer varias fases de este movimiento. La incubación tuvo lugar en la década de los setenta, cuando alrededor de Juan Antonio Aguirre y la galería Amadís una serie de artistas instantáneamente jóvenes comenzaron a reclamar el regreso de la pintura frente a los movimientos conceptuales que negaban con frecuencia el signo pictórico, y a los realismos críticos, que utilizaban la pintura con fines políticos. No fue hasta 1976, finalizada ya la dictadura, cuando estos artistas, conocidos como la Nueva Figuración Madrileña, lograron sobreponerse al arte establecido hasta el momento y comenzar a ser reconocidos como un grupo estable y renovador, aunque hubiesen comenzado su andadura durante la primera mitad de la década.

Por la tanto, esta incubación del arte de los 80' tiene lugar justo a la vez que la Nueva Figuración alcanzaba su apogeo y, de hecho, comenzaba a individualizarse. En el año 1979 se cerraría este periodo con la exposición llamada, no sin cierta sorna, *Milnovecientosochenta*, que iniciaría la época de decadencia y disgregación de la Nueva Figuración Madrileña así como su cristalización en el arte de los 80'. Entre 1980 y 1986 podríamos establecer el periodo del "Entusiasmo", como diría José Luis Brea. Es la época dorada de La Movida Madrileña, donde anidaron la mayor parte de los artistas jóvenes de los setenta uniéndose a una generación aún más joven y componiendo un nuevo panorama del arte y la cultura en nuestro país. Durante este periodo tuvieron lugar las principales exposiciones como grupo, tanto en círculos

públicos como en privados, y muchas veces contando con la presencia de artistas aledaños a sus intereses. También es la época en la que más exposiciones de estos artistas y sus círculos comunes se hicieron en el exterior, con una clara intención de exportar el Nuevo Arte Español.

Habría una última etapa, la de la plena individualización y reconocimiento, en la que cada uno de los artistas siguió su propio camino. Podríamos acotarla en 1992, cuando coincidieron importantes eventos internacionales en España: la Exposición Universal de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona y Madrid Capital Europea de la Cultura. A partir de ese momento el arte joven dio paso a artistas mucho más independientes que, con las vías creadas en los años 80', podían lanzarse a una conquista universal del arte.

Así pues el arte de los 80', del que aquí nos hemos ocupado principalmente en su vertiente plástica, tuvo en sí a artistas tan dispares como Alberto García-Alix, Guillermo Pérez Villalta, Miquel Barceló, Pedro Almodóvar, Juan Muñoz, Radio Futura o Fernando Savater. Representantes todos ellos de disciplinas bien distintas, pero personajes que, al fin y al cabo, compartían toda una serie de intereses comunes que se escenificaban en sus vivencias sociales y particulares, con un fuerte componente urbano.

El arte de los 80', como hemos podido comprobar, se acepta desde el punto de vista del placer del propio arte, principalmente de la pintura, y nace como una oposición (consciente e inconsciente) a los grupos de arte político, tanto realistas como conceptuales. La pintura que hemos analizado aquí se regodea en sí misma, y los artistas buscan reflexiones propias de su labor y oficio, de su arte. La pintura, figurativa y abstracta por igual, encabeza las artes, pero no se dejan de lado el resto de disciplinas que irrumpen en el periodo con igual estruendo. Se recuperan toda una serie de recuerdos despreciados por la vanguardia, y otros se recogen de la misma vanguardia uniéndolos a las vertientes postmodernas arquitectónicas; la palabra que resume el periodo es "eclecticismo". Eclecticismo en las formas, donde en un mismo cuadro se mezclan trazos manieristas, fondos abstractos y figuras dadaístas; pero también en los temas, donde la mitología se recupera en una suerte de neoclasicismo que nos remite constantemente a la modernidad. Tal vez, como se pensaba en su

momento, fuera una cumbre de la postmodernidad, pero entendida desde un punto de vista más lúdico, lo cual conduce en determinadas ocasiones al *kitsch*.

Por lo tanto, la irrupción de artistas jóvenes como Pérez Villalta, Chema Cobo, Sicilia, Barceló, Campano, Alcolea... que demandaban una pintura de colores fuertes, temas propios de sus vivencias particulares y que reflexionaban sobre su propia pintura, desde puntos de vista totales y parciales, alejándose de la crítica social y política, debe determinar un cambio generacional que concluya con la creación de ese movimiento conjunto, e inconsciente, que llamamos arte de los 80'.

¿Por qué arte de los 80'? Desde luego no responde a una periodización orquestada cronológicamente. No puede ser así y ese parece ser el único punto en el que la mayor parte de los historiadores (Bozal, D. Rodríguez, Simón Marchán-Fiz, Tomás Lloréns, Victoria Combalía) se ponen de acuerdo. El arte de los 80' comenzó algunos años antes. Como punto de partida para esta investigación hemos considerado la fecha de 1976, cuando la Bienal de Venecia pone punto y final al periodo artístico anterior, y cuando Pérez Villalta presenta en la galería Vandrés de Madrid su cuadro generacional. La fecha es simplemente anecdótica, sobre todo si pensamos en que la exposición de Venecia llevaba varios años proyectada y el cuadro fue pintado en 1975, pero la coincidencia es, cuanto menos, inquietante. En esa misma fecha tienen lugar, como ya hemos visto, varios hechos políticos, culturales, sociales y artísticos en España, pero es a lo largo de la década cuando se producen los primeros precedentes, puesto que Luis Gordillo, que influyó en primera instancia sobre los pintores neofigurativos de los setenta, estaba en plena madurez en esa misma década, y los primeros intentos de renovación en la misma línea que la pintura joven los había iniciado Juan Antonio Aguirre con su "Nueva Generación" de finales de los sesenta.

Pero la década de los 80', así llamada, tal y como suena, ha sido reconocida tácitamente por la mayor parte de los historiadores e, incluso, es la década que mayor calado ha tenido en la sociedad actual por ser la de la Transición, la década en la que se construyeron las bases de lo que hoy en día es España, no solo desde el punto de vista artístico, sino también político, social y cultural. Así pues la expresión "Arte de los 80'" no atiende a un periodo cronológico (la década de 1980 a 1989) sino a un periodo cultural e histórico. Cuando nos referimos a "Arte de los 80'" lo hacemos con el mismo valor que cuando hablamos de arte impresionista, rococó o manierista: es un

movimiento cultural adherido a un periodo histórico y dependiente de este, con unas características propias, una periodización y una integración en el devenir de la Historia. Se trata de un movimiento aún hoy vigente si bien completamente digerido que, además, abarca todas artes: cine, música, ilustración, literatura, pintura, fotografía, escultura...

No obstante, a falta de un programa estilístico en el grupo, ya que estaba formado por diversas individualidades que convivían en placentera paz, el nombre vino dado, desde la perspectiva pictórica, por otra de las características de la época: la relación comisario-artista. Los críticos e historiadores pusieron su granito de arena y promovieron exposiciones colectivas que fomentaron el desarrollo del grupo. Entre estos críticos sería inevitable destacar a los ideólogos de la exposición *1980*, que dio nombre y voz al grupo a finales de 1979. Ellos mismos, o en parte, se encargaron de la siguiente exposición, *Madrid D.F.*: una vez puesta la fecha había que situar el espacio.

Madrid sería el centro de operaciones del grupo de los 80'. Si el arte de esta etapa quería destacar por su fuerte oposición a la relación política, muchos fueron los que quisieron ver en el arte de los 80' un arte puramente político. Sería muy interesante desarrollar esa hipótesis, pues sí se ha podido apreciar en esta investigación un apoyo consciente por parte de las nuevas autoridades en la promoción del arte joven, principalmente en Madrid y ya con gobierno socialista (Tierno Galván); y sin embargo cuesta encontrar una referencia política en las múltiples obras de los pintores o escultores de la época.

Los artistas, de diversos puntos de la península, llegaban a Madrid para hacer carrera, y enseguida entraban en contacto con el grupo de los 80' (incluso en la década anterior, durante la formación). Madrid pasaba a formar parte del imaginario artístico de estos pintores, fotógrafos, cineastas... y, mientras ellos forjaban una nueva imagen de Madrid muy alejada de la ciudad gris y sin señas de identidad a lo largo de la dictadura, Madrid permitía la promoción y el desarrollo de estos artistas. Esta simbiosis, que se materializó en gran medida en La Movida, benefició a la ciudad tanto como a sus residentes artistas, y promulgó la nueva imagen de la ciudad: plural, abierta, cosmopolita, lúdica, cínica, libre, divertida... Las nuevas señas de identidad las pintaba Pérez Villalta a la salida de un concierto de rock, las fotografiaba Pablo Pérez-

Mínguez en su estudio de Monte Esquinza y las rodaba Almodóvar en sus películas: ese era el nuevo Madrid de los 80'.

La imagen de Madrid en las artes, y más concretamente en la pintura, fue posible no solo por el interés de los pintores en representar sus vivencias privadas y particulares, o por ser el escenario del desarrollo de estos artistas, sino porque en gran medida el arte de los 80' fue un arte urbano; urbano en esencia y en motivo. Los artistas compartían el espacio de la ciudad, vivían en ella y la aprovechaban: salían de marcha, pasaban las horas de un lado a otro... la nueva cultura urbana se instalaba en la capital, y los artistas se apercebieron de ello antes que el resto de los habitantes. La Movida fue el resultado de ese interés urbano unido a una libertad largamente añorada, y amparado todo ello por las autoridades municipales, autonómicas y estatales.

El espacio urbano, más allá de ser Madrid o cualquier otro lugar, fue insertándose de manera decisiva en las artes de los 80'. Uno de los primeros en darse cuenta, sin embargo, fue el escultor Miquel Navarro que, en Valencia (Mislata) y ya desde 1973, comenzaba a representar sus *Ciudades*: grandes instalaciones en metal, vidrio y cerámica que ocupaban un espacio determinado con toda una serie de figuras referenciales de los hitos de la ciudad moderna, la ciudad industrial, pero también la histórica. El paso decisivo de Miquel Navarro fue seguido por muchos de los pintores de los 80' como Pérez Villalta o Martín Begué, aunque donde mejor se puede ver reflejado es en los artistas de la nueva generación realista que surgen a finales de la década de 1980, como José Manuel Ballester, Luis Mayo o Jesús Mari Lazkano.

Señala en distintas publicaciones Simón Marchán-Fiz la gran nómina de artistas plásticos en los 80' que procedían del ámbito de la arquitectura y el diseño. Aquí hemos hecho referencia a varios de ellos como Martín Begué, Pérez Villalta, Carlos Forns, Fernando Bellver o Miguel Ángel Campano, pero existen otros casos como el del arquitecto Juan Navarro Baldeweg, perteneciente a otra generación pero que durante los 80' realiza una pintura muy en la línea de Manolo Quejido y Juan Antonio Aguirre. Es curiosa la transformación de Baldeweg, que en los años precedentes había realizado obras de corte conceptual, y durante la década de 1980 se deja imbuir por la vertiente más *fauve* de la pintura de los 80'. Caso similar al de Manolo Valdés que, tras la muerte de Solbes en 1981 y la consecuente disolución de Equipo Crónica, va abandonando

paulatinamente la crítica socio-política para llevar a cabo una continua reflexión acerca del arte, y desarrolla sus conceptos pop hacia vertientes mucho más aproximadas al universo de la pintura o la escultura y sus materias, tal vez influido por las corrientes neofigurativas.

El asunto de la formación arquitectónica de algunos artistas de este periodo tiene una importancia máxima más allá de la pura coincidencia. El primer grupo en poner las vías de construcción del arte de los 80' fue la Nueva Figuración Madrileña, formada por varios jóvenes artistas autodidactas. Este autodidactismo o el desprecio por la formación artística académica, fue nota constante en el arte de los 80', y tan solo la formación arquitectónica de los Pérez Villalta, Utray, Martín Begué, Campano y demás, puede ser considerada como una formación artística reglada preponderante en este periodo y portadora de una influencia estética e ideológica que se extendió por todo el arte de la época. De hecho, el fenómeno postmoderno que tanto se desarrolló en aquellos años, procede de la arquitectura.

La nueva vida urbana de la Transición y la influencia decisiva de los estudios de arquitectura de algunos de los pintores del grupo, determinaron en gran medida el carácter urbano de la pintura joven de los 80', pero no podemos olvidar que ya en algunas obras de Luis Gordillo podíamos apreciar esa estética urbana que procedía del pop y de los *mass-media*, o que Eduardo Arroyo se preocupase también por los modos de vida urbanos, o a Juan Genovés y sus manifestantes y puntos de mira, o las descontextualizaciones urbanas y arquitectónicas de Equipo Crónica, todo ello entre los 60' y los 70'. La pintura urbana, aunque era un hecho reciente, ya existía en España, incluso deberíamos incluir las representaciones pop de Nicolás Gless a partir de 1976.

No obstante, la pintura joven de los 80' introduce toda una serie de condicionantes que la hacen diferir de lo anterior realizado en este campo. *Paisaje con arquitectura* de Guillermo Pérez Villalta en 1973, probablemente sea la primera pintura de arquitectura, premeditadamente, que se hiciera bajo el rictus de una nueva modernidad. Paisajes, como tales, con arquitecturas, llevaban haciendo desde el final de la guerra Palencia, Beulas, Martínez Novillo, Durancamps y muchos más, pero en ningún caso se buscaba una nueva creatividad, una originalidad no solo plástica, sino también arquitectónica. En este cuadro de juventud de Villalta, aún torpe en algunos sentidos, podemos apreciar otras muchas cualidades que en los paisajes rurales de

Novillo, en las representaciones de Ávila, Aranjuez, El Escorial o Segovia de Benjamín Palencia no existen; hay un interés consciente por hacer algo nuevo, una arquitectura nueva, que se funda con la pintura y formen un todo confuso y a la vez preclaro. En cambio, los paisajistas decimonónicos no aprecian el poder intrínseco de la arquitectura en la pintura, y parecen limitarse a la representación más o menos naturalista del paisaje que, en ocasiones, es ocupado por algún elemento constructivo.

La arquitectura en las obras de Barceló, Lacomba, Forns, Begué o Villalta, tiene un concepto mucho más amplio que en la pintura de arquitectura o urbana que se pudiera realizar entre los 60' y los 70', tanto por artistas tradicionales como por los más modernos. En los 80', la arquitectura tiene una morfología original, fantasiosa, libre... incluso cuando nos remite a realidades arquitectónicas, y no solo a ilusiones provocadas por el artista, que suele ser lo más común. Villalta, Martín Begué, Durán o Forns crean sus propias ciudades, y para ello se basan en su imaginación, en sus recuerdos, en sus estudios, en su visión de determinados elementos; en realidad todo ello es sumamente subjetivo. Por ejemplo, el Nápoles que vemos en *Máquina de catástrofe* de Martín Begué, tiene poco que ver con una realidad objetiva, y sin embargo nos remite a toda una serie de vistas naturalistas de la ciudad. Igual puede suceder en *Veduta di tratoria* o *Septenario*, en las que toma como referencias elementos básicos de la arquitectura unas veces, y reales y determinados otras para, finalmente, unirlo todo en una descontextualización en la que se pueden dar cita construcciones clásicas, modernas, imaginadas, reales, solamente proyectadas... en un escenario puramente ilusorio, lúdico y fantasioso.

El Madrid de Pérez Villalta poco o nada tiene que ver con el de Antonio López, incluso en su carácter urbano y no paisajístico. E igual sucede con las ventanas de El Hortelano, el Madrid de Ceesepe, la Cibeles de Ouka Leele y la Plaza Mayor de Carlos Franco: en todos ellos se dan cita los recuerdos cotidianos con los hechos históricos, míticos, las vivencias particulares con las realidades urbanas, y la amalgama es en resultado una pintura con fuerte concepto y profunda narrativa. Las pinturas de arquitectura y urbanas del arte de los 80', a diferencia de los paisajes decimonónicos, narran historias y nos remiten a infinidad de conceptos, referencias e ideas; y, a diferencia de lo urbano en la pintura de los Crónica o Genovés, van de lo general a lo

particular, y ponen al servicio de su imaginación y su cotidianeidad las historias del imaginario global.

En definitiva, existe una vertiente urbana y arquitectónica en la pintura de los 80', que no es específica del grupo neofigurativo, sino que se hace extensible a los neoexpresionistas que caminan irremisiblemente hacia la abstracción como Sicilia, Campano, Albacete o Barceló. En su pintura de principios de la década, la arquitectura y el espacio urbano tienen tintes memorísticos en algunos casos, referenciales en otros y conceptuales en la mayoría, apoyados en la fuerza de la expresión de un sentimiento, de una historia, lo que confiere a los cuadros una gran carga emocional y cierta narratividad.

La arquitectura y lo urbano son un signo distintivo de la pintura de los 80', ya que esta se preocupa de forma decisiva por su representación desde casi todas las perspectivas. Aunque desde luego no es la única corriente que los plasmó en su pintura a lo largo de la década. El sentimiento urbano recorre los años 80' a través de la pintura joven y también a través de las vertientes realistas e hiperrealistas, que ya habían iniciado su representación con la primera generación de pintores comandada por Antonio López y secundada por Amalia Avia o Carmen Laffón, entre otros. A lo largo de los 80' hay varias experiencias realistas en el ámbito de lo urbano como pueden ser Eduardo Naranjo o Juan Genovés, pero también surgen algunos nuevos artistas más jóvenes que pasan a ocupar la última parte de la década, y se proyectan sobre el nuevo movimiento más característico y amplio propio de los 90': el multiculturalismo.

Siguiendo las lecciones de los pintores realistas Clara Gangutia, José Manuel Ballester o Luis Mayo forman parte del grupo de nuevos realistas que comienzan a exponer colectivamente de forma constante a partir de finales de los 80'. Encuentran su hueco dentro del panorama figurativo gracias al establecimiento como pintores consagrados de los neofigurativos, y surgen como alternativa a ese tipo de pintura practicada durante toda la década por diversos artistas. Así pues, consiguen girar una vez más la rueda del realismo y aportan sentimientos y nociones nuevas, sobre todo Ballester y Mayo, en Madrid, y Jesús Mari Lazkano fuera de la capital. En realidad esta pintura de corte realista se desprende enseguida de los localismos y avanza hacia ese multiculturalismo que se propaga a partir de los 90' en España.

La pintura realista de Ballester, Mayo o Lazkano, toma la ciudad desde una perspectiva que hace el camino inverso al de los neofigurativos: de lo propio a lo general. Buscan sus rincones, sus espacios y tratan a la ciudad no como un cúmulo de referencias, como un bodegón de construcciones, ni como un espacio filosófico donde poder meditar sobre el arte y la vida. Para ellos la ciudad tiene una vida propia, una historia que a menudo se obvia en mor de su esencia, su continuo fluir: el dinamismo de la ciudad. Por ello buscan espacios solitarios, lejos del hombre, industriales que, sin embargo muestran los cambios producidos por ese mismo hombre que se elude. Parten de una imagen romántica al estilo de Friedrich o Turner y caminan sobre una técnica hiperrealista, cuidada y refinada. Es la otra cara de la ciudad que proponían los neofigurativos, esa ciudad de vivencias se transforma en la vida de la ciudad como concepto y el desarrollo de esta: la ciudad como protagonista y no la ciudad como referencia.

Desde luego el sentimiento urbano y la contaminación arquitectónica no fue un hecho exclusivo de la pintura de los ochenta. La fotografía sirvió de testigo objetivo de la forma de vida plenamente urbana y de la renovación de todo el movimiento, siguiendo en gran medida las características formales de los pintores, así como sucedió en el cine o en la música. Sin embargo, la escultura surgió mediada la década de los 80' como un oasis en medio de una trayectoria, la de la escultura, que se aferraba a los grandes maestros en nuestro país. Y fue a través de la arquitectura, de ese nuevo sentimiento urbano que se respiraba en la cultura española de la época, que la escultura encontró nuevos caminos que recorrer, esta vez de forma muy individualizada y con una clara proyección internacional, al contrario de lo que sucedía con la pintura de los 80'. Juan Muñoz, Miquel Navarro, Cristina Iglesias o Susana Solano, propusieron una renovación plena de la estética escultórica con unas interferencias constantes con la arquitectura, siguiendo la línea internacional, pero con un imaginario plenamente original.

Por todo lo planteado podemos colegir que uno de los aspectos inequívocos de la renovación de las artes en los años 80', durante el periodo de Transición democrática, fue la presencia de lo urbano y arquitectónico en las artes como oposición a la concepción profunda y rural que se tenía, tanto dentro como fuera, de España. Lo urbano se integró como símbolo de lo moderno, y la representación

urbana, en todas las artes, desligó una presencia arquitectónica constante. Usando cada artista en su propio lenguaje, las figuraciones encontraron en la ciudad su expresión renovadora, su distinción del pasado y su espacio tanto de desarrollo vital como artístico.

La representación de lo urbano y arquitectónico en el resto de las artes produjo, obviamente, una contaminación, una interferencia entre las distintas artes. La arquitectura pasó a formar parte de otras disciplinas de una forma consciente en ocasiones, e involuntaria en otras. Este mestizaje es otro de los signos de renovación artística, de entrada en el panorama internacional de las artes, aunque también servía como narratividad y forma de incluir un lenguaje multirreferencial, tan común en la época. Por lo tanto, podemos finalmente concluir que las imágenes urbanas y las contaminaciones arquitectónicas estuvieron en la esencia misma de la renovación de las artes en los años 80'.

El arte de los 80', que sí existió, no puede comprenderse como el arte que se dio durante la década de 1980, sino como un movimiento que compendia toda una serie de individualidades que trabajan distintas disciplinas bajo presupuestos muy distintos. Lo que les une es su comportamiento ante la época que les toca vivir, su espacio de convivencia urbano, su amistad y sus ganas de contar historias, ya sea con una cámara de fotos, de vídeo, una pluma o un pincel. Dentro de cada una de las disciplinas podemos establecer, como en este estudio se ha hecho con la pintura, determinadas características, pero el excelso eclecticismo del que hacen gala la mayor parte de los artistas, hace casi imposible unificar las cualidades comunes de forma explícita.

¿Cuánto duró? Quizá sea la pregunta más complicada. Como ya hemos comentado las individualidades siguieron cada una su camino propio, aun teniendo muchos elementos en común. Tal vez podríamos plantearnos su fin igual que su inicio, buscar una nueva generación y unos hechos histórico-artísticos que pongan fin a la etapa. José Luis Brea nos hablaba de la "época del entusiasmo" que determinaba entre 1982 y 1986 (desde la llegada del PSOE y su apoyo a las artes hasta el fin de estas políticas), y realmente después de esta fecha es poco lo que se hace en conjunto, pero tampoco se produce un relevo claro. Nosotros hemos estirado este periodo de

entusiasmo integrando los dos primeros años de la década, cuando se va conformando el grupo que ampliaba la Nueva Figuración Madrileña de los setenta.

La gestación de los nuevos realistas tiene lugar pocos años después, pero sus propuestas no tienen una preponderancia en los noventa como la que tuvo el grupo de los 80' en su época. Así pues debemos esperar a la fecha de 1992, año en el que muere Carlos Alcolea, uno de los principales pintores del grupo de los 80', pero también es el año en el que se producen en España toda una serie de hechos culturales, como las Olimpiadas de Barcelona, Madrid Capital Europea de la Cultura y la Expo Universal de Sevilla, en la que se reunía de forma oficial a los artistas más representativos del país en la exposición *Pasajes. Actualidad del Arte Español*. Que de los neofigurativos solo participase Pérez Villalta y que del grupo de los 80' hubiese minoría de representantes, era síntoma inequívoco de que algo estaba cambiando.

Ese mismo año se realizaba la exposición *Artistas en Madrid años 80'*, con claro interés retrospectivo, por lo que ya se consideraba todo aquello como correspondiente al pasado.

Debemos destacar, como colofón, la importancia del arte de esta época, su imaginación desbordada, su colorido alegre y divertido, su arte como modo de vida dentro de un panorama que, sin ser tal vez tan gris como durante la dictadura, era realmente complicado desde un punto de vista social. El arte de los 80' era pretendidamente apolítico, y sin embargo el periodo histórico, sobre todo a comienzos de la década, era profundamente complicado. El paro arruinaba el país, la droga asolaba los barrios de las ciudades y el terrorismo provocaba el pánico aquí y allá día sí día también. Pero el arte de los 80' se esforzaba por escapar de aquella realidad, por crear o recrear una propia, mucho más atractiva, mucho más divertida. Todo ello surgió en este periodo y se trasladó hasta los 90', donde tal vez no era tan necesario vivir al otro lado del espejo, como Alicia, sino que ya se podía residir en el plano real. Eso debieron pensar los ideólogos del año 1992, donde tantos ilustres eventos internacionales tuvieron lugar.

En realidad, todos los hitos acaecidos en 1992 venían a confirmar la mayoría de edad de la democracia española, abriendo una infinidad de caminos para la cultura y la sociedad. Una nueva etapa en la historia de España comenzaba, *y festejábamos el fin de la modernidad...*



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **a. Catálogos de exposiciones colectivas.**

AA.VV. *Madrid, fin de siglo*, Madrid, Galería Ynguanzo, 1982

AA.VV. *Visitando la realidad: Carlos Gonçalves, Luis Mayo, José Mosquera*, Madrid, Galería Ansorena, 1991

AA.VV. *Artistas en Madrid: años 80*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1992

AA.VV. *Arquitecturas*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 1993

AA.VV. *Arquitectures*, Barcelona, Galería Manuel Mayoral, 2008

AGUIRRE, Juan Antonio. *Concepto de Nueva Generación*, Madrid, Galería Eburne, 1967

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio (comisario.). *Ciudades sin nombre*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998.

AZARA, Pedro, ARENAS, Manuel y SANTOS, Aureli. *Pintors-Arquitectes*, Barcelona, Universidad Politécnica de Barcelona, 1986

AZARA, Pedro (comisario). *La ciudad que nunca existió: arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004

BARAÑANO, Kosme de; ESCRIVÁ, Joan Ramón y SOLANS, Piedad. *La ciudad collage. La colección del IVAM*, Valencia, IVAM, 2003

BONET, Juan Manuel; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel y RIVAS, Francisco. *1980*, Madrid, Musigral Arabí, 1980

BONET, Juan Manuel (et al.). *Veintiséis pintores, trece críticos. Panorama de la joven pintura española*, Madrid, Caixa de Pensions, 1982

BONET Juan Manuel (et al.). *Visiones de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991

BONET, Juan Manuel (et al.). *23 artistas. Madrid años 70'*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991

BONITO OLIVA, Achille; CASORATI, Cecilia; BENEDETTI, Lorenzo. *La ciudad radiante*, Milán, Skira, 2003

BOZAL, Valeriano (et al.). *España: Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976

BREA, José Luis. *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, Amsterdam, SDU Publishers in association with Contemporary Art Foundation, 1989

- BUADES, Mercedes (comisaria), *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, Museo Patio Herreriano, 2008
- CABRITA REIS, Pedro. *La construcción del paisaje: Pedro Cabrita Reis, Cristina Iglesias y Susana Solano. Grabados*, Lanzarote, Línea, 1996
- CALVO SERRALLER, Francisco y GÁLLEGO, Julián. *Calidoscopio español: arte joven de los años 80*, Madrid, Laredo, 1984
- CALVO SERRALLER (et al.), Francisco. *Cinco artistas españoles*, Madrid Ministerio de Cultura, 1985
- CAPITEL, Antón (col.). *Arquitecturas modernas 1980-82*, Madrid, Pronaos, 1982
- CITOLER, Pilar (col.). *Fragmentos. Arte del siglo XX al XXI*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2004
- CORRAL, María. *Otras figuraciones*, Madrid, Caixa de Pensions, 1981
- CERCEDA, Miguel. *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*, Valencia, Generalitat, D.L., 1999
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto. *La última realidad*, Madrid, Gema Lazcano, 1999
- DETHIER, Jean y GUIHEUX, Alain. *Visiones urbanas, Europa 1870-1993. La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*, Madrid, Electa, 1994
- FERNÁNDEZ, Olga. (et al.). *Cuatro dimensiones: escultura en España 1978-2003*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2004
- GÁLLEGO, Julián (col.). *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Madrid D.F.*, Madrid, Museo Municipal, 1980
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón. *Madrid: Nueva arquitectura 1980-1985*, Fuenlabrada, Graficinco, 1984
- HUICI MARCH, Fernando (comisario). *Plural: el arte español ante el siglo XXI*, Madrid, SECC, 2002
- LEELE, Ouka (et al.). *Madrid Figurado*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1999
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Arte en España (1977-2002)*, Madrid, SEACEX, 2002.
- MARÍ, Antoni (comisario). *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2005
- MAZORRA, Javier y COLEMAN, Catherine. *Tierra de nadie*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992

- MOLINA, Óscar y FRANCÉS, Fernando. *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, Segovia, CECA, Caja Segovia, 2006
- MOSQUERA PEDROSA, Juan (comisario). *Madrid visto por ocho de sus pintores*. Madrid, Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Madrid, 1994
- QUERALT, Rosa y AZARA, Pedro. *4 Ciutats. M. A. Campano, García-Sevilla, Víctor Mira y Miquel Navarro*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso; TOVAR, Virginia (et al.). *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, Madrid, Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- POWER, Kevin. *Cota cero sobre el nivel del mar*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1985
- POWER, Kevin (et al.). *1981-1986, pintores y escultores españoles*, Madrid, Caixa de Pensions, 1986
- ROSE, Bárbara. *Miquel Navarro, José Manuel Ballester. Esther Pizarro. Arquitecturas*, Madrid, Galería Raquel Ponce, 2005
- ROWELL, Margit. *New images from Spain*, New York, Solomon Guggenheim Museum, 1980
- SALAZAR, María José y DUEÑAS, María Ángeles (doc.). *Realismos. Arte español contemporáneo*, Madrid, Ansorena, 1993
- SÁNCHEZ, Blanca (comisaria). *La Movida*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 2007
- SÁNCHEZ, Blanca (coor.). *A propósito de arquitectura y pintura. 1982-1989*, Madrid, MOPU, 1991
- VÁZQUEZ DE LA CUEVA, Ana (et al.). *La ingeniería civil en la pintura*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2004
- WERT, Juan Pablo, ESCRIBANO, María y LÓPEZ MUNUERA, Iván (comisarios), *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los años setenta*, Madrid, MNCARS, 2009
- ZAMBRANO, María (et al.). *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la colección Argentaria*, Madrid, Fundación Argentaria, 1995

**b. Catálogos de exposiciones individuales y catálogos razonados.**

AA.VV. "Jesús Mari Lazkano. Catálogo razonado de la obra pictórica 1977-1988" en *Revista Kobie*, nº V Sección Bellas Artes. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1988

AA.VV. *Catálogo Nacional de Arte Contemporáneo*, Ed. 91/92, Vol. 2 (Seleccionados · Premio · Jesús Mari Lazkano), Barcelona, Ibérico 2MIL, 1991

AA.VV. *Genovés. Obra: 1965-1992*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1992

AA.VV. *El Hortelano. Retrospectiva (1978-2001)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2001

AA.VV. *Lazkano, 1989-2003*. Bilbao, Fundación BBK, 2003

AGUILAR, Sergi y NAVARRO, Miquel. "Conversación entre ambos artistas" en *Miquel Navarro. Esculturas, acuarelas, dibujos*, Madrid, Galería Fernando Vijande, 1982

AGUILERA CERNI, Vicente y CANDEL, Francisco. *Juan Genovés*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1991

AGUIRRE, Juan Antonio. *Carlos Alcolea*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980

ALONSO MOLINA, Óscar (comisario). *Guillermo Pérez Villalta. Artífice*, Madrid, Fundación ICO, 2008

BALLESTER, José Manuel. *José Manuel Ballester*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1990

- *José Manuel Ballester*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990

- *El espacio del arte de José Manuel Ballester*, Barcelona, Galería Antonio de Barnola, 1994

- *Fotografías*, Madrid, Galería Estiarte, 2000

- *José Manuel Ballester: Habitación 523*, Madrid, MNCARS, 2005

BLACH, Teresa. *Susana Solano. Esculturas 1984-1986*, Madrid, Galería Fernando Vijande, 1986

BLANCO, Manuel. *El mundo de Miquel*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1997

BONET, Juan Manuel. *Miquel Navarro*, Zaragoza, Galería Antonio Puyó, 1995

- *La ciudad*, Madrid, Galería Buades, 1975 (Exposición de Miquel Navarro).

BONET, Juan Manuel y GORDILLO, Luis. *Nicolás Gless*, Madrid, Galería Multitud, 1976

BONET, Juan Manuel (et al.) *Carlos Franco: el telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios*, Madrid Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2004

CALLE, Román de la y CALVO SERRALLER, Francisco. *Susana Solano*, Valencia Galería Luis Adelantado, 1992

CALVO SERRALLER, Francisco. "Urnas" en *Susana Solano*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1992

- "Materia y Memoria" en *Susana Solano*, Barcelona, Galería Maeght, 1987, p. 3

- *Susana Solano. Esculturas*, Barcelona, Edicions de L'Eixample, Galería Meght, 1987

- *Alberto García-Alix. Disparos en la oscuridad*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2004

CALVO SERRALLER, Francisco (et al.) *José María Sicilia. Pinturas 1983-84*, Madrid, Fernando Vijande, 1985

CALVO SERRALLER, Francisco y GORDILLO, Luis. *Superyo congelado. Luis Gordillo*, Barcelona, MACBA, 1999

CALVO SERRALLER, Francisco y ESCRIBANO, María. *Guillermo Pérez Villalta: pinturas 1972-1998*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1999

CÁMARA, Jesús (comisario). *Guillermo Pérez Villalta: obras realizadas entre 1979 y 1983*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983

CASTRO FLÓREZ, Fernando (comisario). *Carlos Franco*, Madrid, SEACEX, 2004

CASTRO FLÓREZ, Fernando y LAZKANO, Jesús Mari. *Jesús Mari Lazkano. 1992-1999: "De los tiempos"*, Bilbao, Sala de Exposiciones Rekalde, 1999

CASTRO FLÓREZ, Fernando (et al.) *Museos: fotografías de José Manuel Ballester*, Valencia, IVAM, 2005

CASTRO FLÓREZ, Fernando y GÓMEZ-ACEBO, Enrique. *Fernando Almela en la colección del IVAM*, Madrid, Fundación Almela-Solsona, 2013

CÍSCAR, Consuelo (comisaria). *Miquel Navarro en las colecciones del IVAM*, Valencia, IVAM, 2005

COMBARRO, Nicolás (com.). *No me sigas, estoy perdido 76-86. Alberto García-Alix*, Madrid, No Hay Penas, La Fábrica, 2006

- *Alberto García-Alix. De donde no se vuelve*, Madrid, MNCARS, La Fábrica Editorial, 2008

- *El paraíso de los creyentes*, Madrid, La Oficina, 2011
- COOKE, Lynne (comisaria). *Cristina Iglesias. Metonimia*, Madrid, MNCARS, 2013
- COOKE, Lynne (ed.). *Juan Muñoz. Permítaseme una imagen*, Madrid, MNCARS, Turner, 2009
- CRUZ YÁBAR, María Teresa (comisaria). *El Hortelano. Arte español para el exterior*, Madrid, SEACEX, 2004
- DALMACE, Michèle. *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, Valencia, IVAM, 2001
- DANVILA, José Ramón. *Luis Mayo. Paisajes en proceso*, Sevilla, Galería Rafael Ortiz, 1993
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Autómatas. Martín Begué*, Madrid, Galería Juana de Aizpuru, 1996.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Alberto Solsona. Últimos trabajos*, Madrid, Fundación Alberto Solsona, 1991
- GALLEGOS, José Carlos. *Carlos Durán. 1980*, Madrid, Galería Seiquer, 1980
- GARCÍA, Aurora. *Susana Solano*, Nîmes, Carré d'Art-Musée d'Art Contemporain, 1987
- *Susana Solano*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997
- GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cristina Iglesias*, Madrid, Ediciones El Viso, MNCARS, 1998
- GONZÁLEZ DE ALEDO, Jaime. (et al.) *Carlos Forns Bada. Obras 1977-78-79*, Madrid, Galería Ovidio, 1979
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Carlos Durán*, Madrid, Galería Seiquer, 1979
- *Carlos Forns Bada. Pinturas y dibujos*, Madrid, Galería Ovidio, 1981.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Martín Begué. Obra reciente*, Madrid, Oliva Mara, 1985
- *Pinturas. Juan Navarro Baldeweg*, Madrid, Ministerio de Cultura: Dirección General de Bellas Artes, 1986
- "El vértigo de lo indiferente" en *Miquel Navarro*, Valencia, Sala Parpalló, 1988
- GUIDERI, Remo. *Susana Solano*, París, Galerie Lelong, 1990
- JARAUTA, Francisco y RIVAS, Quico, *Martín Begué. "Máquinas"*, Madrid, Mar Estrada, 1990.
- JARQUE, Vicente (comisario). *Sigfrido Martín Begué (1976-2001)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2001
- LAZKANO, Jesús Mari. *Jesús Mari Lazkano: Cuadernos de notas*, Bilbao, Haizegoa, 1992 (ed. 568/1000)

- LINGWOOD, James (comisario). *Juan Muñoz. Monólogos y diálogos*, Madrid, MNCARS, 1996
- LINGWOOD, James y MARÍ, Bartomeu (comisarios). *Juan Muñoz. Esculturas, dibujos y obras para la radio*, Madrid, La Casa Encendida, 2005
- LLORENS, Tomás (comisario). *Equipo Crónica 1965-1981*, Madrid, Ministerio de Cultura: Dirección General de Bellas Artes, 1989
- LOESCHER, Robert J. (col.). *Les ciutats*, Valencia, IVAM, 1990
- LOGROÑO, Miguel. *Solsona/Almela. Pintura, dibuix, objectes, obra grafica*, Valencia, Galería de Arte Tremps, 1975
- *Fernando Almela. Pinturas, collages, grabados (1983-1984)*, Gijón, Galería Nicanor Piñole, 1984
  - *Susana Solano*, Madrid, Galería Montenegro, 1987
- LOGROÑO, Miguel; ANTOLÍN RATO, Mariano y PALENCIA, José M. *Fernando Almela. Pinturas, collages, dibujos (1981-1984)*, Córdoba, Posada del Potro, 1985
- LOGROÑO, Miguel y COSTA, José Manuel. *Fernando Almela versus Alberto Solsona*, Madrid, Galería Egam, 1988
- MADERUELO, Javier. *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*, Madrid, Fundación Argentaria, 1996
- MARTÍN BEGUÉ, Sigfrido, "Trompe a L'huile" en *Martín Begué: Obra reciente*, Madrid, Galería Rayuela, 1983
- "Still Dead" en *Sigfrido Martín Begué: Obra Reciente*, Madrid, Galería Rayuela, 1986
- MARTÍN BEGUÉ, Sigfrido y MUSSA, Italo, *Sigfrido Martín Begué (Catálogo para la exposición "I cinque sensi" en el centro di cultura Ausoni)*, Roma, De Luca Editore, 1987
- MAY, Susan. *Juan Muñoz. Double bind at Tate Modern*, Londres, Tate Modern Publishing, 2001
- MAYO, Luis. *Luis Mayo. Ourense, recuerdos*, Ourense, Galería Marisa Marimón, Pereira Arte, 1999
- *Luis Mayo. Los pinares*, Ávila, Obra Social Caja de Ávila, 2007
  - *Luis Mayo: Pintar, Morir*, Madrid, Galería Estampa. 2008
- MÉLO, Alexandro. *Cristina Iglesias. Sculptures de 1984 a 1987*, Burdeos, CAPC Musée d'Art Contemporain, 1987

MINTEGUI, Mikel (comisario). *Miquel Navarro. Escultura y lenguajes*, Vitoria, Sala América-América Aretoa, 1996

MIRÓ, Marcela (col.). *Miquel Navarro 1973-1996*, Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 1996

OLIVARES, Rosa; MOLINA, Ángela. *José Manuel Ballester: galerías de luz*, Burgos, Caja de Burgos, 2004

OLMO, Santiago B. y HUICI, Fernando. *Guillermo Pérez Villalta. Interiores*, Sevilla, Cádiz, Junta de Andalucía, Diputación, 1995

PÉREZ-MÍNGUEZ, Pablo y SALAZAR, Txomin. *Mi vida fotográfica 1967-2007*, Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, 2007

PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Guillermo Pérez Villalta. Obras 1973-74*, Madrid, Galería Vandrés, 1974

- *Guillermo Pérez Villalta: pintura y dibujos realizados en los últimos años, III de 1974 al III de 1976*, Madrid, Galería Vandrés, 1976

- *Guillermo Pérez Villalta: 1977-1979*, Madrid, Galería Vandrés, 1979

- *Guillermo Pérez Villalta: algunas obras de 1973 a 1985*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985

- *Guillermo Pérez Villalta: obra 1986-1987*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1987

- *Arquitecturas (1974-1988)*, Málaga, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Colegio de Arquitectos de Málaga, 1988

- *Guillermo Pérez Villalta*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1989

- *Guillermo Pérez Villalta: obra 1988-1990*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1990

- *Guillermo Pérez Villalta. Pintura ornamental*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1990

- *Guillermo Pérez Villalta: obra sobre papel 1976-1991*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 1991

- *Guillermo Pérez Villalta. Lugares e invenciones*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1994

- Guillermo. *Guillermo Pérez Villalta*, Burgos, Caja de Burgos, Obra Social, 1995

- *El instante preciso*. Granada, Ayuntamiento de Granada, 2003

- *Guillermo Pérez Villalta. Pinturas 2005-2008*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2008

POINSONT, Jean-Marc y FROMENT, Jean Louis. *Susana Solano. Sculptures de 1981 à 1987*, Burdeos, CAPC Musée d'Art Contemporain, 1987

POSADA KUBISSA, Teresa (comisaria). *Genovés*, Valencia, IVAM, Iberdrola, 1993

QUERAL, Rosa. *Susana Solano*, Turín, Galleria Giorgio Persano, 1987

QUESADA DORADOR, Eduardo (comisario). *Guillermo Pérez Villalta: el agua oculta o el navegante interior*, Granada, Diputación Provincial, 1990

RAVENGA, Luis. *Alberto García-Alix. Fotografías*, Madrid, La Cúpula, 1986

RIVAS, Quico. *Alberto García-Alix. Fotografies*, Valencia, Servei d'Extensio Universitaria, 1989

- *Alberto García-Alix. Fotografías: Los Malheridos, Los Bien Amados, Los Traidores*, Valencia, Universitat, 1993

RODRÍGUEZ, Delfín. "La escultura como metáfora de la ciudad y del cuerpo" en *Miquel Navarro*, Ávila, Palacio de Los Serrano, Espacio Cultural de la Caja de Ávida, 2004

SAURA, Antonio. "Sin ligar ni nombre. Ocho notas para Miquel Navarro" en *Miquel Navarro, sin lugar ni nombre*, Huesca, Sala de Exposiciones de la Dputación de Huesca, 1993

SOLANA, Guillermo. *Miquel Navarro*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002

SOLANO, Susana. *Impluvium*, Zedelgem, Stichting Kunst en Projecten, 1989

STEMMLER, Dierk y BLANCH, Teresa. *Susana Solano*, Monchengaldbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1989

TODOLÍ, Vicente (comisario). *Juan Muñoz. Conversaciones*, Valencia, IVAM, 1992

VERDÚ SCHUMANN, Daniel. *Alberto Solsona*, Madrid, Fundación Almela-Solsona, 2013

- *Alberto Solsona. L'Abstracció en equilibri*, Barcelona, Galería Marc Domènech, 2014

VIJANDE, Fernando (comisario). *Juan Muñoz. Últimos trabajos*, Madrid, Galería Fernando Vijande, 1984

WAGSTAFF, Sheena. *Juan Muñoz, a retrospective*, Londres, Tate Modern Publishing, 2008

**c. Ensayos y libros**

AA.VV. *La arquitectura en la pintura canaria del siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Consejo Municipal de Cultura, 1989

AA.VV. *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor, Fundación Argenteria, 1998

AGUIRRE, Juan Antonio. *Arte último. La Nueva Generación en la escena española*, Madrid, Julio Cerezo, 1969.

ALCOLEA, Carlos. *Aprender a nadar*, Madrid, Libros de la Ventura, 1980.

ÁLVAREZ, J.D. *Ouka Leele. Biografía (Esa luz cuando solo da el sol)*, Madrid, Neverland, 2011

ARNALDO ALCUBILLA, Javier. *¿Qué es la escultura moderna?*, Madrid, Fundación Mapfre, 2003

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000

BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro. El artista en su taller*, Madrid, TF Editores, 2003

BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Col. Summa Artis Grandes Obras de Bolsillo, T. II. Madrid, Espasa Calpe, 1995 Madrid, Espasa Calpe, 1991.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2000

CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar, 1992

- *Enciclopedia del arte español del siglo XX. I Artistas. 2 El contexto*, 2 vols., Madrid, Mondadori, 1991-1992

- *España: medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1985

- *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988

CALVESI, Maurizio, *La Metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, Visor, 1990

CAMERON, Dan. *Luis Gordillo, los años ochenta*, Madrid, Tabapress, 1991

CARRILLO CASTILLO, Jesús. "Amnesia y desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo" en *Arte y políticas de identidad*, vol. I, diciembre 2009

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *El espacio inquietante del hombre. El lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz*, Murcia, CENDEAC, 2005

COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Madrid, Akal, 2006

DOCTOR RONCERO, Rafael. "Pablo Pérez-Mínguez, artífice de la segunda vanguardia fotográfica española" en RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma (ed.). *El papel y la función del arte en el siglo XX*, vol. II, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1994, pp. 219-228

ETXEBARRÍA, Lucía y VILLASANTE, Carlos. *Ouka Leele*, Barcelona, Lunwerg, 2009

FOSTER, Hal. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind y BUCHLOCH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002

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, 2005

GONZÁLEZ DE ALEDO, Jaime, *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta* Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1987. Tesis doctoral.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Pintar sin tener ni idea*, Madrid, Lampreave y Millán, 2007

- *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNCARS, 2002

GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006

GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997

- *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000

HUMANES BUSTAMANTE, Alberto. *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1986

- MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes 1984
- *La arquitectura raptada. Interferencias entre arquitectura y pintura*, Madrid, Mondadori, 1990
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986
- *Del arte objetual al arte del concepto*, Barcelona, Akal, 1986
  - *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*, Madrid, Siruela, 2008
- MUNTEANU COLÁN, Dan. *Imágenes y ficción. 8 ideaciones clave en la cultura occidental*, Las Palmas de Gran Canaria, Nueva Gráfica, 2001
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1975
- PÉREZ-MÍNGUEZ, Pablo. *Miradas*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2005
- *Mi movida madrileña. Fotografías 1979-1985*, Madrid, Lunwerg Editores, 2006
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Madrid, Alianza, 1983
- *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, divagaciones*, Madrid, Siruela, 2003
  - *Edificios y sueños (ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1983
- RICO, Lolo (dir.). *Madrid hoy*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.). *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Colección Summa Artis Vol. XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001
- SANTOS, Félix. *Las fuentes de la creación artística. Conversaciones con Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Rafael Canogar, Antoni Clavé, Juan Genovés, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Cristina Iglesias, Carmen Laffón, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Albert Rafols Casamada, Antonio Saura, Soledad Sevilla, José María Sicilia y Antoni Tapies*, Madrid, Fundación AENA, 2012
- SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte y arquitectura. Nuevas afinidades*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000
- TORRE OLIVER, Francisco de la. *Figuración postconceptual. Pintura española: de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010)*, Valencia, Tesis Doctoral

del programa de doctorado: Arte, Producción e Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia, 2012

SEARLE, Adrian. *Writtings = Escritos. Juan Muñoz*, Madrid, Ediciones de La Central, 2009

VENTURI, Roger. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992

VENTURI, Roger; IZENOUR, Steven y SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998

VERDÚ SCHUMANN. "Los ochenta: dentro y fuera de la tela" en *Pintura, expresionismo y kitsch*, Valencia, Fundación Chirivella Soriano, 2010

VICENTE, Alfonso de. *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Ediciones del Drac, 1989

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Barcelona, Península, 1983

**d. Crítica, artículos y entrevistas**

BONET, Juan Manuel. "Amarga victoria de la pintura" en *Historia 16*, nº 5, Madrid, 1976

- "Después de la batalla" en *Pueblo (Sábado literario)*, Madrid, 17 de noviembre de 1979

- "Una euforia irrepetible" en *Lápiz*, nº 23, Madrid, febrero de 1985

- "Doce cuadros de los 80'" en *Papeles de Campanar*, nº 2, Valencia, junio de 1987

- "El pintor en su entorno. Sigfrido Martín Begué" en *Blanco y Negro (Suplemento ABC)*, Febrero de 1990

BOZAL, Valeriano. "Modernos y posmodernos" en *Historia 16*, nº 50, Madrid, 1993

DELMAR, Patricia. "Sigfrido Martín Begué" en *Duma*, 4 de marzo de 1990

CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "La ciudad de Nicolás Gless" en *Arquitectura*, Madrid, COAM, noviembre de 1976, pp. 80-81

CALVO SERRALLER, Francisco. "¡Que vienen los federales!" en *El País*, Madrid, 25 de octubre de 1980

- "Otras figuraciones" en *El País*, 26 de diciembre de 1981

- "Visión de una década" en *El País*, 23 de febrero de 1991

CAMERON, Dan. "Report from Spain" en *Art in America*, nº 2, vol. 73, Nueva York, febrero de 1985

COMBALÍA, Victoria. "La crítica desde la crítica" en *Batik*, nº 50, Barcelona, junio de 1979

CORTIJO, Ana y PANEQUE, Guillermo. "Entrevista con Guillermo Pérez Villalta" en *Figura*, nº 1, Sevilla, 1983

FERNÁNDEZ, Horacio. "La pintura de los 80 en la colección La Caixa" en *El Mundo*, Madrid, 17 de mayo de 1992

FERNÁNDEZ-CID, Miguel. "Revisar los setenta" en *Diario 16*, Madrid, 5 de marzo de 1991

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Quién sabía quién era" en *Arte y parte*, nº 24, Santander, diciembre de 1999

GUISASOLA, Félix. "Otros realismos, otras figuraciones" en *Vardar*, nº 1, Madrid, enero de 1982

- HUICI, Fernando. "Villalta en la ambigüedad del espacio" en *El País*, Madrid, 9 de enero de 1988
- KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field" en *October*, nº 18, primavera, 1979
- LAFARQUE, Antonio (coor. y ed.). *Litoral. La ciudad en las artes y la literatura*, Málaga, Litoral, revista de poesía, arte y pensamiento nº 244, 2007
- LAIGLESIA, Juan Carlos de, "Sigfrido Martín Begué" en *Disidencias (Suplemento dominical Diario 16)*, nº 129, 25 de marzo de 1984
- "Martín Begué expone en Madrid sus últimas obras" en *Diario 16*, Madrid, 21 de mayo de 1986
- LAZO, Mercedes. "En la modernidad con la nueva pintura" en *Cambio 16*, Madrid, 18 de enero de 1982
- LLORCA, Vicente. "La pintura de los setenta" en *Cyan*, nº 7, Madrid, diciembre de 1987
- "El paisaje de los ochenta" en *Cyan*, nº 10, Madrid, junio-julio de 1988
- LLORÉNS, Tomás (et al.). "Venecia 76. Toda la polémica" en *Comunicación XXI*, Nº 31-32. Madrid, 1976
- LLORÉNS, Tomás. "El espejo de Petronio" en *Batik*, nº 52, Barcelona, noviembre de 1979
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los años 80" en *Revista de Occidente*, nº 273, Madrid, 2004
- MARCHÁN FIZ, Simón. "Arquitectura y ciudad en la pintura de las vanguardias" en *Goya*, Nº 180, 1984. pp. 329-341
- MARTÍN BEGUÉ, Sigfrido. "Trompe l'huile" en *Figura*, nº 2, Sevilla, 1984
- MARZO, José Luis. "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80'" en AA.VV. *Toma de Partido. Desplazamientos*, nº 6, Barcelona, Libros de la QuAM, 1995
- MOURE, Gloria. "Sobre Otras Figuras" en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 7 de enero de 1982
- OLIVARES, Javier. "Madrid, Madrid, Madrid (1974-1984). Así es si así así os parece" en *Lápiz*, nº 18, Madrid, verano de 1984
- PÉREZ VILLALTA, Guillermo y AGUIRRE, Juan Antonio, "Entrevista" en *Lápiz*, nº 99-100-101, Madrid, enero de 1994

PÉREZ VILLALTA, Guillermo. "La caza de la idea esquiva" en *El Paseante*, nº 8, Madrid, febrero de 1988

- "En la memoria" en *Arte y Parte*, nº 13, Santander, febrero-marzo de 1998

POWER, Kevin, "Los gozos y las sombras en los ochenta" en *El paseante*, nº 8-9, Madrid, 1991

RIVAS, Quico. "Sólo tengo ojos para ti (Confesiones de un fan ilustrado)" en *Pueblo (Sábado literario)*, Madrid, 17 de noviembre de 1979

- "Distrito Federal. El arco está tensado" en *Pueblo*, Madrid, 5 de febrero de 1982

RODRÍGUEZ, Delfín. "¿La ciudad que nunca existió?" en *Descubrir el arte*, nº 57, Madrid, Arlanza Ediciones, noviembre de 2003. pp. 34-38

RUBIO, Javier. "1980. El sentido de la marcha" en *Batik*, nº 52, Barcelona, noviembre de 1979

SANTOS AMESTOY, Dámaso. "No estamos solos" en *Pueblo*, Madrid, 25 de noviembre de 1980

- "Otras figuraciones" en *Pueblo*, Madrid, 28 de diciembre de 1981

SERRANO, Santiago y FRANCO, Carlos. "Entrevista" en *Lápiz*, nº 99-100-101, Madrid, enero de 1994

TONO MARTÍNEZ, José. "Contracultura y utopía en democracia. Once tesis sobre un malentendido llamado *movida*" en *Revista de Occidente*, nº 299, 2006, pp. 99-127

UTRAY, Javier. "Las pinturas de la tercera generación en Cádiz" en *Gaceta del arte*, nº 28, Madrid, 30 de julio de 1974

VELA ZANETTI, María, "Sigfrido Martín Begué: el rey del juego" en *Elle España*, nº 35, Madrid 1989, Págs. 20-22

VILA, Joaquín. "Doce artistas presentes en la muestra Otras Figuraciones" en *ABC*, Madrid, 10 de diciembre de 1981

## **ANEXO I – BREVES BIOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS**<sup>308</sup>

### **JUAN ANTONIO AGUIRRE (Madrid, 1945)**

Pintor, crítico de arte y teórico español. Realiza su primera exposición individual en la Galería Amadís en 1965. Funda el grupo Nueva Figuración en 1967, junto a Elena Asíns, Barbadillo, García Ramos, Julio Plaza, Iturralde, Alexanco, Gordillo y Teixidor.

De su faceta de teórico del arte destaca la publicación *Arte último. La Nueva Generación en la escena española*, que aparece en 1969 y en donde se plantea una revisión de la escena artística española del momento y, en especial, del citado grupo.

En los años setenta regresa a la pintura la que compagina con su labor de conservador del Museo Español de Arte Contemporáneo, del que llega a ser subdirector. Su pintura figurativa y de cierto carácter expresionista, aunque sin el desgarro del movimiento, se caracteriza por el color y los contornos desdibujados. Sus composiciones nos recuerdan a las de Pierre Bonnard y los fauvistas.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, entre las que cabe citar la realizada en 1997 en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid) y en 1999 en el IVAM. Se encuentran obras suyas en el MNCARS, Museo Municipal de Madrid, Museo de Bellas Artes de Álava, Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y en el IVAM.

### **ALFONSO ALBACETE (Málaga, 1950)**

Pintor español, discípulo de Juan Bonafé en La Alberca (Murcia). Posteriormente cursa estudios de Arquitectura y Bellas Artes en Valencia y Madrid. Realiza su primera exposición individual en 1972 en la Galería Chys de Murcia.

Su obra se acerca a la órbita del arte pop y del arte conceptual en realizaciones como el montaje de figuras humanas en las calles de Valencia en 1976. A finales de los años setenta regresa a la pintura dentro de un estilo a caballo entre la figuración y la abstracción, con una clara influencia del expresionismo abstracto americano, que hace propio mediante una pincelada sistemática y constructiva. Poco a poco su obra se vuelve más abstracta en las series de bodegones, marinas y figuras humanas.

---

<sup>308</sup> Las biografías aquí expuestas están extraídas de la página web <http://www.masdearte.com> excepto las que están detalladas como extraídas de otra fuente.

En los últimos años Viena y Madrid centran la geografía de su creación, en la que la pintura parte del dibujo para ir enriqueciéndose con elementos arquitectónicos y geométricos. En sus obras tiene un papel primordial la materia. Sus pinturas se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, MNCARS, Colección de la Casa Blanca, Washington y Chase Manhattan Bank de Nueva York entre otras.

### **CARLOS ALCOLEA (1949-1992)**

Pintor español. Comienza en Madrid la carrera de Derecho, que abandona para dedicarse a la pintura. Forma parte del núcleo de la llamada *Nueva Figuración Madrileña*, que en los años setenta reacciona frente a la vanguardia conceptual y anti-pictórica de finales de la década anterior, animados por el ejemplo del pintor Luis Gordillo.

Sus primeras obras se sitúan en una línea figurativa próxima al arte pop inglés, con algún punto de contacto con David Hockney. En esta época muestra su interés por el psicoanálisis y, con una intención simbólica cercana a este ámbito, aparecen recurrentemente piscinas en sus cuadros. Su obra posterior crea un espacio dinámico con gran protagonismo del color y dotado de importantes reflexiones sobre el lenguaje. Pintor complejo, de sofisticada elaboración intelectual, sus obras son de una frialdad enigmática a las que se une un proceso paralelo de dibujos y escritura llenos de ironía.

### **FERNANDO ALMELA (1943-2009)<sup>309</sup>**

Fernando Almela atravesaría una época en el tránsito de la década de los setenta a la época posmoderna en la que la pintura entró en crisis tanto por la cancelación del paradigma informalista como por la marginación crítica e institucional de las experiencias conceptuales para dar paso a las estéticas posmodernas y a la transvanguardia que se impondrían seguidamente.

Cobró pronto conciencia de que seguía un camino solitario al apartarse tanto del «tono trágico» del informalismo, como de la pintura dramática del gestualismo-

---

<sup>309</sup> Texto basado en: <http://www.revistadearte.com/2013/09/10/el-ivam-muestra-la-obra-de-fernando-almela/>

matérico para recuperar las enseñanzas de algunos de los maestros del color de las vanguardias históricas y desarrollar una obra que insiste en la potencia de lo visible. Almela no duda en recurrir a la memoria, esto es, al diálogo con la reflexión plástica acumulada históricamente, para tratar de mantener una continuidad sobre las propias bases de una pintura basada en el trabajo reflexivo, en seguimiento de las lecciones de Cézanne, e incluso retomando planteamientos estáticos de sus admirados Bonnard, Matisse o Morandi.

En su producción artística Fernando Almela reivindica la herencia de Cézanne, con quien comparte la pasión por el paisaje y la naturaleza muerta, géneros en los que la pintura da cuenta de una realidad aparentemente inmóvil, que adecua a la representación en su pintura: la fugacidad de las vanitas, la manera de mirar en los bodegones, el recuerdo y la evocación en los paisajes.

Desde las naturalezas muertas que realizó en los años ochenta hasta su producción final, Almela no dejó de meditar sobre la potencia visual de los objetos en composiciones cotidianas.

Fernando Almela, con su estética sosegada y su extraordinario respeto a la pintura, plasmó un intenso elogio de lo visible. Pintor de lo diáfano, de la vida silente, describe una naturaleza que se torna íntima tanto si aborda el paisaje como el bodegón.

### **EDUARDO ARROYO (Madrid, 1937)**

Pintor y escritor español. Después de estudiar Periodismo en Madrid, en 1958 se va a París con la intención de escribir, pero al poco tiempo comienza a pintar. Allí, al contacto con los círculos de exiliados españoles, consolida su actitud de oposición al régimen franquista, que le llevará con el paso de los años a obtener el estatuto de refugiado político en Francia.

Se da a conocer en París en el "Salón de la Joven Pintura", certamen que agrupa a los seguidores de la nueva figuración. Sus primeros retratos de dictadores y personajes eclesiásticos dan paso en 1964 a una serie de obras de violento rechazo a figuras míticas de las vanguardias como Duchamp o Miró. En los años setenta el tema del exilio se hace más patente en su obra con las series dedicadas a Ángel Ganivet y Blanco White.

Es considerado como uno de los más importantes representantes del arte pop en España. Este estilo le ha servido para reflexionar irónica y críticamente sobre la realidad, la historia social, cultural y política española. En 1976, a la muerte de Franco regresa a España y su obra empieza a conocerse y ser admirada en los ochenta. En 1982, se le concede el Premio Nacional de Artes Plásticas. Además de ser un prolífico escritor de ensayos, de temas artísticos o de boxeo, también ha realizado importantes escenografías en colaboración con el director de escena Klaus Grüber.

### **JOSÉ MANUEL BALLESTER (Madrid, 1960)<sup>310</sup>**

Se licencia en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1984, al año de haber obtenido la primera mención importante de su obra: el primer premio de dibujo "Antonio del Rincón" en Guadalajara. Tras finalizar sus estudios de Bellas Artes recibe el segundo premio de dibujo en el Salón de Otoño. Un año más tarde, en 1985, consigue el primer premio de dibujo del Certamen de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, y presenta su obra por primera vez en la exposición colectiva "La figura" en la Galería Heller de Madrid. Simultáneamente, trabaja en su tesis de licenciatura a propósito de la reconstrucción del proceso técnico de las escuelas italiana y flamenca.

Participa en la exposición colectiva internacional "Young Designers of Europe" que organiza la Comisión de las Comunidades Europeas en colaboración con el Design Council, de Glasgow (Escocia) y realiza su primera exposición individual, "Tierra de libertad", en el Teatro Albéniz de Madrid, 1988. En 1989 gana el premio de pintura de la III Bienal de Murcia y recibe una beca para asistir al XXIII Curso de la Universidad Internacional de Verano en Marly Le Roi (Francia). A partir de entonces participa en cuantas exposiciones de obra realista se celebran, tanto a nivel nacional como internacional.

El dibujo de José Manuel Ballester se revela de una calidad extraordinaria en las obras que representan conjuntos arquitectónicos urbanos de su ciudad natal, Madrid. La sencillez compositiva, las tonalidades y el espíritu de estos temas marcan la diferencia con otras creaciones suyas más cercanas a un realismo romántico.

---

<sup>310</sup> Basado en el texto de FLEMMING, Hans Theodor. "José Manuel Ballester" en *Realismos*. Madrid, Ansorena, 1993, p. 61

Mediada la década de 1990 comienza a trabajar la fotografía que, paulatinamente, va sustituyendo a la pintura, y amplía sus campos de acción representando escenarios primero de Europa y luego de EE.UU. y Asia para, últimamente, trabajar sobre Brasil.

### **MIQUEL BARCELÓ (Fellanitx, Mallorca, 1957)**

Entre 1972 y 1973 asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Palma de Mallorca. En 1974 continúa su formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, pero poco después abandona sus estudios. Un viaje a París en 1970 le permite descubrir el *art brut*, estilo que deja una fuerte impronta en las primeras obras que presenta en público.

En 1982 Rudi Fuchs le presenta en la "Documenta VII" de Kassel, y desde entonces su obra es incluida en las más prestigiosas muestras internacionales, configurándose como una de las mayores revelaciones del arte español de los años ochenta. Sus enormes lienzos figurativos de finales de los años setenta con temas de animales de marcado expresionismo reciben la influencia de Miró, el *action painting* ("pintura de acción"), Pollock, Tàpies, el arte conceptual y el *art brut*. Posteriormente da paso a una pintura más entroncada con la tradición y así surgen las series de las bibliotecas, los museos y los cines de forzadas perspectivas y denso tratamiento pictórico.

El descubrimiento de África en un viaje a Mali ha hecho que sus gentes y la vida del desierto sea uno de los temas más desarrollados en su obra en los últimos años, siempre reflejando una gran preocupación por la naturaleza, el paso del tiempo y los orígenes. Actualmente reside entre París, Mallorca y Mali (África).

### **JOSE MANUEL BROTO (Zaragoza, 1949)**

Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Se establece en Barcelona de 1972 a 1985 y traslada su residencia a París. Junto a Xavier Grau, Tena y Rubio forma parte del grupo Trama, que edita una revista con el mismo nombre que es presentada por Tàpies en 1976.

El grupo, influido por los artistas franceses del *Support-Surface* y las teorías de Pleyner, plantea un alejamiento a través de posturas abstractas de la moda conceptual imperante en Cataluña en la década de los setenta. Las primeras pinturas de Broto

responden a la estética del minimalismo y a una visión fría de la pintura de campos de color. Al comienzo de los años ochenta se reencuentra con la tradición moderna en cuadros monumentales en los que se produce la exaltación del color y el uso de sus cualidades expresivas. A esta etapa le sigue una pintura con un uso de campos de color más contenido y austero sobre el que se superponen figuras geométricas y pintura chorreando sobre el lienzo

### **MIGUEL ÁNGEL CAMPANO (Madrid, 1948)**

Estudia Arquitectura y Bellas Artes en las escuelas de Madrid y Valencia. Hasta fechas muy recientes ha compaginado su residencia entre París y Soller (Mallorca). Después de unos comienzos vinculados al automatismo, hacia 1973 su pintura entra en el ámbito de la abstracción geométrica, bajo la influencia de los artistas de Cuenca, como Gerardo Rueda y Gustavo Torner.

Una vez establecido en París, en 1976, abandona los rígidos esquemas geométricos por una abstracción gestual, en la línea del *action painting*. En los años ochenta su estilo se dualiza: por un lado práctica una pintura abstracta de mayor simplificación y despojamiento y, por otro, una pintura de naturalismo extremo.

Apasionado por la historia de la pintura su obra se organiza en series que hacen referencia a pintores de la tradición moderna, como Delacroix o Cézanne, o al clasicismo de Poussin: (Por la ruta de Cézanne, Los naufragos, El divino y Ruth y Booz). En esta misma línea, reinterpreta el cubismo en bodegones y paisajes mallorquines. En los últimos años su pintura ha evolucionado hacia un mayor despojamiento formal y cromático

### **CEESEPE (CARLOS SÁNCHEZ, Madrid, 1958)**

De formación autodidacta destaca como dibujante y como personaje de "La Movida" madrileña junto con Ouka Lele, El Hortelano y García Alix... Amigo de Miquel Barceló, traslada a la pintura su mundo de temática desenfadada en composiciones exuberantes y centrales donde incorpora elementos gráficos de la ilustración.

Pintura de carácter iconográfico y manierista, con referencias constantes a Toulouse-Lautrec, Modigliani, Chagall y al pop británico en especial a Peter Blake y

Peter Philips donde, sobre todo, no importan los recursos empleados para plasmar una idea.

Las obras de Ceesepe están resueltas con una gama de color sobria aplicada sin empastes donde es frecuente el uso del azul y el rojo, recortándose los planos nítidamente entre sí. Destacan entre sus exposiciones individuales las realizadas en las galería Buades, Madrid (1979), Temple, Valencia (1986), Lambiek, Ámsterdam (1987) y Moriarty, Madrid (1989). Entre sus publicaciones más emblemáticas se encuentran "Barcelona by night" "París-Madrid" y "El difícil arte de la mentira".

### **LUIS CLARAMUNT (1951-2001)**

De formación autodidacta, pinta desde los quince años, exponiendo individualmente por primera vez a los veinte. Su temática principal es el mundo taurino y el urbano, siendo este último el que domina su producción.

En sus lienzos se reconocen las ciudades en las que vive: Barcelona, Madrid, Mallorca, Sevilla y Marrakech. Cultiva una técnica expresionista, donde los colores fuertes y densos que pueblan sus obras de fines de los sesenta y principios de los setenta, dejan paso a colores más apagados y a una mayor preocupación por la composición en los años ochenta.

Presenta el bullicio urbano a través de una pintura gestual, de manchas o "dripping". El cierre de su taller de Marrakech y su residencia sevillana se traducen en una pintura de mayor abstracción, en la que el automatismo en la ejecución toma protagonismo, diluyéndose y difuminándose las figuras que antes poblaban sus composiciones. En la serie de cuadernos experimenta con diferentes técnicas y materiales: calco, "collage", fotografía y litografía. No es asiduo a las exposiciones colectivas, ya que reivindica un carácter propio fuera de las modas, grupos y movimientos.

### **CHEMA COBO (Tarifa, Cádiz, 1952)**

Estudia Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma y pintura en la Escuela de Bellas Artes, ambas en Madrid. Obtiene varias becas: Ministerio de Cultura en 1979, Fundación Juan March en 1980 y la beca Fullbright en 1981.

Comienza a tener importancia en el panorama artístico en los años setenta, momento en el que se integra, gracias al apoyo de su paisano Guillermo Pérez Villalta, en el grupo de pintores que defendían la figuración frente al predominio de la abstracción y que se aglutinaban entorno a la galería Buades. Su pintura se puede inscribir dentro del surrealismo y guarda a la vez puntos de contacto con la *transvanguardia* italiana y el pop inglés. En sus creaciones se parte de lo literario y toma gran importancia el dibujo.

Su obra experimenta un giro coincidiendo con su traslado de la capital española a su Tarifa natal, tomando en estos momentos como referente el barroco andaluz, la tradición pictórica española y a sus grandes genios, como queda de manifiesto en las series de grabados que realiza en Italia y Estados Unidos, donde podemos rastrear influencias de Goya y Picasso.

En los últimos años mapas, bufones y la figura del "joker" toman una enorme presencia en una pintura en la que la base geométrica pierde protagonismo y se concentra en la figura y el mensaje escrito.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y ha participado en importantes colectivas, entre las que cabe señalar: "Salón de los 16" (1981, 1991), Museo Español de Arte Contemporáneo y Palacio de Velázquez de Madrid respectivamente, Bienal de Sao Paulo (1981), "Avant garde in the Eighties" (1987), Los Ángeles e "Ingresos en la Colección 1985-1990" (1990), Museo de Bellas Artes de Álava (Vitoria).

### **DIS BERLÍN (Ciria, Soria, 1959)**

Se traslada a Madrid para estudiar Ciencias de la Información, carrera que abandona para dedicarse a la pintura. Vinculado desde sus comienzos a la galería Buades sus primeros trabajos se nutren de disciplinas y temas del mundo de la moda, el cine, la fotografía, etc.

A mediados de los años ochenta su pintura atraviesa lo que él mismo denomina su "período azul", de tintes nostálgicos y literarios. Sus temas son aeropuertos, trenes, ciudades, paisajes y escenas de guerra, en los que la pintura metafísica ha dejado una fuerte impronta. Posteriormente evoluciona hacia un estilo de formas geométricas de

colores planos y agresivos, en el que no faltan manipulaciones irónicas de elementos figurativos.

En la última década del siglo la narratividad y la geometría dan paso a una pintura donde, a partir de una primera fascinación por ciertos recursos decorativos, se instala la simbología a través del laberinto, el arabesco y las referencias formales al mundo persa.

### **EQUIPO CRÓNICA (1964-1981)**

Grupo español formado en Valencia en 1964 por Rafael Solbes, Manuel Valdes y Juan Antonio Toledo. Tras el abandono de Toledo, años más tarde en 1981, el grupo desaparece con motivo de la temprana muerte de Rafael Solbes (1940-1981).

Estos artistas emprenden un camino en común dentro de la estética pop y con un marcado acento ideológico contra el régimen franquista. Rechazan el informalismo dominante de la década anterior, practican una pintura colectiva y les atrae especialmente la figura de Eduardo Arroyo. Dentro de un estilo de fuertes rasgos pop utilizan técnicas tomadas de los medios de comunicación, las tintas planas y esa frialdad que distingue al pop americano. En su obra critican la situación social y política de España y realizan una singular y desmitificadora relectura de la historia del arte. Así nos encontramos referencias a Saura, al Guernica de Picasso (Túnel de tiro, 1969) o a Las meninas de Velázquez (El recinto, 1971).

### **CARLOS FORNS BADA (Madrid, 1956)**

Estudia tres años en la ETS de Arquitectura y dos en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obteniendo en 1981 la Beca del Ministerio de Cultura.

En sus obras aparece un tratamiento simbólico de la naturaleza, de los animales y del cuerpo humano, en composiciones estructuradas mediante nítidos planos de color jerárquicamente organizados donde los objetos adquieren un protagonismo que va más allá de lo representado. Los conocimientos botánicos junto con el claroscuro y la factura esmerada hacen de sus obras bosques escultóricos de donde extrae precisamente sus bronce; piezas tridimensionales que multiplican la lectura de la pintura.

En los años ochenta domina como género la naturaleza muerta, a la que trata con una gran precisión dibujística. Su estilo se caracteriza por cierto surrealismo que envuelve a sus figuras, dispuestas en paisajes oníricos de complicadas perspectivas. En su evolución se produce una simplificación en la superficie del cuadro, creando composiciones más sosegadas y claras.

Desde su primera exposición, en la Galería Edurne de Madrid en 1976, ha participado en numerosas muestras, entre las que cabe citar: “23 Salón de Jeune Peinture” (1977) en el Musée de Luxemburg de París, “Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual” (1980) en Río de Janeiro, “Salón de los 16” (1982) en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y “Colección Fundación Arco” (1993) en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

### **CARLOS FRANCO (Madrid, 1951)**

De formación autodidacta, comienza a exponer a principios de los años setenta en la línea de la nueva figuración que practican entonces pintores como Pérez Villalta y Alcolea. A finales de esta década se distancia del grupo atraído por el psicoanálisis, la mitología y la magia.

Sus extraordinarias cualidades para el dibujo le llevan a ilustrar libros como *Las falsas dadas* de Luis García y Gabriel Moreno, *el Libro de Nomadeo* de Ramón Mayrata y *La Eneida* de Virgilio. Realiza también trabajos en los que se sirve de diversos materiales como telas bordadas, azulejos, conchas, lentejuelas, plumas, flores, etc. Hay que destacar las pinturas murales que realiza para la fachada de la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid, con mitos y personajes de la historia de Madrid. En la actualidad su obra se mantiene dentro de la figuración con una fuerte carga literaria y simbólica

### **CLARA GANGUTIA (San Sebastián, 1952)<sup>311</sup>**

Se traslada a estudiar a Madrid, donde acude a la Academia Peña; ingresa en 1968 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde imparte clases de colorido el pintor Antonio López, cuya influencia será decisiva en su carrera plástica.

---

<sup>311</sup> Basado en el texto de MAZORRA, Javier. “Clara Gangutia” en *Realismos*. Madrid, Ansorena, 1993, p. 121

En 1974 obtiene una pensión para trabajar en la Academia de Bellas artes de Roma, donde se inicia en la técnica del grabado al aguafuerte, a la vez que realiza su primera exposición individual en la Galería Egam de Madrid que marca el inicio de una nueva etapa plástica, mucho más personal donde el color toma ya carta de naturaleza a través de una fría luz.

A partir de 1971 participa en todas las exposiciones colectivas que se realizan de arte realista, destacando siempre por su obra íntima, de colores luminosos que recoge con gran acierto arquitecturas y paisajes tanto de su tierra natal, San Sebastián, como de su tierra de adopción, Madrid.

Clara Gangutia expresa a través de sus obras sus sentimientos, sus proyectos, sus vivencias, tamizado todo ello por su fuerte personalidad proyectada a través de los colores que recrea en sus obras, en un inusual realismo.

### **ALBERTO GARCÍA-ALIX (León, 1956)<sup>312</sup>**

Cada combate de boxeo es una historia: un drama sin palabras. Las fotografías de Alberto García-Alix también son historias condensadas, narraciones mudas pero elocuentes, imágenes impregnadas de un lirismo desnudo de artificios; poesía que siempre encuentra un lugar en el encuadre donde instalarse: la tensión en el escorzo de una cara, la punta de un zapato, una vagina ensartada, el cadáver de un pájaro, los perfiles difuminados de un edificio... Poesía directa que estalla frente a nuestros ojos con el fulgor de un golpe de látigo.

Luchador vocacional, cuando García-Alix concluye uno de sus gozosos combates con las imágenes, sólo queda un vencedor en pie sobre la lona: su mirada. Una mirada frontal. Una mirada de púgil. Pura épica.

Decantada su técnica hacia una minuciosa utilización del blanco y negro, García-Alix compone su discurso visual de acuerdo con los planos que va dibujando su itinerario vital, planos sobre los que el fotógrafo traza su misteriosa, emotiva y contundente cartografía artística. Un ancho mapa donde figuran objetos y paisajes, fotografías en las que Alberto García-Alix captura los escenarios de su propia biografía: casas, calles, carreteras y caminos que se abren al infinito. Tapias, fachadas y escaparates acotados por el objetivo de su cámara. Espacios abiertos sobre los que su

---

<sup>312</sup> Texto extraído de su web: <http://www.albertogarciaalix.com/bio/>

mirada brinca y se hace introspectiva hasta encerrarse entre las cuatro paredes de una escueta habitación.

Si alguien nos pusiera en el arduo brete de elegir uno solo de entre los motivos abordados por García-Alix en su obra, aquel que la compendiará y resumiera en su totalidad, este motivo esencial sería el cuerpo humano: su carne, sus huesos y también la luz que esconden sus entrañas. Y es que al final, de manera ineludible, la pelea queda abocada a un cuerpo a cuerpo de Alberto con la luz.

### **JUAN GENOVÉS (Valencia, 1930)**

Se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Funda en 1950 el grupo *Los Siete* junto a Vicente Castellano, Joaquín Michavila y Eusebio Sempere. En 1956 se integra en el grupo *Parpalló* junto a Vicente Aguilera Cerni y Vicente Castellano y en 1973 con José Paredes Jardiel, Fernando Mignoni y José Vento forma parte del grupo *Hondo*. Obtiene una beca en 1959 que le permite viajar por Francia, Bélgica y Holanda.

En los años sesenta y setenta su obra se inscribe en el contexto de la protesta política y la denuncia social sobre el régimen franquista. Desde el punto de vista técnico utiliza medios que nos recuerdan a la fotografía, claro ejemplo de ello es la obra conocida como *El Abrazo* (1976) que hoy forma parte de la colección del MNCARS.

En la década de los ochenta aparece en sus lienzos el paisaje urbano, realizado con asombroso realismo y con una gama cromática fría en la que predominan los azules, grises y ocre. En sus últimas creaciones los sintéticos y desolados paisajes urbanos se pueblan con pequeños personajes que apenas son esbozados por diminutas manchas negras, fruto de una contemplación desde un punto de vista muy elevado de los mismos. Vive en la actualidad en Madrid y trabaja en exclusiva para la Galería Marlborough.

Entre sus reconocimientos destacan: la Mención de Honor en la XXXIII Bienal de Venecia (1966), la Medalla de Oro de la VI Bienal de San Marino (1967), el Premio Marzotto (1968) y la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1984.

### **NICOLÁS GLESS (Ávila, 1950)**

Nace en 1950 en Mirueña de los Infanzones, Ávila. Realiza estudios artísticos en dos Escuelas de Artes y Oficios de Madrid y posteriormente estudia diseño gráfico y publicidad. Empieza a exponer en 1969, y a trabajar como diseñador gráfico desde 1972 para el Museo Español de Arte Contemporáneo, la Dirección Gral. de Bellas Artes y la Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones. También diseña cómics y dibujos de humor para La Codorniz y otras publicaciones.

En 1976 expone en la Galería Multitud con vistas urbanas de gran formato, y en la Escuela de Arquitectura, ejerciendo gran influencia con sus ciudades electrográficas y mujeres neumáticas. Colabora, junto a Pilar Coomonte, en la sección de Cultura de El País, creando un estilo original de retratos. En los años ochenta, recrea numerosas vistas de Madrid, desde sus monumentos a sus fuentes, exponiendo parte de estos trabajos en la Galería El Coleccionista. Expone en Polonia, Viena y Alemania.

En la década de los noventa se instala en Segovia, donde reside, realizando más de sesenta dibujos de la ciudad, exponiendo en La Casa del Siglo XV, Torreón de Lozoya y Casa de los Picos, además edita obra gráfica con vistas urbanas de la capital y castillos segovianos.

### **LUIS GORDILLO (Sevilla, 1934)**

Licenciado en Derecho en 1956. Después de asistir dos años a la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en 1958 viaja a París. Allí pinta sus primeras obras, pertenecientes al informalismo, influido por artistas como Dubuffet, Fautrier y Wols.

Pronto descubre el arte pop y la figuración y comienza las series "Cabezas" y "Automovilistas", que se caracterizan por la utilización de las imágenes de los medios de comunicación, destrucción y construcción de las figuras, técnicas de seriación y repetición, así como una actitud crítica frente a la sociedad de consumo.

En 1967 forma parte del grupo promovido por Juan Antonio Aguirre llamado nueva figuración. En 1969 atraviesa una crisis que le lleva a abandonar la pintura y comienza la serie de dibujos automáticos en los que combina la inmediatez del gesto de su mano con un análisis de los elementos anclados en el inconsciente. Estos dibujos ejercerán una notable influencia en jóvenes artistas como Carlos Alcolea y Carlos Franco. Un cromatismo potente y provocador se mezcla con fragmentos de comics y

"collage" realizados con dibujos. Su obra alcanza a partir de los años ochenta una menor reminiscencia figurativa y una mayor complejidad simbólica.

### **EL HORTELANO (JOSÉ MORERA, Valencia, 1954)**

Sus inicios en el mundo artístico los realiza en el cómic y la ilustración de revistas tanto españolas como extranjeras: *Ajoblanco*, *Carajillo*, *Der Spiegel European Illustration*, *Herald Tribune*, *La Luna de Madrid*, *ON*, y *Triunfo*, entre otras. En la década de los setenta reside en Madrid, convirtiéndose en una de las figuras de la emblemática "movida madrileña". Es en estos momentos cuando trabaja junto a Ceesepe y Ouka-Lele, su compañera durante varios años; fruto de esta colaboración es el vídeo *Koloroa*, estrenado en 1981.

Su pintura se encuentra vinculada a sus inicios como dibujante de cómic y en ella predomina una temática extraída del mundo cotidiano que el autor aborda con un particular sentido de la luz, dotando a sus lienzos de efectos mágicos e intimistas. En 1978 obtiene una beca del Comité Conjunto Hispanoamericano que le permite viajar a Nueva York y que repercutirá en su obra en el empleo de una gama cromática fría, dominada por verdes y azules. A su estancia neoyorquina le sucede otra romana, gracias a una beca de la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes.

Este contacto con la monumentalidad religiosa de la Ciudad Eterna y su impacto sobre el artista se plasma en la serie "Pater Noster", compuesta por doce lienzos inspirados en las frases del Padrenuestro. Más tarde se traslada a Finlandia donde queda fascinado por la naturaleza, cuya repercusión se puede ver en las obras de los años noventa. Ha desarrollado también trabajos dentro del mundo del diseño textil y la publicidad. Entre sus numerosas exposiciones destaca la amplia retrospectiva realizada en el 2001 por el Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

### **CRISTINA IGLESIAS (San Sebastián, 1956)<sup>313</sup>**

Nace en San Sebastián, en 1956. Estudia cerámica y dibujo en Barcelona. En 1980, viaja a Londres para ampliar su formación en la Chelsea School of Arts. Su participación en la Bienal de Venecia de 1986 le proporcionó fama y reconocimiento. Los 90 suponen su

---

<sup>313</sup> Texto extraído de España es Cultura:

[http://www.españaescultura.es/es/artistas\\_creadores/cristina\\_iglesias.html](http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/cristina_iglesias.html)

consagración internacional con exposiciones en Berna, Toronto y Pittsburgh. El Guggenheim de Nueva York le dedica una muestra en 1997. Recibe el Premio Nacional de las Artes Plásticas en 1999, galardón que comparte con el pintor el Pablo Palazuelo. Tras varios años de planificación y espera, en 2006 vio finalmente inaugurada la obra que ideó para la reurbanización de la plaza Leopold Dewael (Amberes). En el 2007 realiza la puerta-escultura para la ampliación del Museo del Prado por encargo del arquitecto Rafael Moneo.

### **JESÚS MARI LAZKANO (Vergara, Guipúzcoa, 1960)**

Realiza su formación artística en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde es profesor en la actualidad. Ha obtenido varias becas: Diputación de Guipúzcoa (1982-84), Gobierno Vasco (1985 y 1988) y Caja de Ahorros de Vizcaya (1986-87).

Su actividad pictórica comienza en los años setenta bajo el influjo del pop art, del cual se irá distanciando paulatinamente en sus series “Espacios reales y ficticios” y “Paredes y puertas”, realizadas mediante una cuidada elaboración técnica dentro del realismo. Pero será a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, cuando su pintura adquiera un carácter marcadamente personal. Se trata de paisajes de factura realista que establecen un vínculo con el paisajismo romántico debido a la atmósfera de misterio que los envuelve. Al igual que Constable, Friedrich y Turner, introduce arquitecturas que establecen un diálogo con la Naturaleza, que en el caso de Lazkano se concretan en edificaciones industriales abandonadas. Otra característica de sus paisajes es la ausencia total de la figura humana, contribuyendo con ello al clima de ausencia, incertidumbre y misterio.

En 1988 viaja a Nueva York, ciudad que le deja una profunda huella y que a partir de ese momento se convertirá en sujeto y objeto de sus pinceles, con la particularidad de que la ciudad que veremos sobre el lienzo no será la actual, si no las visiones que sobre Manhattan nos dejaron los fotógrafos de los años treinta. Esta incorporación de la visión fotográfica se complementa en sus pinturas de los años noventa, con nuevos procedimientos plásticos como son: la inclusión de explicaciones escritas en los márgenes y la incorporación del marco a la pintura, creando así un conjunto unitario. Sus últimas obras toman como tema recurrente los invernaderos,

construidos en metal ensamblado a lo largo del siglo XIX y XX por Europa, realizando con ello una personal visión de la arqueología industrial.

### **SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ (1959-2010)**

Arquitecto, pintor y diseñador español. Desde muy joven siente interés por la pintura, aunque se licencia en Arquitectura en 1985 y tres años más tarde obtiene una beca de la Academia de Bellas Artes de Roma.

Su obra se desarrolla dentro de la figuración y en ella abundan las referencias a la arquitectura, a la mitología clásica y a la metafísica. Con todo ello crea paisajes ficticios, de atmósfera surrealista y onírica, que puebla de personajes fantásticos. En palabras de Francisco Rivas su obra se caracteriza “por el clasicismo en las formas y la modernidad en los contenidos”.

A su actividad como pintor hay que añadir la de diseñador en el montaje de exposiciones, como la celebrada en 1987 con motivo del centenario de Le Corbusier en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, y la de escenógrafo, entre cuyos proyectos destacan: los decorados de *La Vida es Sueño* (1982) para el Teatro Español en colaboración con Eduardo Arroyo, la escenografía y el vestuario del ballet *Coppelia* (1992) para el Teatro de la Ópera de Florencia y de la ópera *El Barbero de Sevilla* (1993) para el Teatro Verdi de la misma ciudad. Entre sus exposiciones cabe citar: “X Salón de los 16” (1990) en el antiguo MEAC de Madrid y “El surrealismo en el exilio” (1999) y “Heterotopias” (2000), ambas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Falleció en 2010 por una complicación en la diabetes que sufría.

### **LUIS MAYO (Madrid, 1964)<sup>314</sup>**

Realiza sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1984 muestra su obra por primera vez bajo el patrocinio del Instituto de la Juventud, en la antigua embajada de Portugal.

En 1988 realiza su primera exposición individual en la Galería rafael Ortiz de Sevilla, a la vez que consigue mención en la II Bienal de Albacete.

Gran admirador de la obra de Balthus, se inspira en su técnica de trabajo, al trazar una trama para reforzar de ese modo la concentración del tema elegido. De este

---

<sup>314</sup> Basado en el texto de MAYO, Luis. “Luis Mayo” en *Realismos*. Madrid, Ansorena, 1993, p. 235

modo realiza magníficos paisajes pintados al temple sobre madera utilizando siempre una gama de colores más tenue y delicada. En algunas ocasiones sus representaciones de ciudades con sus arquitecturas y naturalezas parecen más obras ensoñadas que reales; sus desnudos paisajes nos sugieren la soledad del hombre ante la naturaleza, aunque parte siempre para su concepción de la más estricta realidad.

Comienza a participar en importantes exposiciones de realismo a partir de 1992 donde es seleccionado para participar en “Tierra de nadie”.

### **HERMINIO MOLERO (Toledo, 1948)**

Pintor y músico español. De formación autodidacta, entre los años 1966 y 1972 viaja por París, Londres, Amsterdam e Ibiza, para posteriormente instalarse definitivamente en Madrid. Se da a conocer dentro del panorama artístico a finales de los años sesenta y sobre todo en la década de los setenta, realizando una particular figuración con influencias del pop art y del mundo del cómic.

Funda la “Cooperativa de Producción Artística y Artesana” junto a Ignacio Gómez de Liaño y Manuel Quejido. Tras exponer en varias ocasiones en la madrileña galería Buades, decide abandonar la pintura para dedicarse a la música, siendo fundador y compositor del conocido grupo “Radio Futura”.

Su carácter polifacético le impulsa a realizar otra serie de actividades, entre las que se encuentran: la producción cinematográfica y la participación como actor en anuncios publicitarios y películas. En la década de los ochenta retoma su actividad pictórica, conservando su afinidad con la estética pop. En las creaciones de estos momentos hace un uso especial de iconos españoles extraídos del mundo de la publicidad que le sirven para realizar con sutil ironía una crítica de la sociedad española.

En 1991 obtiene una beca Endesa y en 1994 imparte un curso sobre el retrato en los “Talleres de Arte Actual” del Círculo de Bellas Artes de Madrid, género pictórico que cultiva con especial dedicación en los años noventa.

## **JUAN MUÑOZ (1953-2001)**<sup>315</sup>

Juan Muñoz nació el 16 de junio de 1953 en Madrid. Cursó estudios de arquitectura en la Universidad Politécnica de su ciudad natal, completando su formación en Londres, primero en el Central School of Art and Design (1976-1977), y un año más tarde en el Croydon College of Design and Technology (1979-1980). En esa época conoció a la que luego será su esposa, la escultora Cristina Iglesias, con quien tuvo dos hijos.

En 1982, gracias a una beca Fullbright, se trasladó a Nueva York donde estudió escultura y grabado en el Pratt Graphic Center. De vuelta en Madrid organiza la exposición Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores, y un año más tarde comisaria la exposición, La imagen del animal. Por esta época comienza también su actividad como ensayista.

Su primera exposición individual la celebró en 1984, en la Galería Fernando Vijande de Madrid. Dos años más tarde participó en la Bienal de Venecia con la obra El norte de la tormenta, y en 1987 expuso en el CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos.

En 1990 presentó su trabajo por primera vez de manera individual en Estados Unidos, en la Universidad de Chicago, y en 1996 el Reina Sofía organizó su primera retrospectiva en el Palacio Velázquez de Madrid.

Escultor de gran prestigio internacional, a lo largo de su carrera realizó numerosas exposiciones individuales en ciudades de todo el mundo, recibiendo en el año 2000 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Muñoz además de a la escultura, también se dedicó a otras manifestaciones artísticas como el dibujo, la música, la radio o la literatura, colaborando con el escritor John Berger en una obra radiofónica y con músicos como Gavin Bryars, Bill Hawkes y Alberto Iglesias.

Juan Muñoz falleció súbitamente el 28 de agosto de 2001 en Ibiza, tenía 48 años y estaba en la cima de su carrera. En el momento de su muerte la Tate Modern de Londres exponía en la Sala de Turbinas su monumental instalación Double Bind.

---

<sup>315</sup> Texto extraído de Artium: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/342>

**EDUARDO NARANJO (Badajoz, 1944)**

Su familia se traslada a Sevilla siendo él niño y allí cursa estudios en la Escuela de Artes y Oficios donde conoce a su maestro, Eduardo Acosta. Prosigue su formación en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. En 1961 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid donde finaliza sus estudios de pintura. Simultáneamente asiste a clases de pintura mural y grabado calcográfico en el Círculo de Bellas Artes.

Su primer estilo, recién terminados sus estudios, se inscribe dentro de un naturalismo de corte expresionista. En 1969 obtiene la beca Castellblanch que le lleva a viajar a París donde conoce las vanguardias y se siente atraído por el cubismo y por la etapa clásica de Picasso. Su estilo irá decantándose hacia un realismo sembrado de elementos mágicos y simbólicos que le acercan en ocasiones al surrealismo.

Ha realizado escenografías para obras como *La Casa de Bernarda Alba*, de García Lorca o *Hazme de la noche un cuento*, de Jorge Márquez. Entre sus obras más conocidas se encuentra la serie de grabados que inició en 1986 para ilustrar el libro de Lorca *Poeta en Nueva York*.

Su obra ha sido distinguida con numerosos premios como la Medalla de Extremadura (1991) o el Premio de Grabado María de Salamanca concedido por el Museo de Grabado Español Contemporáneo (1993). Es Académico Electo de la Real Academia de las Artes y de las Letras de Extremadura (1985) y Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla (1992). Entre sus numerosas exposiciones pueden mencionarse la de Art 11'80, en Basilea (1980), la primera exposición de los grabados de Poeta en Nueva York en la Feria del Libro de Madrid (1987) y la retrospectiva que en 1993 que circuló por Badajoz, Madrid, Cáceres, Almendralejo, Granada y Marbella.

**JUAN NAVARRO BALDEWEG (Santander, 1939)**

Arquitecto y pintor español. Comienza su formación artística en Santander, donde asiste a clases de dibujo y pintura. En 1959 se traslada a Madrid para estudiar grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente cursa la carrera de Arquitectura durante los años 1960 y 1965, doctorándose en 1969 en la capital española. Un año después obtiene una beca de la Fundación Juan March que le

permite viajar a Estados Unidos e ingresar en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology de Cambridge, en donde permanece cuatro años más como profesor invitado. A su regreso a España trabaja como catedrático de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Como arquitecto su actividad es constante y se encuentra jalonada de importantes reconocimientos: el premio "Shinkenchiku" concedido en 1976 por Richard Meier y la construcción, tras ganar el concurso, del Palacio de Congresos de la Salamanca, edificio ampliamente alabado por la crítica especializada. En cuanto a su actividad pictórica se encuentra influida en sus comienzos por el expresionismo abstracto norteamericano que él somete a un cierto rigor geométrico. A mediados de la década de los sesenta su obra da cabida a la figuración y en ella aparece la figura humana sobre fondos de carácter geométrico.

En los años setenta realiza numerosas instalaciones, como Casa de Duchamp (1975), Luz y metales (1976), etc, lo que nos indica un acercamiento de sus creaciones al arte conceptual. En 1978 es seleccionado para participar en la Bienal de Venecia. Por esos años, y junto a Eva Lootz, Schlosser y Patricio Bulnes funda la revista experimental *Humo*.

A partir de los años ochenta la pintura pasa a ser su actividad principal, coincidiendo con la realización de series, entre las que se encuentran: "Los Kurois", "Los vencejos", "Las Danaes", "La Casa", etc. En ellas se erige como protagonista el color y un cierto clasicismo heredados de Matisse y Picasso. En sus últimas series su obra se enfrenta al tratamiento del paisaje; se trata de series como "Los Árboles" en donde la forma de trabajar se acerca al cubismo. Ha cosechado importantes premios como pintor, entre los que destaca el Premio Nacional de Artes Plásticas concedido en 1990.

### **MIQUEL NAVARRO (Mislata, Valencia, 1945)**

Realiza su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Comienza a pintar a finales de los años sesenta dentro de la órbita del expresionismo, siendo en la década de los setenta cuando se dedique a la escultura, la que concibe desde un punto de vista constructivista en el más estricto sentido del término, ya que construye "ciudades" mediante volúmenes de formas básicas: el cubo, el rectángulo y

la esfera, los cuales son reunidos en estructuras complejas y variadas con un sentido escénico y arquitectónico, creando urbes en las que encontramos torres, formas puntiagudas, calles y avenidas, realizadas en cerámica, madera, mármol, plomo, yeso y zinc.

Será la década de los ochenta la de su consagración, recibiendo el reconocimiento de la crítica internacional y en 1986 el Premio Nacional de las Artes Plásticas. En los años noventa sigue realizando este tipo de esculturas, en las cuales predomina, por un lado la ausencia, en la línea del mundo metafísico de De Chirico y, por otro, un elemento vertical que con el tiempo se irá independizando hasta constituirse en una pieza aislada y autónoma.

También se ha dedicado al montaje de escenografías teatrales, como *Vente a Sinopia* de Fernando Sabater y *Absalón* de Calderón de la Barca. Entre sus numerosas exposiciones individuales y colectivas cabe citar: "New images from Spain" (1980) en el Guggenheim Museum de Nueva York, "Salón de los 16" (1982 y 1992) en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, "Bienal de Venecia" (1986), Pabellón español en la Expo'92 de Sevilla, "10 pintores/10 escultores en los ochenta" (1993) en el Pabellón Mudejar de Sevilla y Estación Marítima de A Coruña y "Espacios públicos, sueños privados" (1994) en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. Recientemente ha sido nombrado Académico en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

### **OUKA LEELE (BÁRBARA ALLENDE, Madrid, 1957)**

Asociada a lo que se llama "Movida Madrileña", junto a Ceesepe y el Hortelano, presenta individualmente en 1979 sus primeras fotografías en blanco y negro pintadas con acuarela, en la Galería Spectrum-Cannon de Barcelona.

Ouka Leele considera la fotografía un ojo instantáneo, y que la realidad está construida a base de luz. La fotografía es una mirada que hay que ir construyendo, que roba la luz de la realidad, de ahí sus imágenes de una claridad nítida y de intensos colores. Desde estos presupuestos esenciales, sus fotografías, rigurosamente compuestas, son intimistas, evocadoras, y reflejan lo más escondido e imperceptible.

En los retratos enfocados desde una perspectiva serena, ensoñadora, y femenina, los personajes aparecen rodeados de objetos que potencian una lectura

surrealista y onírica. Utiliza el color sobre el blanco y negro, propiciando contrastes pictóricos de efecto táctil, donde casi siempre está presente la naturaleza en su levedad y armonía. Entre sus exposiciones individuales destacan las realizadas, en la Galería Moriarty de Madrid, Museo de Bellas Artes de Málaga (1984), Sala Nicanor Piñole, Gijón (1988), Fundación Cartier, París (1988), Galería Masha Prieto, Madrid (1996), Museo del Traje, Madrid (2007).

### **RAFAEL PÉREZ-MÍNGUEZ (1949-1999)<sup>316</sup>**

Pintor adscrito al núcleo fundacional de la llamada Nueva Figuración madrileña de los años 70, integrada originalmente por Carlos Alcolea, Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Herminio Molero, Manolo Quejido, Luciano Martín y el propio Rafael Pérez Mínguez, artista dotado de una singular y atípica personalidad.

Por la relación estilística de proximidad de esta pintura con la titulada *La duda ofende* (1972), *Crimen pasional* se sitúa en la bisagra temporal entre las dos únicas exposiciones individuales que realizó Rafael Pérez-Mínguez en su corta vida de artista, la de la galería Amadis, en 1971, donde le dio a conocer el crítico y también pintor de su misma generación, Juan Antonio Aguirre, y la de la galería Buades, en 1974. Estilísticamente se encuentra, por algunos de sus elementos figurativos y compositivos más cercana, como ha subrayado Juan Manuel Bonet, a ese aire plano y un poco de cromopop de la primera exposición, un tanto chirriante y experimental a juicio del crítico, en el contexto de una estética neofifties, quien subraya también que dentro de la pintura madrileña de los setenta, la suya era la posición más radical.

Tras algunas experiencias vanguardistas (sus trabajos fotográficos en *Nueva Lente*) y algunos cuadros paroxísticamente cotidianos, como este, saltó a mundos pretéritos de romanos, asirios, magos, caballeros medievales o renacentistas y escenas religiosas, que marcan el final de su obra. La composición de esta obra se caracteriza por un fuerte acento manierista, sobre todo en lo relativo a los gestos y actitudes de los personajes, detalles específicos, tratamiento del cuerpo humano, formas e interrelación de las figuras en el espacio, que el pintor lo representa distorsionado y con una acusada desproporcionalidad en la perspectiva y tamaño de los objetos -(tenía

---

<sup>316</sup> Texto extraído de:

<http://especiales.memoriademadrid.es/index/verficha/idpk/127143/id/11/obj/A/idag/32>

muchas dificultades para pintar y representar el espacio y me veía yo explicándole los rudimentos de la perspectiva o el claroscuro, ha recordado Pérez Villalta) o por el uso del mal gusto como elemento provocador, como esa pintura que adorna la estancia, un claro ejemplo de pintura kitsch tipo Rastro madrileño. Rafael Pérez Mínguez abandonó pronto sus estudios de arquitectura para dedicarse de lleno a la pintura, en la que destacó, en el citado grupo de figurativos, por su inquietante originalidad.

### **PABLO PÉREZ-MÍNGUEZ (1946-2012)**<sup>317</sup>

Nace en Madrid y tras sus estudios de bachillerato inicia estudios de ingeniería agrónoma a los que no dedica los esfuerzos necesarios ya que sus intereses se dirigen a la fotografía. En su adolescencia se inicia en la técnica fotográfica mediante un curso por correspondencia, hecho compartido con otros fotógrafos de esos años al ser de los pocos recursos formativos existentes en el campo fotográfico.<sup>3</sup> Hasta 1970 participa en diversos concursos de fotografía universitarios y de agrupaciones fotográficas.<sup>4</sup> También inicia colaboraciones en los medios de comunicación y en medios artísticos.

En 1971 es cofundador de la revista Nueva Lente y junto a Carlos Serrano, su director artístico. Su aportación en esta revista ocupa un lugar destacado al fomentarse un cambio significativo en la consideración artística de la producción fotográfica en España.

En 1975 pasa a dirigir el Photocentro que aparece como un edificio dedicado a la fotografía, disponía de una photo-galería para exposiciones de artistas fotográficos, photo-escuela para la formación en el campo de la fotografía, photo-biblioteca, photo-tienda y photo-bar.<sup>5</sup> Tras importantes discrepancias con los gerentes vuelve a la dirección de la revista Nueva Lente en 1979 por un breve período.

Durante los años de la movida participa activamente siendo uno de sus fotógrafos más destacados.<sup>6</sup> Realizó retratos a la mayoría de sus protagonistas con un estilo muy personal, además ha producido una parte importante del material gráfico de la movida. En su estudio se realizaron diferentes actividades e incluso se rodaron escenas de la película Laberinto de pasiones de Pedro Almodóvar.<sup>7</sup>

Tras los años de la movida colabora en la radio, funda una galería de arte y participa en numerosas actividades fotográficas.

---

<sup>317</sup> Texto extraído de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_P%C3%A9rez-M%C3%ADnguez](https://es.wikipedia.org/wiki/Pablo_P%C3%A9rez-M%C3%ADnguez)

### **GUILLERMO PÉREZ VILLALTA (Tarifa, Cádiz, 1945)**

En 1958 se traslada a Madrid con su familia y en el 66 comienza a estudiar arquitectura, carrera que deja inconclusa pero que marcará su pintura de forma decisiva. Sus primeras obras remiten al constructivismo, vía que abandona al entrar en contacto con el círculo de artistas de la galería Amadís, núcleo de la llamada “figuración madrileña de los 70” a la que él mismo contribuye con un cuadro emblemático: Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro (1975-76).

En 1974 estudia el arte neoclásico en sendos viajes a París y Londres y en 1975 un viaje a Italia intensifica su interés por el clasicismo y la mitología. En 1980 Margit Rowell le selecciona para participar en la importante muestra “New images from Spain”, en el Guggenheim de Nueva York.

Tras su pintura se esconde una meditada estructura geométrica y un complejo aparato conceptual en el que confluyen referencias a la historia del arte, las religiones, la mitología y a su propia vida. Ha realizado diseños para muebles y joyas, escenografías y proyectos decorativos como el de la cúpula del pabellón de Andalucía en la Expo 92 o el de la cámara de Comercio del campo de Gibraltar.

También es autor de numerosos textos teóricos en los que desarrolla su interés por cuestiones como el ornamento, la influencia de la vanguardia en la cultura popular, el dibujo como instrumento de conocimiento... Obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1985 y el Premio Andalucía de Artes Plásticas en 1994. Expone habitualmente con la galería Soledad Lorenzo.

### **MANOLO QUEJIDO (Sevilla, 1946)**

Se traslada a Madrid en 1964, fecha en la que comienza a pintar. Los diez años siguientes constituyen lo que el propio pintor ha considerado como “su universidad”; en ellos lleva a cabo una experimentación con los lenguajes de vanguardia del momento, principalmente informalismo, pop art y arte tecnológico, aunque sus primeras piezas las podemos situar dentro del expresionismo.

Junto a Ignacio Gómez de Liaño y Herminio Molero funda la “Cooperativa de Producción Artística y Artesana”, orientada a la producción de poesía visual. A continuación realiza una serie de obras geométricas por ordenador, basadas en

modelos matemáticos y secuenciales desarrollados en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid.

A mediados de la década de los setenta se une al grupo de pintores que entorno a las galerías madrileñas de Amadís y Buades ejercen una pintura figurativa. Quejido desarrolla ahora una intensa actividad artística mediante series de cartulinas que le permiten profundizar en su propia capacidad creativa.

Siguiendo en esta línea pictórica y ya en los años ochenta vuelve su mirada a las vanguardias históricas y a sus principales protagonistas, especialmente a Cézanne, Matisse y Picasso; también muestra interés por la pintura americana y su carácter gestual e incluso se retrotrae a la figura de Velázquez atraído por sus encuadres y composiciones. Todas estas experimentaciones y reflexiones sobre la propia pintura le conducen a la abstracción de los años noventa en donde sigue trabajando en series. En estas creaciones se incorporan nuevos materiales como el papel de periódico y se erigen como protagonistas de los lienzos los efectos lumínicos, las manchas de color y las veladuras.

Ha protagonizado numerosas muestras individuales y participado en importantes colectivas, entre las que cabe destacar: "Arte Computador" (1971) en el Palacio de Congresos de Madrid, "Salón de los 16" (1981) en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, "Art Espagnol Actual" (1984) itinerante por Francia, "Arte Geométrico en España" (1989) en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y "23 artistas. Madrid años 70" (1991) en la Sala de la Comunidad de Madrid. Para terminar citaremos la importante muestra de su obra que tuvo lugar en 1997 en el IVAM.

### **SUSANA SOLANO (Barcelona, 1946)<sup>318</sup>**

Es una escultora de Cataluña (España). Artista de gran proyección internacional, 2 es considerada la heredera de la tradición escultórica española iniciada por Julio González, Jorge Oteiza o Eduardo Chillida. 3 Ha participado en certámenes internacionales como la documental de Kassel VIII y IX (1987 y 1992), la XIX Bienal de Sao Paulo (1987), el Skulptur Projekte en Münster (1987), la Bienal de Venecia (1988 y 1993) y la Carnegie Internacional de Pittsburgh (1988).

---

<sup>318</sup> Texto extraído de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Susana\\_Solano](https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_Solano)

Nació en Barcelona en 1946 y estudió en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, donde impartió clases.

Ha participado en certámenes internacionales como Documenta de Kassel VIII y IX (1987 y 1992), XIX Bienal de Sao Paulo (1987), Skulptur Projekte en Münster (1987), Bienal de Venecia (1988 y 1993) y Carnegie Internacional de Pittsburg (1988).

Fue galardonada con el Special Prize, otorgado por The Utsukushi-Ga-Hara Open Air Museum, Tokio (1985), Premio Nacional de las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura de España (1988), Premio CEOE a las Artes, Madrid (1996), Premio Tomás Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda, Madrid (2011) y el Premio GAC por su trayectoria artística, Barcelona (2015).

Por otra parte, ha colaborado en diferentes ocasiones con arquitectos para proyectos de exterior: José Acebillo, Ignacio Linazasoro, Hans Hollein, Ignasi Sánchez Doménech, Rafael Moneo, Francisco Torres, Javier Romero, Ferran Vizoso y Guillermo Vázquez Consuegra.

### **ALBERTO SOLSONA (1947-1988)**<sup>319</sup>

Se formó en la Escuela Massana de Barcelona. En 1970 se trasladó a Madrid, donde vivió hasta su muerte. Su obra pictórica, desarrollada desde finales de los años sesenta hasta finales de los ochenta, transita desde un arte pop cercano a la psicodelia crítica hasta una abstracción sensorial y serena con motivos arabescos. Solsona utilizará el lenguaje de la cultura de masas y del mundo del cómic para denunciar la represión cultural de fines del franquismo. Así, situaba iconos seriados y personajes inventados en fondos surrealistas con un fuerte componente lúdico.

Entre 1972 y 1977, firmó muchas de sus obras conjuntamente con su compañero, el pintor figurativo Fernando Almela (Valencia, 1943 – Madrid, 2009). Con amplias referencias culturales y una fuerte pasión por la música, Solsona también llevó a cabo una tarea de escritura: sobre todo poesía, que escribía en catalán, y relato autobiográfico. Desarrolló una actividad profesional en el ámbito editorial como ilustrador para editorial Bruguera, entre otras editoriales españolas, inglesas y alemanas. Ilustró series populares como *La Familia Telerín*, cuentos clásicos infantiles y obras literarias como los *Poemas de Walt Whitman* (La Mota, 1978). Tras la muerte de

---

<sup>319</sup> Texto extraído de la web del MACBA: <http://www.macba.cat/es/solsona-alberto>

Solsona, en 1991 Fernando Almela creó la Fundación Alberto Solsona, que en 2009, al morir Almela, pasó a llamarse Fundación Almela-Solsona.

Solsona expuso en la galería SEN de Madrid (1974 y 1975) y de forma regular en la galería EGAM de Madrid (1978, 1980, 1982, 1984, 1986, 1988 y 1991), y también en las galerías Carmen Durango de Valladolid (1976), Tassili de Oviedo (1977), Nicanor Piñole de Gijón (1984), Fúcares de Almagro (1984) y G. 11 de Alicante (1985). Su obra se exhibió en exposiciones colectivas como las del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (1982), el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1986) o en muestras itinerantes por varios países de América del Sur. Participó en certámenes internacionales como la II Bienal Internacional de Arte de El Cairo en Egipto (1986), donde recibió la Medalla de Oro, o el Festival de Arte Contemporáneo de México D. F. (1988). La obra de Solsona se encuentra en la Colección Fundación Juan March de Madrid, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y el Museo Provincial de León, entre otros. En 2013, el MACBA de Barcelona, el MNCARS de Madrid y la Fundación Almela-Solsona editaron un catálogo monográfico sobre su obra.

### **JOSÉ MARÍA SICILIA (Madrid, 1955)**

Comienza a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y en 1980 abandona sus estudios y se traslada a vivir a París. Dos años después presenta su primera muestra individual con un estilo en la línea del neoexpresionismo de moda entonces en Europa.

Posteriormente diversos objetos del mundo cotidiano (aspiradores, planchas, tijeras, cubos, etc.) se convierten en protagonistas de sus obras, en las que concede una mayor y progresiva importancia al tratamiento de las texturas. Su trabajo se organiza en series sobre naturalezas muertas, paisajes y - los más conocidos - sobre los barrios de la Bastilla y Aligre, donde vive y trabaja Sicilia.

A mediados de los años ochenta su obra alcanza una gran proyección nacional e internacional. En 1986 presenta un conjunto de obras en la Galería Blum Helman en Nueva York en las que se produce una fuerte depuración del estilo anterior hacia una pintura abstracta en la que progresivamente va eliminando cualquier referencia formal. Este nuevo estilo se plasma en la series "Tulipanes" y "Flores".

En los años noventa esa estética reduccionista afecta a la gama cromática y las formas quedan sugeridas por el reflejo que la luz ejerce sobre la superficie. Un nuevo tratamiento matérico de sutil resonancia poética a base de ceras que dejan transparentar levemente temas florales traen de nuevo el color a una obra ya plenamente consagrada. Una temática que enlaza con propuestas del romanticismo decadente, con lecciones de Delacroix y de las "Ninfeas" de Monet y que hablan de la belleza máxima ante la posibilidad inherente de destrucción y la fugacidad del tiempo.

Autocalificado como artista místico, el hecho pictórico, donde combina el azar con una meditación profunda y una técnica concisa, le sirve como búsqueda de lo absoluto y reflejo de las contradicciones más subjetivas. Entre sus últimas grandes muestras destacan en 1997 en el Palacio de Velázquez de Madrid y en 1998 en el Palais des Beaux - Arts de Charleroi.

### **JAVIER UTRAY (1945-2008)<sup>320</sup>**

Javier Utray fue uno de los principales protagonistas de la incorporación del arte español a las tendencias internacionales del último cuarto del siglo XX y relevante compañero en la escena madrileña de los setenta. Pintor, arquitecto, músico y escritor, en cada una de estas distintas y rigurosas disciplinas ha dejado muestras deslumbrantes que atestiguan cual es su cualidad principal: la inteligencia.

### **MANOLO VALDÉS (Valencia, 1942)**

Realiza su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia entre los años 1957 y 1962. Fue miembro fundador del grupo Estampa Popular Valenciana (1964-1967).

En 1962 participa en la exposición itinerante por Italia "España libre", en la que entabla amistad con el pintor Rafael Solbes. Junto a él y Juan Antonio Toledo, funda en 1964 el Equipo Crónica, movimiento dentro de la estética del *pop art* que se caracteriza por la apropiación irónica de imágenes de obras de arte que ellos recrean y a las cuales dotan de una notable carga política y social en contra del régimen franquista imperante.

---

<sup>320</sup> Texto basado en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Magico-Utray/4215>

La actividad del grupo se extiende hasta 1981, fecha en la que se produce la muerte de Rafael Solbes. A partir de ese momento comienza su carrera en solitario, en un principio siguiendo los postulados anteriores, pero debido a su inquietud creadora poco a poco conforma un lenguaje artístico de gran personalidad. Continúa con la recreación de obras del pasado, imágenes que evocan un sentido clásico del arte que él aborda mediante la experimentación en la materia, para ello emplea arpilleras, maderas, alquitrán, etc.

En 1982- 1983 comienza a practicar la escultura en madera (destacan las variaciones sobre la Reina Margarita de Austria pintada por Velázquez). Esta actividad escultórica será a partir de ahora paralela a su actividad pictórica y tendrá como material recurrente la madera y en ocasiones el bronce.

La década de los noventa suponen la consolidación de su personal forma de pintar. Se trata de grandes lienzos que aparecen ocupados por una única figura humana que toma como punto de partida una representación ya clásica de los grandes maestros: Rubens , Rembrandt , Velázquez , Matisse , Picasso ,... El dramatismo y expresividad de estas rotundas figuras vendrá dada por la importancia concedida a la materia, ya que sobre la superficie del lienzo, realizado mediante el collage de varias arpilleras, se dispone la materia pictórica en gruesas pincelas que contrastan con otros espacios en los que la arpillera se deja sin cubrir. En 1983 se le concede el Premio Nacional de Artes Plásticas.



## **ANEXO II – EXPOSICIONES COLECTIVAS MÁS IMPORTANTES**

### **TRATADAS EN LA INVESTIGACIÓN**

#### **1967**

-“Nueva Generación”, Sala Amadís, Madrid. Comisario: Juan Antonio Aguirre

-“Nueva Generación”, Galería Edurne, Madrid. Comisario: Juan Antonio Aguirre

#### **1973**

-“Animales salvajes. Animales domésticos”, Galería Vandrés, Madrid. Corrdinador e idea: Rafael Pérez-Mínguez. Participantes: Alcaín, Alcolea, Juan Manuel Bonet, Franco, Gordillo, Francisco Molina, Luis M. Muro, Paz Muro, R. Pérez-Mínguez y Pérez Villalta.

-“La casa y el jardín”. Sala Amadís, Madrid. Participantes: el núcleo de la Nueva Figuración Madrileña de los setenta y Javier Utray.

#### **1974**

-“Siete pintores en torno a la representación (Exhibición de Arte I en Cádiz)”, Museo de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz. Coordinación: Galería Buades (Fernando Galinsoga). Asistentes: 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.

- “Carlos Alcolea y Carlos Franco”, Galería Buades, Madrid.

-“La casa que me gustaría tener”, Galería Amadís, Madrid.

#### **1976**

-“Vanguardia y política: el caso español desde 1936 a 1976”, Bienal de Venecia. Coor.: Tapies, Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Tomás Lloréns, Alberto Corazón, Antonio Fernández Alba, Rafael Solbes, Manolo Valdés y Valeriano Bozal.

-“Per a una crítica de la pintura”, Galería Maeght, Barcelona. Exposición sobre el *Grupo Trama*.

-“Pintura 1”, Fundación Joan Miró, Barcelona. Exposición sobre el *Grupo Trama*.

#### **1977**

“En la pintura”, Palacio de Cristal, Madrid. Comisario: Quico Rivas. Exposición de *Grupo Trama* con la adhesión de los pintores sevillanos Delgado y Suárez.

#### **1979**

-“1980”, Galería Juana Mordó, Madrid. Comisarios: Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Quico Rivas. Participantes: Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel

Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido y Rafael Ramírez Blanco. Más tarde se unieron Alfonso Albacete y Xavier Grau.

#### **1980**

-“Madrid D.F.”, Museo Municipal de Madrid. Comisarios: Narciso Abril y Juan Manuel Bonet. Participantes: 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.

-“Arquitecturas Modernas 1980-1982”, Galería Ynguanzo, Madrid. Organizada por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, comisariada por Ignacio Gómez de Liaño y Antón Capitel. Participantes (relativos a este estudio): Sigfrido Martín Begué, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Forns Bada, Cristóbal Bellver.

#### **1981**

-“Otras figuraciones”, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid. Comisaria: María Corral. Participantes: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Miquel Barceló, Chema Cobo, Carlos Franco, Alfonso Galván, Ferrán García Sevilla, Luis Gordillo, Gabriel Pérez-Juana, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y Francisco Soto Mesa.

#### **1982**

-“Veintiséis pintores, trece críticos. Panorama de la joven pintura española”, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Barcelona. Participantes: Albacete, Amat, Barceló, Bermejo, Broto, Carmen Calvo, Campano, Cobo, Delgado, C. Franco, Franquesa, García Sevilla, Alfonso Gortázar, Grau, Lamas, Morea, Navarro Baldeweg, Patiño, Pérez Villalta, Manuel Salinas, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Gemma Sin, Juan Suárez, Teixidor, Ignacio Tovar, Juan Uslé,

-“Madrid, fin de siglo”, Galería Ynguanzo, Madrid. Participantes (relativos a este estudio): Guillermo Pérez Villalta, Sigfrido Martín Begué.

-“Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores”, Museo de Bellas Artes de Bilbao (Carmen Giménez y Juan Muñoz como comisarios).

#### **1984**

-“Calidoscopio Español. Arte joven de los 80”, Dortmund, Bonn y Basilea. Participantes: Amat, Barceló, Cobo, Fraile, C. Franco, Galván, Gloria García, García Sevilla, Gordillo, Lamas, Lamazares, Carlos León, Juan Martínez, Víctor Mira, Andrés Nagel, Miquel

Navarro, Pérez Villalta, Jaume Plensa, Sánchez Hevia, Juan Carlos Savater, Darío Villalba y Zush.

-“Madrid, Madrid, Madrid”, Museo Municipal, Madrid.

### **1985**

-“Cinco artistas españoles”, Nueva York. Participantes: Barceló, Campano, Sicilia, García Sevilla y Menchu Lamas.

-“Cota cero sobre el nivel del mar”, Alicante, Diputación Provincial de Alicante”: Báez, Barceló, Broto, Campano, Claramunt, Delgado, Díaz Padilla, Dis Berlín, García Sevilla, María Gómez, Curro González, Lacomba, Lara, León, Molinero Ayala, Navarro Baldeweg, Pérez Villalta, Quejido, Sicilia, Suárez, Uslé, Vesús, Vázquez, Rafael Zapatero.

### **1986**

-“1981-1986. Pintores y escultores españoles”, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid. Participantes: Barceló, Bermejo, Broto, Cabrera, Delgado, García Sevilla, María Gómez, Cristina Iglesias, Pilar Insertis, Juan Muñoz, Guillermo Paneque, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Susana Solano, Juan Ugalde y Juan Uslé.

-“4 ciutats”, Sala de exposiciones de la Caja de Pensiones, Barcelona. Participantes: Miguel Ángel Campano, Víctor Mira, Ferrán García Sevilla y Miquel Navarro.

-“Pintors-Arquitectes”, Universidad Politécnica de Barcelona. Participantes: Miguel Ángel Campano, Guillermo Pérez Villalta, Gerardo Delgado y Juan Navarro Baldeweg.

### **1987**

-“Chema Cobo, Gordillo, Guillermo Pérez Villalta”, Galería Fernando Vijande, Madrid.

### **1989**

-“1789-1989. De Messidor a Thermidor”, Galería Seiquer, Madrid. Participantes: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Jaime Aledo, Chema Cobo, Carlos Durán, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué, Herminio Molero, Paz Muro, Luis Pérez-Mínguez, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José Seguiri, Carlos Serrano, Brigitte Szenzi, Juan Antonio Mañas, Javier Utray y Rafael Zapatero.

-“Antes y después del entusiasmo”, Contemporary Art Foundation, Amsterdam. Comisario: José Luis Brea.

**1990**

-“A propósito de arquitectura y pintura”, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada. Coor.: Blanca Sánchez. Participantes: Pérez Villalta, Rafols Casamada, Barceló, Gordillo, Lucio Muñoz, Saura, Teixidor y Julio Juste.

**1991**

-“Visiones de Madrid”. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Participantes (entre otros): Alfonso Albacete, Eduardo Arroyo, Amalia Avia, Ceesepe, Luis Claramunt, Luis Gordillo, Manolo Quejido, José María Sicilia, Sigfrido Martín Begué, Dis Berlín.

-“23 artistas. Madrid años 70”, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. Participantes (entre otros): Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Alcolea, Campano, Chema Cobo, Carlos Franco, Gordillo, Herminio Molero, Rafael Pérez Mínguez, Navarro Baldeweg, Pérez Villalta, Manolo y Enrique Quejido.

**1992**

-“Pasajes. Actualidad del Arte Español”, Exposición Universal de Sevilla, Pabellón de España. Comisarios: María Corral, María Teresa Blanch, Rosa Queralt, Miguel Fernández-Cid y José Luis Brea. Participantes (relativos a esta investigación): Antonio López, Luis Gordillo, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y José María Sicilia.

-“Artistas en Madrid años 80”, Sala Plaza de España, Madrid. Participantes (entre otros): Dis Berlín, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Ouka Leele, José María Sicilia.

-“Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura”, Museo Municipal de Madrid. Participantes (relativos a este estudio): Antonio López, Equipo Crónica, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Luis Claramunt, Clara Gangutia, Eduardo Arroyo, Alfonso Albacete y José María Sicilia.

**1993**

-“Realismos”, Galería Ansorena, Madrid. Participantes (relativos a este estudio): Antonio López, María Moreno, Eduardo Naranjo, José Manuel Ballester, Luis Moya y Clara gangutia.

-“Tierra de nadie”, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Participantes (relativos a este estudio): José Manuel Ballester, Jesús Mari Lazkano y Luis Mayo.

**1994**

-“Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto”, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Comisario: Jean Dethiel (de la exposición en el Centro de Arte Pompidour). Participante (relacionado con este estudio): Miquel Navarro.

**1998**

-“Ciudades sin nombre”, Dirección General de Patrimonio Cultural de Madrid. Participantes (relacionados con este estudio): Jordi Colomer, Miquel Navarro.

**1999**

-“Madrid figurado”, Centro Cultural Conde Duque, Madrid. Participantes: Ouka Leele, Fernando Bellver y Sigfrido Martín Begué.

**2003**

-“La ciudad collage. La colección del IVAM”, Pamplona (Ciudadela), Las Palmas de Gran Canaria (CAAM), Benalmádena (Centro de Exposiciones). Comisario: Joan Ramón Escrivà.

-“La ciudad radiante”, Centro Cultural Bancaja, Valencia. Comisario: Achile Bonito Oliva. Participantes (relacionados con este estudio): Juan Muñoz, Miquel Navarro y Cristina Iglesias.

**2004**

-“La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental”, Museo de Bellas artes de Bilbao. Comisario: Pedro Azara. Participantes (relativos y relacionados con esta investigación): José Manuel Ballester, Miquel Navarro, Manuel Hernández Mompó y Cristina Iglesias.

**2006**

-“La Movida”, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. Comisaria: Blanca Sánchez. Participantes (relativos a este estudio): Juan Antonio Aguirre, Albacete, Alcolea, Chema Cobo, Luis Gordillo, Juan Navarro Baldeweg, Ouka Leele, Sigfrido Martín Begué, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Herminio Molero, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Carlos Forns, El Hortelano, Ceesepe, Guillermo Pérez Villalta, Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano y José María Sicilia

**2009**

-“Los esquizos de Madrid”, MNCARS, Madrid.

-“Arquitectura en la movida madrileña. Obras de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, revista “Madriz” y libros antiguos”, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid “Marqués de Valdecilla”, Madrid. Comisario: Luis Mayo.

**2012**

-“Torres y rascacielos. De Babel a Dubai”, Caixaforum, Madrid.