Pintura Espanyola Segona Meitat Segle XX (1980)

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Regidoria de Patrimoni
i Recursos Culturals
Regidora:
Gloria Tello Company

Servici de Patrimoni Històric i Artístic
Museu de la Ciutat
Directora:
María Barceló Chico
Plaça de l´Arquebisbe, 3, 46003 València

FUNDACIÓ CHIRIVELLA SORIANO DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President
Manuel Chirivella Bonet
Vicepresidenta
Alicia Soriano Lleó
Secretari
Eugenio Chirivella Soriano
Vocals
Generalitat Valenciana:
Raquel Tamarit
-Secretaria Autonòmica de Cultura-
Diputació de València:
Francesc Xavier Rius
Ajuntament de València
Glòria Tello
-Regidora de Patrimoni
i Recursos Culturals-
Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
Bienvenido Simón

La Fundació Chirivella Soriano va rebre la Medalla de les Belles Arts 2007, que li va concedir la Reial Acadèmia de BBAA de Sant Carles, per la labor que desenvolupa a favor dels artistes valencians.

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que es va atorgar per primera vegada- com a "Benefactora del Patrimoni" per estimular la realització d'activitats dirigides a posar en valor el patrimoni des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles 2013 entregada per la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València per la seua labor com a dinamitzadora de l'escena cultural de la nostra ciutat i per la seua destacada activitat pública.

EXPOSICIÓ

Organització
Fundación Chirivella Soriano
de la C. V.

Comissariat
Fundación Chirivella Soriano
de la C. V.

Disseny de l'exposició
Rafael Tejedor

Coordinació tècnica
Bienvenido Simón
Martín Piolatti

Transport
Espais d'Art

Producció retolació
Marc Martí

Muntatge
Equip de la Fundació
Chirivella Soriano

Assegurances
AXA

CATÀLEG

Textos
Manuel Chirivella Bonet

Disseny gràfic i maquetació
Rafael Tejedor

Fotografia
Tato Baeza

Traducció
Gabinet de Normalització
Lingüística. Ay. de València

Impressió i enquadernació
La Imprenta CG

© dels textos: els autors
© de les imatges:
Fundación Chirivella Soriano
de la C. V.
© de la present edició:
Ajuntament de València

ISBN: 978-84-9089-406-4
Depòsit legal: V-2656-2021

AGRAÏMENTS

Gloria Tello Company
-regidora de Patrimoni i
Recursos Culturals-, Xavier
Martí -cap de Secció de
Museus i Monuments-,
María Barceló -directora del
Museu de la Ciutat-.

Pintura Espanyola
Segona Meitat del Segle XX
(1980)

Museu de la Ciutat

Juny - Octubre 2021

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
CULTURAL VALÈNCIA
Fundación Chirivella Soriano

(castellano)

El Museo de la Ciudad a lo largo de esta época de incertidumbre sanitaria que estamos viviendo, y con las restricciones que lógicamente se imponen en todos los ámbitos de la vida social y cultural, ha ido retomando sus actividades esenciales; compatibilizando el contacto virtual con la presencialidad como experiencia icónica de conocimiento.

No se puede obviar que las instituciones museísticas tienen una enorme responsabilidad en el desarrollo de nuestro entorno, y que el arte y la cultura resultan imprescindibles como catalizadores del mundo que nos rodea.

En este contexto, supone una gran satisfacción para el museo poder acoger en sus salas la exposición, «Pintura Espanyola. Segona Meitat del Segle xx», realizada con fondos propios de la Fundación Chirivella Soriano, promotora de la muestra.

Este proyecto expositivo nos brinda la oportunidad de conocer y dialogar con las inquietudes y vivencias de una amplia generación de pintores españoles que desarrollaron su creatividad en una sociedad en plena transformación. Una etapa de modernización económica, política y cultural que tiende hacia la ruptura, la innovación y la libertad de una democracia recién estrenada.

Esta experiencia vital queda reflejada, de manera singular, en cada una de las seleccionadas que, partiendo de los años ochenta como eje de referencia, abarcan las décadas de los sesenta, setenta y noventa del siglo pasado. Cada lienzo, y todos en su conjunto, son representativos de una época de profundos cambios conceptuales y artísticos que se manifiestan a través de distintas tendencias y muy variados lenguajes pictóricos.

Desde la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de València, queremos expresar nuestro agradecimiento a la Fundación Chirivella Soriano por su valiosa colaboración, así como por la confianza que ha depositado en esta institución.

Gloria Tello Company
Concejala de Patrimonio y Recursos Culturales

(valencià)

El Museu de la Ciutat, al llarg d'esta època d'incertesa sanitària que vivim, amb les restriccions que lògicament s'imposen en tots els àmbits de la vida social i cultural, ha anat reprenent les seues activitats essencials, de manera que ha compatibilitzat el contacte virtual amb el presencial com a experiència icònica de coneixement.

No es pot obviar que les institucions museístiques tenen una enorme responsabilitat en el desenvolupament del nostre entorn i que l'art i la cultura resulten imprescindibles com a catalitzadors del món que ens envolta.

En este context, suposa una gran satisfacció per al museu poder acollir a les seues sales l'exposició «Pintura Espanyola. Segona Meitat del Segle xx», realitzada amb fons propis de la Fundació Chirivella Soriano, promotora de la mostra.

Este projecte expositiu ens brinda l'oportunitat de conéixer i dialogar amb les inquietuds i les vivències d'una àmplia generació de pintors espanyols que van desenvolupar la seua creativitat en una societat en plena transformació. Es tracta d'una etapa de modernització econòmica, política i cultural que tendix cap a la ruptura, la innovació i la llibertat d'una democràcia recentment estrenada.

Esta experiència vital queda reflectida, de manera singular, en cadascuna de les obres seleccionades que partixen dels anys huitanta com a eix de referència i abasten les dècades dels seixanta, setanta i noranta del segle passat. Cada llenç, i tots en conjunt, són representatius d'una època de profunds canvis conceptuals i artístics que es manifesten a través de diferents tendències i llenguatges pictòrics molt variats.

Des de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de València volem expressar el nostre agraïment a la Fundació Chirivella Soriano per la seua valuosa col·laboració, així com per la confiança que ha depositat en esta institució.

Gloria Tello Company
Regidora de Patrimoni i Recursos Culturals

(castellano)

PINTURA ESPAÑOLA.
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX (1980)

"Aunque durara millones de años todavía, si el mundo permanece para los pintores, aún será para que lo pinten, y terminará sin haber sido acabado de pintar."
Maurice Merleau-Ponty.

PLANTEAMIENTO EXPOSITIVO

Esta exposición, que llenará de color las paredes del Museo de la Ciudad, es un nuevo y feliz resultado de la colaboración entre el Ayuntamiento de Valencia, a través de la Concejalía de Patrimonio y Recursos Culturales, y nuestra Fundación iniciada en el pasado año y que ejemplifica la necesaria complicidad entre lo público y lo privado, a los efectos de ampliar y facilitar el acceso de la ciudadanía al ámbito de la cultura en general y del arte en particular, cauce necesario e irrenunciable en una sociedad de libertades.

La segunda mitad del siglo XX se caracterizó, ya desde una cierta perspectiva temporal, por la rapidez y concentración de los cambios más decisivos que la sociedad española ha experimentado en toda su historia.

Sobre dos coyunturas gravita esa concentración: la década de los años sesenta en la que España se incorpora a la sociedad industrial y la década de los años ochenta en la que esos cambios se orientan hacia una efectiva convergencia con la realidad de la Europa Occidental. Los grandes procesos sociales en España desde 1975 no se explican sin atender a la transformación producida por la apertura de los años 60 al entorno capitalista mundial y tampoco la senda transitada en los años 80 puede explicarse sin el cambio de régimen político que se impuso tras la muerte de Franco.

Proceso de cambio que incidió en todos los sectores y niveles, tanto en las estructuras sociales (población, ocupación, familia) como en la naturaleza de las instituciones sociales (sistema educativo, libertades y garantías, medios de comunicación, tecnología) como en las propias pautas de comportamiento, es decir en los aspectos culturales.

Las creaciones artísticas tuvieron un notable desarrollo consecuencia de un proceso de expansión y acercamiento de los llamados "bienes culturales" a toda la población junto con unas mayores posibilidades de difusión y mercado.

El fin del aislamiento sufrido por el arte español, salvo algunas excepciones (Saura, Tapies, Millares, Chillida) y, por consiguiente, su internacionalización fue objetivo prioritario para artistas y promotores culturales en los primeros años de la década de los ochenta.

La conquista del poder por el Partido Socialista Obrero Español en el año 1982 supone lo que se ha conceptuado como el inicio de la *era del entusiasmo* (1), que en lo artístico implicó una evidente política de promoción del nuevo arte español. En ese año tuvo lugar la primera edición de la Feria Arco en Madrid.

En base a lo expuesto y entendiendo que *el arte no se mueve por décadas* (2), es opinión compartida por los diferentes sectores de la crítica que en el inicio de los años ochenta *tanto las opciones abstractas y figurativas, como las objetuales y conceptuales, permanecieron con la mirada fija en el arte de los setenta e incluso de los sesenta.* (3)

(valencià)

PINTURA ESPANYOLA.
SEGONA MEITAT DEL SEGLE XX (1980)

"Encara que durara milions d'anys més, si el món roman per als pintors, serà per tal que el pinten, i acabarà sense haver sigut acabat de pintar."
Maurice Merleau-Ponty.

PLANTEJAMENT EXPOSITIU

Esta exposició, que omplirà de color les parets del Museu de la Ciutat, és un nou i feliç resultat de la col·laboració entre l'Ajuntament de València, a través de la Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, i la nostra Fundació, iniciada l'any passat i que exemplifica la necessària complicitat entre allò que és públic i allò que és privat, a l'efecte d'ampliar i facilitar l'accés de la ciutadania a l'àmbit de la cultura en general i de l'art en particular, canal necessari i irrenunciable en una societat de llibertats.

La segona meitat del segle XX es va caracteritzar, ja des d'una certa perspectiva temporal, per la rapidesa i concentració dels canvis més decisius que la societat espanyola ha experimentat en tota la seua història.

Sobre dos conjuntures gravita eixa concentració: la dècada dels anys seixanta en la qual Espanya s'incorpora a la societat industrial i la dècada dels anys huitanta en la qual eixos canvis s'orienten cap a una efectiva convergència amb la realitat de l'Europa Occidental. Els grans processos socials a Espanya des de 1975 no s'expliquen sense atendre la transformació produïda per l'obertura dels anys 60 a l'entorn capitalista mundial i tampoc la senda transitada en els anys 80 pot explicar-se sense el canvi de règim polític que es va imposar després de la mort de Franco.

Procés de canvi que va incidir en tots els sectors i nivells, tant en les estructures socials (població, ocupació, família...) com en la naturalesa de les institucions socials (sistema educatiu, llibertats i garanties, mitjans de comunicació, tecnologia...) com en les pròpies pautes de comportament, és a dir, en els aspectes culturals.

Les creacions artístiques van tindre un desenvolupament notable, conseqüència d'un procés d'expansió i acostament dels anomenats "béns culturals" a tota la població, juntament amb unes majors possibilitats de difusió i mercat.

La fi de l'aïllament patit per l'art espanyol, excepte algunes excepcions (Saura, Tàpies, Millares, Chillida) i, per consegüent, la seua internacionalització va ser objectiu prioritari per a artistes i promotors culturals en els primers anys de la dècada dels huitanta.

La conquesta del poder pel Partido Socialista Obrero Español l'any 1982 suposa el que s'ha conceptuat com l'inici de l'*era de l'entusiasme* (1), que en l'apartat artístic va implicar una evident política de promoció del nou art espanyol. En eixe any va tindre lloc la primera edició de la Fira Arc a Madrid.

Sobre la base del que s'ha exposat i entenent que l'art no es mou per dècades (2), és opinió compartida pels diferents sectors de la crítica que en l'inici dels anys huitanta *tant les opcions abstractes i figuratives, com les objectuals i conceptuals, van romandre amb la mirada fixa en l'art dels setanta i fins i tot dels seixanta.* (3)

Qüestió diferent i molt debatuda va ser determinar la importància que com a antecedent immediat van tindre les propostes

Cuestión distinta y muy debatida fue determinar la importancia que como antecedente inmediato tuvieron las propuestas conceptuales (muy vivas aún en Cataluña en artistas como Miralda, Muntadas, Torres, Benito) en la configuración de un "nuevo arte" o si por el contrario ese antecedente hay que situarlo en las prácticas de la joven figuración madrileña de los setenta (Alcolea, Franco, Pérez Mínguez, Pérez Villalta).

Muchos ríos de tinta se han derramado en torno a ese debate, no exento de cierta dosis de acritud, pero de indudable interés analítico.

Sin embargo, no es la finalidad de esta exposición su rememoración.

El periodo pictórico que pretende analizar esta muestra fue también un tiempo en el que transitaron rápida y coetáneamente conceptos de ruptura con el arte de los 60, formulación de un arte propiamente pictórico, apertura de nuevos caminos tendentes a resucitar una idea de modernidad aún no conclusa y derivada de algunos pintores españoles, que cosecharon gran éxito, hacia un cierto expresionismo, comenzando con ello, a juicio de algunos críticos el llamado "fin del entusiasmo" y cierta sensación de desencanto general al final de la década de los ochenta.

La exposición titulada *Before and After the Entusiasm* comisariada por José Luis Brea en 1989 de algún modo certificó el fin de esa era, significando también *el fin del culto a lo joven, fin de los espejismos o de las euforias mercantilistas* (4), abriendo paso además a lo que Brea denominó la *generación del posentusiamo*. Una apuesta por otros artistas (Espaliu, Paneque, Guzmán, Pedro G. Romero, López Cuenca) con una evidente hibridación de lenguajes menos pictóricos.

Aceptando, pues, que una clasificación por décadas o por períodos de tiempo determinados no parece el método más preciso de análisis histórico/artístico, esta exposición pretende un acercamiento a la pintura española de la segunda mitad del siglo XX, incluyendo algunas piezas del tramo final (años noventa) de esa centuria.

Esta aproximación, puede haber muchas otras, tomando como base obras de los fondos de nuestra Fundación, se desarrolla en cinco apartados que no hacen sino mostrar un panorama pictórico diverso y fragmentado.

Diversidad y fragmentación que difieren de la consideración de un *periodo unitario alrededor de estereotipos conformados y sustentados sobre el regreso a la pintura, la despolitización del objeto artístico, el eclecticismo de lenguajes artísticos, la comercialización del arte y la banalización de la cultura.* (5)

A través de las obras expuestas se pueden revisar conceptos de nuestra contemporaneidad, como la propia idea de modernidad, de lo subjetivo, de lo expresionista, puestos en relación con las singularidades que en este periodo se produjeron en España en plena transformación hacia el nuevo Estado democrático.

Más allá de las diferentes valoraciones críticas, alguna de ellas, como antes se ha referido, en dura confrontación, parece evidente que este tramo temporal merece ser hoy considerado como punto de inflexión en nuestra más próxima historia del arte.

conceptuals (molt vives encara a Catalunya en artistes com Miralda, Muntadas, Torres o Benito) en la configuració d'un "nou art" o si per contra eixe antecedent cal situar-lo en les pràctiques de la jove figuració madrilenya dels setanta (Alcolea, Franco, Pérez Mínguez, Pérez Villalta).

Molts rius de tinta s'han vessat al voltant d'eixe debat, no exempt d'una certa dosi d'acritud, però d'indubtable interés analític.

No obstant això, no és la finalitat d'esta exposició rememorar-lo.

El període pictòric que pretén analitzar esta mostra va ser també un temps en el qual van transitar ràpidament i coetàniament conceptes de ruptura amb l'art dels 60, formulació d'un art pròpiament pictòric, obertura de nous camins tendents a ressuscitar una idea de modernitat encara no conclusa i derivada d'alguns pintors espanyols, que van aplegar gran èxit, cap a un cert expressionisme, començant amb això, segons el parer d'alguns crítics l'anomenat "fi de l'entusiasme" i una certa sensació de desencantament general al final de la dècada dels huitanta.

L'exposició titulada *Before and After the Entusiasm*, comissariada per José Luis Brea en 1989, d'alguna manera va certificar la fi d'eixa era i també *la fi del culte a tot allò que és jove, la fi dels miratges o de les eufòries mercantilistes* (4), de manera que va obrir pas al que Brea va denominar la generació del *postentusiasme*. Una aposta per altres artistes (Espaliu, Paneque, Guzmán, Pedro G. Romero, López Cuenca...) amb una hibridació evident de llenguatges menys pictòrics.

Per tant, acceptant que una classificació per dècades o per períodes de temps determinats no sembla el mètode més precís d'anàlisi històrica/artística, esta exposició pretén un acostament a la pintura espanyola de la segona meitat del segle XX, incloent-hi algunes peces del tram final (anys noranta) d'eixa centúria.

Esta aproximació (pot haver-hi moltes altres), prenent com a base obres dels fons de la nostra Fundació, es desenvolupa en cinc apartats que no fan sinó mostrar un panorama pictòric divers i fragmentat.

Diversitat i fragmentació que diferixen de la consideració d'*un període unitari al voltant d'estereotips conformats i sustentats sobre el retorn a la pintura, la despolitització de l'objecte artístic, l'eclecticisme de llenguatges artístics, la comercialització de l'art i la banalització de la cultura.* (5)

A través de les obres exposades es poden revisar conceptes de la nostra contemporaneïtat, com la pròpia idea de modernitat, del que és subjectiu, d'allò que és expressionista, posats en relació amb les singularitats que en este període es van produir a Espanya en plena transformació cap al nou Estat democràtic.

Més enllà de les diferents valoracions crítiques, alguna d'elles, com abans s'ha referit, en dura confrontació, sembla evident que este tram temporal mereix ser hui considerat com a punt d'inflexió en la nostra més pròxima història de l'art.

1. LUIS GORDILLO

2. DIVERSITAT FIGURATIVA
DIVERSIDAD FIGURATIVA

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
CARLOS ALCOLEA
CARLOS FRANCO
RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ
CHEMA COBO
HERMINIO MOLERO
MANUEL QUEJIDO
JUAN ANTONIO AGUIRRE
ALFONSO ALBACETE
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
JUAN NAVARRO BALDEWEG

3. ABSTRACCIÓ NEOEXPRESSIONISTA
ABSTRACIÓN NEOEXPRESIONISTA

JOSÉ MANUEL BROTO
XAVIER GRAU
CARLOS LEÓN
GERARDO DELGADO

4. NEOEXPRESSIONISMES FIGURATIUS
NEOEXPRESIONISMOS FIGURATIVOS

FERRÁN GARCÍA SEVILLA
MENCHU LAMAS
ANTÓN PATIÑO
JOSÉ MARÍA SICILIA

5. ALTRES FIGURACIONS
OTRAS FIGURACIONES

VÍCTOR MIRA
ALFONSO FRAILE
LUIS PRADES

1- LUIS GORDILLO

Gordillo es referencia ineludible, figura clave para entender la pintura española a partir de los años sesenta del pasado siglo.

Simón Marchán en su texto *Acotaciones a la obra de Gordillo* (1976) ya destacaba que Gordillo era "el exponente más coherente de las contradicciones y de las crisis del lenguaje artístico de los últimos años" (6), para luego añadir que, a pesar de esas crisis repetidas en su trayectoria pictórica, "todos subsumimos la obra de Gordillo como algo que nos pertenece o, por lo menos, como símbolo de identificación." (7)

Francisco Calvo Serraller, el mejor estudioso de la obra de Gordillo, remarca esa inmediata identificación que siempre opera ante cualquier cuadro del pintor sevillano, al afirmar que "Gordillo ha podido pasar del informalismo a cierta figuración Pop, al normativismo geométrico, a las más complejas y elaboradas síntesis figurativas y espaciales, etc..., pero dejando abierta siempre, en cualquiera de los momentos, una puerta al inmediato desmentimiento. Esta versatilidad está, no obstante, en las antípodas del eclecticismo, pasado o presente, y, en efecto, a diferencia de quienes lo han practicado, Gordillo resulta especialmente inconfundible en todos sus cambios, así como su estilo es, a pesar de las modas, irrepetible, exactamente como ha ocurrido con el sello de Duchamp, que aparece inequívoco en un cuadro, un objeto, una acción, una actitud o un simple gesto, cuya imitación resultaría irrisoria." (8)

Esa atemporalidad de la pintura de Gordillo y, por tanto, su valor referencial ya lo destacó el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre al organizar las exposiciones bajo el título de "Nueva Generación" en las galerías de Madrid, Amadís en Mayo de 1967 y Edurne meses después.

Posteriormente en 1969 Aguirre publicaba el libro *Arte Ultimo. La "Nueva Generación" en la escena española*, en el cual elevaba a Gordillo a la categoría de modelo a seguir al señalar: "que la pintura de Gordillo sirve como ejemplo de lo

1. LUIS GORDILLO

Gordillo és referència ineludible, figura clau per a entendre la pintura espanyola a partir dels anys seixanta del segle passat.

Simón Marchán, en el seu text *Acotaciones a la obra de Gordillo* (1976), ja destacava que este autor era "l'exponent més coherent de les contradiccions i de les crisis del llenguatge artístic dels últims anys" (6), per a després afegir que, malgrat eixes crisis repetides en la seua trajectòria pictòrica, "tots subsumim l'obra de Gordillo com una cosa que ens pertany o, almenys, com a símbol d'identificació." (7)

Francisco Calvo Serraller, el millor estudiós de l'obra de Gordillo, remarca eixa dentificació immediata que sempre opera davant qualsevol quadre del pintor sevillà, en afirmar que "Gordillo ha pogut passar de l'informalisme a una certa figuració Pop, al normativisme geomètric, a les més complexes i elaborades síntesis figuratives i espacials, etc..., però deixant oberta sempre, en qualsevol dels moments, una porta al desmentiment immediat. Esta versatilitat està, no obstant això, en les antípodes de l'eclecticisme, passat o present, i, en efecte, a diferència dels qui ho han practicat, Gordillo resulta especialment inconfusible en tots els seus canvis, així com el seu estil és, malgrat les modes, irrepetible, exactament com ha ocorregut amb el segell de Duchamp, que apareix inequívoc en un quadre, un objecte, una acció, una actitud o un simple gest, la imitació del qual resultaria irrisòria." (8)

Eixa atemporalitat de la pintura de Gordillo i, per tant, el seu valor referencial ja el va destacar el crític i pintor Juan Antonio Aguirre en organitzar les exposicions sota el títol de "Nova Generació" en les galeries de Madrid, Amadís, al maig de 1967, i Edurne, mesos després.

Posteriorment, en 1969 Aguirre publicava el llibre *Arte Último. La "Nueva Generación" en la escena española*, en el qual elevava a Gordillo a la categoria de model que cal seguir en assenyalar: "que la pintura de Gordillo servix com a exemple

LUIS GORDILLO

Sense títol, 1970
Mixta / paper. 29 x 43 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Sin título, 1970
Mixta / papel. 29 x 43 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

que artísticamente es hacer patente el subconsciente colectivo, y ese mensaje corresponde, sobre todo, en su doble aspecto de revelación y elaboración, al sector sano de la generación que ha empezado a instalarse en la Historia." (9)

No obstante, cuando su obra aparecía de forma frecuente en exposiciones colectivas y en el citado libro de Aguirre se alzaba como síntesis de tendencias contrapuestas, el pintor sevillano en 1969 entraba en una crisis creativa que le aparta de la pintura casi dos años y de la que sale a principios de los años setenta mediante el recurso de los dibujos automáticos.

Al final de una larga serie de dibujos entre 1969 y 1971 Gordillo volvió a pintar como el mismo afirma: "había rebajado las tensiones geométricas, agigantado y problematizado el poder del color..." (10).

Uno de esos dibujos con color fechado en 1970 marca el inicio de esta exposición.

Algunos de estos dibujos fueron expuestos en 1971 en la Galería Daniel de Madrid y en la Galería Juana de Aizpuru en Sevilla, si bien lo más innovador, lo que asienta un método peculiar de trabajo es el uso libre del color y su organización en el lienzo que constituye la base de su trabajo hasta 1975.

Ese método de trabajo lo explica el artista con claridad en el texto publicado en el catálogo de la exposición en el Centro de Arte M-11 de Sevilla en 1974: "a) Por un lado una actividad dibujística completamente libre, automática, constante y numerosa. Es una especie de diario. Son dibujos muy elementales casi siempre con bolígrafo en hojas de cuaderno. No tienen un objetivo social, de exposición o venta. Dependen mucho de la inspiración; b) por otro lado una segunda actividad más reflexiva. De los dibujos anteriores elijo uno que me atrae especialmente por razones que ignoro la mayor parte de las veces. Lo paso textualmente al lienzo y empiezo a trabajar sobre él con el color. Ya la elección del dibujo es un distanciamiento importante, pero la elaboración posterior del tema lo hace aún mayor. Si en la primera actividad lo importante es la expresión,

del que artísticament és fer patent el subconscient col·lectiu, i este missatge correspon, sobretot, en el seu doble aspecte de revelació i elaboració, al sector sa de la generació que ha començat a instal·lar-se en la Història."(9)

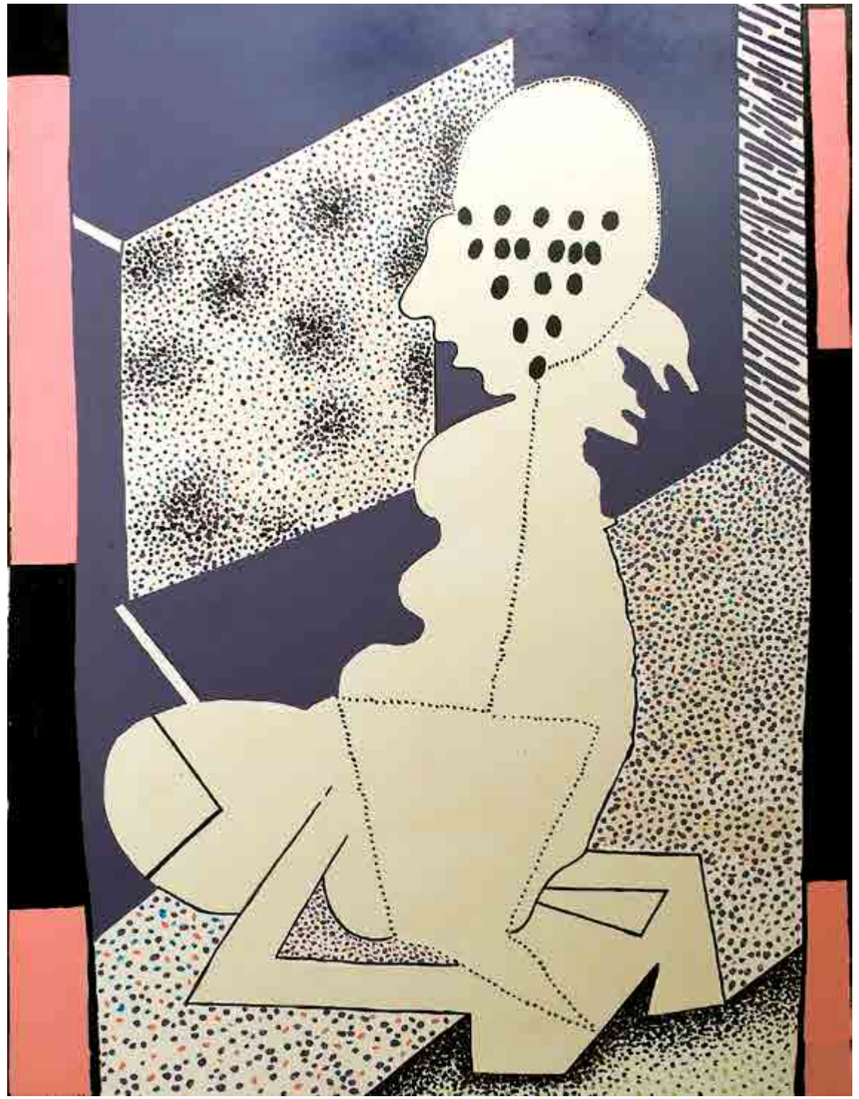
No obstant això, quan la seua obra apareixia de manera freqüent en exposicions col·lectives i en el citat llibre d'Aguirre s'alçava com a síntesi de tendències contraposades, el pintor sevillà, en 1969, entrava en una crisi creativa que l'aparta de la pintura quasi dos anys i de la qual ix a principis dels anys setanta mitjançant el recurs dels dibuixos automàtics.

Al final d'una llarga sèrie de dibuixos entre 1969 i 1971 Gordillo va tornar a pintar com el mateix afirma: "havia rebaixat les tensions geomètriques, engegantit i problematitzat el poder del color..." (10).

Un d'eixos dibuixos amb color, datat en 1970, marca l'inici d'esta exposició.

Alguns d'estos dibuixos van ser exposats en 1971 en la Galeria Daniel de Madrid i en la Galeria Juana d'Aizpuru a Sevilla, si bé el més innovador, el que assenta un mètode peculiar de treball, és l'ús lliure del color i la seua organització en el llenç que constituïx la base del seu treball fins a 1975.

Eixe mètode de treball l'explica l'artista amb claredat en el text publicat en el catàleg de l'exposició en el Centre d'Art M-11 de Sevilla en 1974: "a) D'una banda una activitat dibuixística completament lliure, automàtica, constant i nombrosa. És una espècie de diari. Són dibuixos molt elementals quasi sempre amb bolígraf en fulles de quadern. No tenen un objectiu social, d'exposició o venda. Depenen molt de la inspiració; b) d'altra banda una segona activitat més reflexiva. Dels dibuixos anteriors trie un que m'atrau especialment per raons que ignore la major part de les vegades. Ho passe textualment al llenç i comence a treballar sobre ell amb el color. Ja l'elecció del dibuix és un distanciament important, però l'elaboració posterior del tema el fa encara major. Si en la primera activitat allò important és l'expressió, l'automaticitat, en la segona ho és l'elaboració,



LUIS GORDILLO

Antropomorf, 1972
Acrilic / llenç. 130 x 102 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Antropomorfo, 1972
Acrílico / lienzo. 130 x 102 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

la automaticidad, en la segunda lo es la elaboración, la toma de conciencia, la complejidad formal, la síntesis de influencias, etc." (11)

La última fase del proceso, después de la ampliación del dibujo automático y su traslado al lienzo, es decir el trabajo intenso con el color ya significó una revolución en sí misma.

De esta etapa pictórica se exponen dos obras: *Antropomorfo* (1972) y *Figura reclinada con falsa perspectiva* (1974).

El método de trabajo expuesto, dando lugar a la leyenda del "gordillismo", tuvo influencia en un grupo de jóvenes pintores que se darían a conocer durante los años setenta reivindicando la pintura y que vieron en Gordillo el modelo a seguir de esa "nueva figuración madrileña."

No obstante, como señala Calvo Serraller "esa influencia produjo muchos malentendidos. El más grave quizá sea el abuso grosero de identificar toda la neofiguración madrileña como una estela de Gordillo." (12)

No obstante, pese a ese reconocimiento cada vez más general, Gordillo no detiene su evolución y a partir de 1975, en medio de una crisis cromática, esta vez no paralizante, a través de la fotomecánica y concretamente de la cuatricromía, que le permite separar unos colores de otros, persigue y obtiene un enfriamiento de éstos para así lograr un mayor distanciamiento con lo pintado, evitando una identificación demasiado sentimental.

Consecuencia de ello, en los ochenta sus pinturas resultan de una aplicación directa del color sobre el lienzo, sin bocetos o dibujos previos.

Desde 1981 trabaja mediante series (Verde, Roja, Oliva, Mosaico, Sobre blanco, Gruyère y los Duetos) en las que las imágenes se vuelven más genéricas y los personajes de momentos anteriores se transforman en embriones celulares. Una "iconografía biológica" muy característica en toda su última producción.

Dan Cameron, estudioso de la obra de Gordillo en los años

la presa de consciència, la complexitat formal, la síntesi d'influències, etc." (11)

L'última fase del procés, després de l'ampliació del dibuix automàtic i el seu trasllat al llenç, és a dir, el treball intens amb el color ja va significar una revolució en si mateixa.

D'esta etapa pictòrica s'hi exposen dos obres: *Antropomorf* (1972) i *Figura reclinada amb falsa perspectiva* (1974).

El mètode de treball exposat, que va donar lloc a la llegenda del "gordillisme", va tindre influència en un grup de joves pintors que es donarien a conéixer durant els anys setanta, que reivindicaven la pintura i que van veure en Gordillo el model que calia seguir d'eixa "nova figuració madrilenya."

No obstant això, com assenyala Calvo Serraller, "eixa influència va produir molts malentesos. El més greu potser és l'abús groller d'identificar tota la neofiguració madrilenya com un estela de Gordillo." (12)

No obstant això, a pesar d'eixe reconeixement cada vegada més general, Gordillo no deté la seua evolució i, a partir de 1975, enmig d'una crisi cromàtica, esta vegada no paralitzant, a través de la fotomecànica i concretament de la quadricromia, que li permet separar uns colors d'uns altres, perseguix i obté un refredament d'estos per a així aconseguir un major distanciament amb l'obra pintada i evitar una identificació massa sentimental.

Conseqüència d'això, en els huitanta, les seues pintures resulten d'una aplicació directa del color sobre el llenç, sense esbossos o dibuixos previs.

Des de 1981 treballa mitjançant sèries (Verd, Roja, Oliva, Mosaic, Sobre blanc, Gruyère i els Duets), en les quals les imatges es tornen més genèriques i els personatges de moments anteriors es transformen en embrions cel·lulars. Una "iconografia biològica" molt característica en tota la seua última producció.

Dan Cameron, estudiós de l'obra de Gordillo en els anys huitanta, entén que esta no és sinó "una catalogació o acumulació de formes i personatges que havien arribat a ser

LUIS GORDILLO

Figura reclinada amb falsa perspectiva, 1974
Acrilic / llenç. 80 x 120 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Figura reclinada con falsa perspectiva, 1974
Acrílico / lienzo. 80 x 120 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

ochenta, entiende que ésta no es sino “una catalogación o acumulación de formas y personajes que habían llegado a ser omnipresentes en su estilo de los años anteriores.” (13)

En esa evolución acumulativa en 1988 y 1989 aparece en sus obras el cuadro de varias unidades (dípticos y polípticos), descubriendo, al mismo tiempo, las posibilidades de la pintura como instalación.

Al año 1989 pertenece la pieza incluida en la exposición *Dos tiempos redondos*. Como señala Cameron: “los dos taburetes con pequeños lienzos cuadrados colocados sobre ellos son una referencia irónica a la famosa Roue de Bicyclette (1913) de Duchamp, como si el pintor quisiese hacer jugar a la pintura el papel de objeto encontrado.” (14)

La pintura de Gordillo, como antes se dijo, es de difícil encuadre temporal. Su importancia se ha acrecentado con el paso de los años hasta el punto de que Calvo Serraller entiende que sólo algunos artistas como Gordillo “sientan las bases de una nueva concepción de la pintura como hecho complejo, capaz de integrar todas las contradicciones y desafíos de la vanguardia terminal, pero sin abandonar la pintura en lo que ésta tiene de íntima resistencia, de desafío irónico, de ácida paradoja.” (15)

La obra de Gordillo no tiene final, es referente de pasado, vitalidad de presente y argumento para que podamos seguir hablando de pintura en el siglo XXI.

omnipresents en el seu estil dels anys anteriors.” (13)

En eixa evolució acumulativa en 1988 i 1989 apareix en les seues obres el quadre de diverses unitats (díptics i políptics), que descobrix, al mateix temps, les possibilitats de la pintura com a instal·lació.

A l’any 1989 pertany la peça inclosa en l’exposició *Dos temps redons*. Com assenyala Cameron: “els dos tamborets amb xicotets llenços quadrats col·locats sobre ells són una referència irònica a la famosa Roue de Bicyclette (1913) de Duchamp, com si el pintor volguera fer jugar a la pintura el paper d’objecte trobat.” (14)

La pintura de Gordillo, com abans es va dir, és de difícil enquadrament temporal. La seua importància s’ha acrescut amb el pas dels anys fins al punt que Calvo Serraller entén que només alguns artistes com Gordillo “estableixen les bases d’una nova concepció de la pintura com a fet complex, capaç d’integrar totes les contradiccions i desafiaments de l’avantguarda terminal, però sense abandonar la pintura en el que aquesta té d’íntima resistència, de desafiament irònic, d’àcida paradoxa.” (15)

L’obra de Gordillo no té final, és referent de passat, vitalitat de present i argument perquè puguem continuar parlant de pintura en el segle XXI.

LUIS GORDILLO

Dos temps redons, 1989
Acrilic / llenç. 101 x 173 cm. (díptic)
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Dos tiempos redondos, 1989
Acrílico / lienzo. 101 x 173 cm. (díptico)
Colección Fundación Chirivella Soriano

1. LUIS GORDILLO

2. DIVERSITAT FIGURATIVA
DIVERSIDAD FIGURATIVA

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
CARLOS ALCOLEA
CARLOS FRANCO
RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ
CHEMA COBO
HERMINIO MOLERO
MANUEL QUEJIDO
JUAN ANTONIO AGUIRRE
ALFONSO ALBACETE
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
JUAN NAVARRO BALDEWEG

3. ABSTRACCIÓ NEOEXPRESSIONISTA
ABSTRACIÓN NEOEXPRESIONISTA

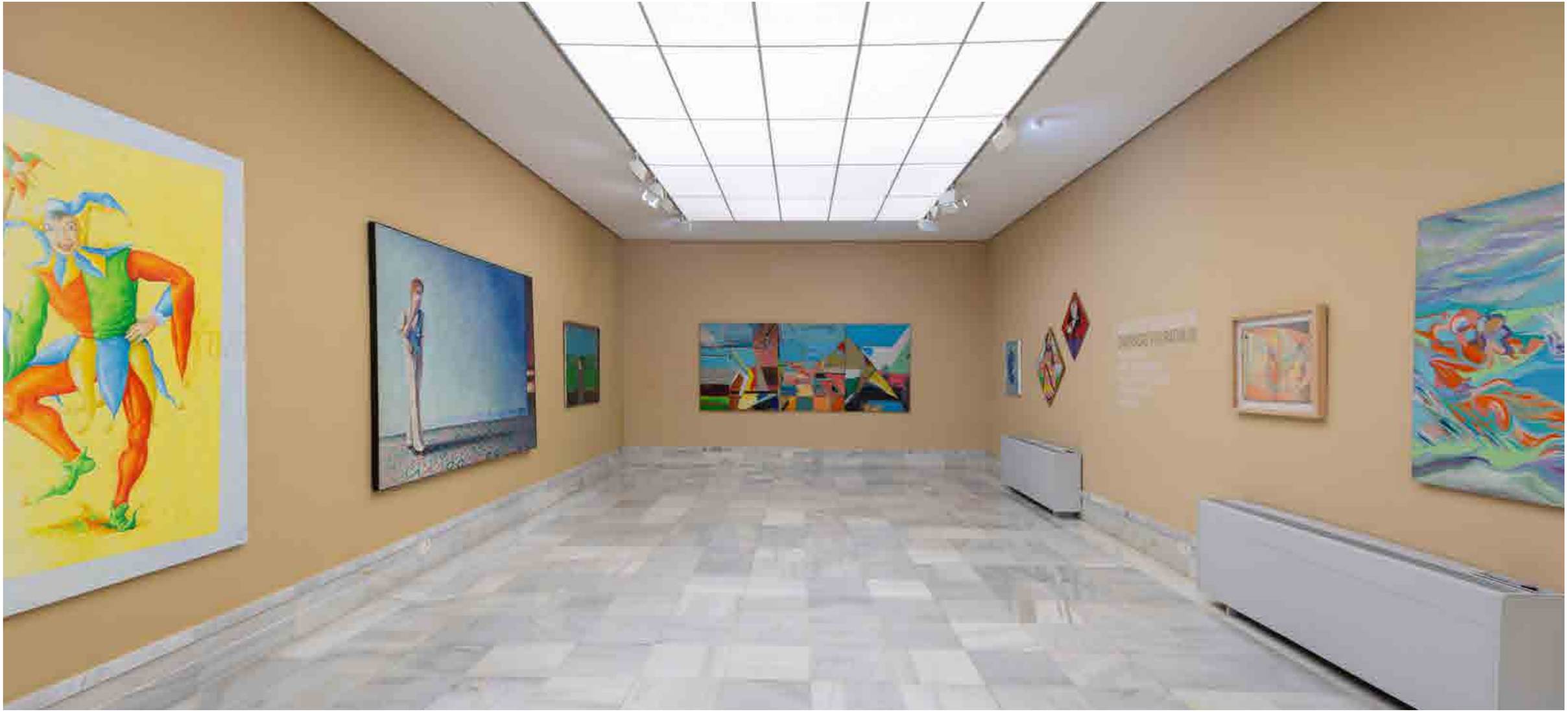
JOSÉ MANUEL BROTO
XAVIER GRAU
CARLOS LEÓN
GERARDO DELGADO

4. NEOEXPRESSIONISMES FIGURATIUS
NEOEXPRESIONISMOS FIGURATIVOS

FERRÁN GARCÍA SEVILLA
MENCHU LAMAS
ANTÓN PATIÑO
JOSÉ MARÍA SICILIA

5. ALTRES FIGURACIONS
OTRAS FIGURACIONES

VÍCTOR MIRA
ALFONSO FRAILE
LUIS PRADES



2- DIVERSIDAD FIGURATIVA

La figuración española de los setenta y ochenta presenta, como ya se ha mencionado, bastantes débitos con la generación de pintores que había comenzado su trabajo a finales de la década anterior y muy especialmente con Luis Gordillo, con los matices también expuestos, y es resultado de una variada suma de influencias (pop, nueva figuración, realismo cotidiano).

La realización de divisiones puede ayudar a comprender mejor la evolución de los artistas incluidos en este apartado, si bien tal procedimiento debe ser tomado con cierta provisionalidad pues el periodo que analiza esta exposición contiene en su esencia una enorme diversidad, también en el ámbito figurativo.

Hecha esta aclaración distinguiremos dos subapartados:

(A) Un primer bloque de artistas sería el que se conoce bajo el ya famoso apelativo de la "Nueva figuración madrileña".

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizó una gran muestra con el título "Los Esquizos de Madrid" en el año 2009 con la edición de un magnífico catálogo que servirá siempre como gran compilación de imágenes, textos y obras seleccionadas de ese "grupo" de artistas.

El entrecomillado de la palabra "grupo" tiene su importancia ya que esa adscripción grupal respondía más que a una similitud programática, a una "actitud frente y en la experiencia de la pintura." (16), al considerar a ésta como una forma de visionar el mundo a través de ella.

"Para los artistas encuadrados en la Nueva Figuración Madrileña, la pintura volvía a ser una práctica incardinada en la vida… " (17).

Juan Antonio Aguirre en los años 1971 y 1972, entonces director de la Galería Amadís, organizó las primeras exposiciones individuales del núcleo inicial formado por Carlos Alcolea, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta y Carlos Franco.

Juan Manuel Bonet destaca que en estas exposiciones comienza a vislumbrarse algo absolutamente nuevo, un intento de ensanchar la brecha abierta por Gordillo (18)

Esa novedad venía representada por ese grupo "cuya fe en la Pintura era inmensa, cuya pasión por una causa aparentemente perdida rayaba en el delirio." (19)

2. DIVERSITAT FIGURATIVA

La figuració espanyola dels setanta i huitanta presenta, com ja s'ha esmentat, prou dèbits amb la generació de pintors que havia començat el seu treball a la fi de la dècada anterior i molt especialment amb Luis Gordillo, amb els matisos també exposats, i és resultat d›una variada suma d'influències (pop, nova figuració, realisme quotidià).

La realització de divisions pot ajudar a comprendre millor l'evolució dels artistes inclosos en este apartat, encara que eixe procediment ha de ser pres amb una certa provisionalitat, perquè el període que analitza esta exposició conté en la seua essència una diversitat enorme, també en l'àmbit figuratiu.

Fet este aclariment, distingirem dos subapartats:

(A) Un primer bloc d'artistes seria el que es coneix amb el ja famós apel·latiu de la "Nova figuració madrilenya".

El Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia va organitzar en 2009 una gran mostra amb el títol "Los Esquizos de Madrid", amb l'edició d'un magnífic catàleg que servirà sempre com a gran compilació d'imatges, textos i obres seleccionades d'eixe "grup" d'artistes.

Les cometes de la paraula "grup" tenen la seua importància, ja que eixa adscripció grupal responia, més que a una similitud programàtica, a una "actitud front i en l'experiència de la pintura." (16), en considerar esta com una manera de visionar el món a través d'ella.

"Per als artistes enquadrats en la Nova Figuració Madrilenya, la pintura tornava a ser una pràctica incardinada en la vida…" (17).

Juan Antonio Aguirre, en els anys 1971 i 1972, llavors director de la Galeria Amadís, va organitzar les primeres exposicions individuals del nucli inicial format per Carlos Alcolea, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta i Carlos Franco.

Juan Manuel Bonet destaca que en estes exposicions comença a albirar-se una cosa absolutament nova, un intent d'eixamplar la bretxa oberta per Gordillo (18)

Eixa novetat venia representada per eixe grup, "la fe del qual en la Pintura era immensa, la passió del qual per una causa aparentment perduda s'acostava al deliri." (19)

Guillermo Pérez Villalta fue uno de los primeros artistas que en los años setenta inició esa labor de recuperación de esa supuesta pérdida de dignidad de la pintura. Tras la referida primera exposición personal en 1972, su obra comienza a adquirir un reconocimiento a partir de posteriores muestras en las galerías madrileñas Buades (1974) y Vandrés (1976).

En esta última presenta su ya célebre obra *Grupo de personas en un atrio, o alegoría del arte y de la vida, o del presente y del futuro* (1975-1976) en la que en un atrio en forma de pabellón de arquitectura ecléctica aparece toda una generación de artistas, críticos y galeristas que integraron la Nueva Figuración Madrileña.

Se trata de una obra con valor de manifiesto testimonial y que denota el interés, que permanecerá con posterioridad, por la perspectiva renacentista, por los entornos arquitectónicos y por una iconografía alegórica. También por la dimensión autobiográfica de la obra de arte.

En esa misma exposición, en la pared contigua estuvo colgado el cuadro "Personaje ante una pared" (1975) que incluimos en esta muestra y en el que igualmente se aprecian esos valores (basta mirar el dibujo de las baldosas del suelo). En esta pieza también se puede observar una característica que será decisiva en su evolución posterior como es "la irrupción de esa inquietud por la primacía de la luz en la definición del espacio pictórico". (20)

Esta obra aparece también incluida en el catálogo que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo editó con motivo de las exposiciones de Pérez Villalta en las Galerías del Arenal de Sevilla y en el Baluarte de la Candelaria de Cádiz en el año 1995.

En toda su producción artística destaca el valor de la narratividad. Como afirma Valeriano Bozal "los cuadros de Pérez Villalta son de naturaleza radicalmente narrativa, cuentan acontecimientos, ilustran metáforas, parábolas, mitos, representan lugares reconocibles y reconocidos". *(21)*

El propio artista en un texto que aparece en el catálogo de la exposición en la Galería Vandrés en 1976 expone con claridad su visión del fin último del artista y su obra al señalar que "No es el artista, sino la obra la que se expresa. Esta es, cada instante reflejo de la vida cotidiana del artista, de sus mitologías personales. Una obra pobre sólo puede ser fruto de un cosmos empobrecedor. Aquel que ante el arte busca sólo lo que ya sabe no hace sino enfrentarse a su propia miseria. Aquello ante lo que nos reconocemos de inmediato no nos ha dicho nada. Sólo es enriquecedor lo que nos inquieta, nos confunde, nos silencia con su discurso inagotable". (22)

Esa correlación entre la obra de arte y la vida cotidiana del artista fue esencial en el espíritu de los figurativos madrileños que se consideraban a sí mismos como parte de la sociedad, actuaban dentro de la misma y valoraban en la misma medida cualquier componente visual perteneciese o no a la clásica historia del arte.

Guillermo Pérez Villalta va ser un dels primers artistes que en els anys setanta va iniciar eixa labor de recuperació d'eixa suposada pèrdua de dignitat de la pintura. Després de la referida primera exposició personal en 1972, la seua obra comença a adquirir un reconeixement a partir de posteriors mostres en les galeries madrilenyes Buades (1974) i Vandrés (1976).

En esta última presenta la seua ja cèlebre obra *Grup de persones en un atri, o al·legoria de l'art i de la vida, o del present i del futur* (1975-1976) en la qual, en un atri en forma de pavelló d'arquitectura eclèctica, apareix tota una generació d'artistes, crítics i galeristes que van integrar la Nova Figuració Madrilenya.

Es tracta d'una obra amb valor de manifest testimonial i que denota l'interés, que romandrà amb posterioritat, per la perspectiva renaixentista, pels entorns arquitectònics i per una iconografia al·legòrica. També per la dimensió autobiogràfica de l'obra d'art.

En eixa mateixa exposició, en la paret contigua va estar penjat el quadre *Personatge davant una paret* (1975), que incloem en esta mostra, i en el qual igualment s'aprecien eixos valors (només calmirar el dibuix de les rajoles del sòl). En esta peça també es pot observar una característica que serà decisiva en la seua evolució posterior, com és "la irrupció d'eixa inquietud per la primacia de la llum en la definició de l'espai pictòric". *(20)*

Esta obra apareix també inclosa en el catàleg que el Centre Andalús d'Art Contemporani va editar amb motiu de les exposicions de Pérez Villalta en les Galeries de l'Arenal de Sevilla i en el Baluarte de la Candelaria de Cadis l'any 1995.

En tota la seua producció artística destaca el valor de la narrativitat. Com afirma Valeriano Bozal, "els quadres de Pérez Villalta són de naturalesa radicalment narrativa, conten esdeveniments, il·lustren metàfores, paràboles, mites, representen llocs recognoscibles i reconeguts". (21)

El mateix artista, en un text que apareix en el catàleg de l'exposició en la Galeria Vandrés en 1976, exposa amb claredat la seua visió de la fi última de l'artista i la seua obra en assenyalar que "No és l'artista, sinó l'obra la que s'expressa. Esta és, cada instant reflex de la vida quotidiana de l'artista, de les seues mitologies personals. Una obra pobra només pot ser fruit d'un cosmos empobridor. Aquell que davant l'art busca només el que ja sap no fa sinó enfrontar-se a la seua pròpia misèria. Allò davant el què ens reconeixem d'immediat no ens ha dit res. Només és enriquidor el que ens inquieta, ens confon, ens silencia amb el seu discurs inesgotable." (22)

Eixa correlació entre l'obra d'art i la vida quotidiana de l'artista va ser essencial en l'esperit dels figuratius madrilenys que es consideraven a si mateixos com a part de la societat, actuaven dins d'sta i valoraven en la mateixa mesura qualsevol component visual pertanguera o no a la clàssica història de l'art.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Personatge davant una paret, 1975
Acrilic / llenç. 165 x 250 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Personaje ante una pared, 1975
Acrílico / lienzo. 165 x 250 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

De este modo **Carlos Alcolea** pudo trabajar sobre Duchamp en varias de sus obras (desnudos bajando una escalera) o pintar *La Buenaventura* (1970) incluida en esta exposición y también en su primera individual en 1971. En esta obra Alcolea "a partir del cuadro homónimo de Caravaggio... los personajes y las líneas que compartimentan y distribuyen la superficie del cuadro barroco quedan convertidos en objetos plásticos combinados con patrones lineales. A través de ellos se lleva a cabo un juego de formas y colores, con ciertos asideros figurativos difíciles de concretar, de manera que la referencia a Caravaggio prácticamente sólo se pone de manifiesto en el título". (23)

A esa primera época productiva pertenece la obra *Interior* (1971), también incluida en esta muestra.

En toda su obra Alcolea recrea un espacio ilusionista con personajes más o menos deformes, finalmente reconocibles, nacidos de su fantasía o de una realidad nocturna no identificable.

Esa nocturnidad sabemos, por una anotación en sus cuadernos, que Alcolea la consideraba un momento especial para pintar "tiempo y color nos llevan a las mutaciones de ambos. Quizá la oscuridad sea el último método fiable. PINTAR A OSCURAS" (24)

Su prematura desaparición terrenal en 1992 determinó que su producción no fuera numerosa. El grueso de la misma integró la exposición antológica del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1998. En la parte final del catálogo editado

D'esta manera, **Carlos Alcolea** va poder treballar sobre Duchamp en diverses de les seues obres (nus baixant una escala) o pintar *La Buenaventura* (1970), inclosa en esta exposició i també en la seua primera individual en 1971. En esta obra Alcolea "a partir del quadre homònim de Caravaggio... els personatges i les línies que compartimenten i distribuïxen la superfície del quadre barroc queden convertits en objectes plàstics combinats amb patrons lineals. A través d'ells es duu a terme un joc de formes i colors, amb uns certs agafadors figuratius difícils de concretar, de manera que la referència a Caravaggio pràcticament només es posa de manifest en el títol. "(23)

A eixa primera època productiva pertany l'obra *Interior* (1971), també inclosa en esta mostra.

En tota la seua obra Alcolea recrea un espai il·lusionista amb personatges més o menys deformes, finalment recognoscibles, nascuts de la seua fantasia o d'una realitat nocturna no identificable.

Eixa nocturnitat sabem, per una anotació en els seus quaderns, que Alcolea la considerava un moment especial per a pintar "temps i color ens porten a les mutacions de tots dos. Potser la foscor és l'últim mètode fiable. PINTAR A LES FOSQUES". (24)

La seua prematura desaparició terrenal en 1992 va determinar que la seua producció no fora nombrosa. El gruix d'esta va integrar l'exposició antològica del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia en 1998. En la part final del catàleg

CARLOS ALCOLEA

La bonaventura, 1970
Oli / llenç. 120 x 120 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

La buenaventura, 1970
Óleo / lienzo. 120 x 120 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

aparece el Catálogo Razonado de sus pinturas.

En esta muestra junto a la dos antes citadas se adiciona también una obra titulada *Dos Hermanas* (1985) que formó parte de la exposición en la Galería La Cúpula de Madrid en 1986.

Además de la pintura en la obra de Alcolea tiene especial relevancia sus dibujos y sus cartulinas. Una selección de éstas fue motivo de una exposición en la Sala San Miguel en Castellón de Bancaja en el año 2004 y entre ellas se encontraba la incluida en esta muestra y titulada *Sleep* (1982) en la que se concretan todas las señas identificativas de la obra de Alcolea. El personaje en ella representado no es sino un corazón con ojos, nariz y boca. Ángel González en su texto del catálogo de la antológica del Reina Sofía señala que "hay corazones por toda la pintura de Alcolea. Declaraciones de amor o de cariño, y no sólo a la pintura ciertamente. Es un órgano singular: compacto e independiente. Tal vez por eso es el único que hemos convertido en símbolo y dibujamos alegremente desde niños. ¿Quién dibujaría su estómago o su hígado en lugar de un hombre? He hablado más arriba de la misteriosa semejanza entre la figura que simboliza el corazón y la que simboliza el infinito y obsesionó a Alcolea tanto como aquella. Símbolos en su estricto sentido etimológico, pues se trata de figuras que unen y atan. En ellas todo regresa; nada escapa del circuito cerrado en el que consisten. Son figuras del regreso..." (25)

editat apareix el Catàleg raonat de les seues pintures.

En esta mostra, al costat de les dos abans citades, s'addiciona també una obra titulada *Dos Hermanas* (1985) que va formar part de l'exposició en la Galeria La Cúpula de Madrid en 1986.

A més de la pintura, en l'obra d'Alcolea tenen especial rellevància els seus dibuixos i les seues cartolines. Una selecció d'estes va ser motiu d'una exposició a la Sala San Miguel a Castelló de Bancaixa l'any 2004 i entre elles es trobava la inclosa en esta mostra i titulada *Sleep* (1982) en la qual es concreten tots els senyals identificatius de l'obra d'Alcolea. El personatge que s'hi representa no és sinó un cor amb ulls, nas i boca. Ángel González, en el seu text del catàleg de l'antològica del Reina Sofia, assenyala que "hi ha cors per tota la pintura d'Alcolea. Declaracions d'amor o d'afecte, i no sols a la pintura certament. És un òrgan singular: compacte i independent. Tal vegada per això és l'únic que hem convertit en símbol i dibuixem alegrement des de xiquets. Qui dibuixaria el seu estómac o el seu fetge en lloc d'un home? He parlat més amunt de la misteriosa semblança entre la figura que simbolitza el cor i la que simbolitza l'infinit i va obsessionar Alcolea tant com aquella. Símbols en el seu estricte sentit etimològic, perquè es tracta de figures que unixen i lliguen. En elles tot torna; res escapa del circuit tancat en el qual consistixen. Són figures del retorn..." (25)

CARLOS ALCOLEA

Dues germanes, 1985
Acrilic / llenç. 70 x 100 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Dos hermanas, 1985
Acrílico / lienzo. 70 x 100 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

CARLOS ALCOLEA

Slep, 1982
Mixta / cartolina. 96 x 71 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Slep, 1982
Mixta / cartulina. 96 x 71 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

CARLOS ALCOLEA

Intrerior, 1971
Acrilic / llenç. 63 x 93 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Intrerior, 1971
Acrílico / lienzo. 63 x 93 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Figuras inquietantes también presentes en la obra de **Carlos Franco**, que en su aparente deformidad contienen una llamada evidente a lo cotidiano.

Personajes "que si son terribles en su fisonomía o en su acción… no lo son tanto en el cromatismo general de la imagen y en el tono paródico que adquieren." (26)

Esas notas son apreciables en la pieza *Sin Título* (1972) incluida en esta exposición y que también lo estuvo en la de la galería Amadís de ese mismo año.

Esa permanente distorsión que Franco somete a sus personajes "hace pensar en una obsesión por el descentramiento de la personalidad, ya definitivamente carente de asideros universales inmutables obedecidos bajo la apariencia de un carácter voluntario". (27)

Junto a la pieza anterior también cuelga en la pared el collage *Estrellas* (1975) un tríptico que parece mantener claves que recuerdan a Jasper Johns empleando la deconstrucción de la imagen para luego construir la misma.

Fue solicitada por el propio artista para la exposición que repasa su trayectoria "Pintar ante todo" en el Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada en el año 2018.

En su extensa y brillante trayectoria siempre ha destacado como un excelente dibujante. A partir de los ochenta su pintura se decanta por la magia y la mitología. En esa línea hay que destacar su intervención pública, ganada por concurso, en la Real Casa de la Panadería de Madrid en 1992 decorando su fachada con personajes de la mitología grecolatina.

Figures inquietants també presents en l'obra de **Carlos Franco**, que en la seua aparent deformitat contenen una crida evident allò que és quotidià.

Personatges "que, si són terribles en la seua fisonomia o en la seua acció…, no ho són tant en el cromatisme general de la imatge i en el to paròdic que adquirixen." (26)

Eixes notes són apreciables en la peça *Sense Títol* (1972), inclosa en esta exposició i que també ho va estar en la de la galeria Amadís d'eixe mateix any.

Eixa permanent distorsió que Franco sotmet als seus personatges "fa pensar en una obsessió pel descentrament de la personalitat, ja definitivament mancada d'agafadors universals immutables obeïts sota l'aparença d'un caràcter voluntari". (27)

Al costat de la peça anterior també penja en la paret el collage *Estreles* (1975), un tríptic que sembla mantindre claus que recorden Jasper Johnsemprant, la desconstrucció de la imatge per a després construir-la.

Va ser sol·licitada pel mateix artista per a l'exposició que repassa la seua trajectòria "Pintar abans de res" en el Centre d'Art Tomás y Valiente de Fuenlabrada l'any 2018.

En la seua extensa i brillant trajectòria sempre ha destacat com un excel·lent dibuixant. A partir dels huitanta la seua pintura es decanta per la màgia i la mitologia. En eixa línia cal destacar la seua intervenció pública, guanyada per concurs, en la Real Casa de la Panadería de Madrid, en 1992, que decora la seua façana amb personatges de la mitologia grecollatina.

CARLOS FRANCO

Sense títol, 1972
Acrilic / llenç. 97 x 130 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Sin título, 1972
Acrílico / lienzo. 97 x 130 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

CARLOS FRANCO

Estreles, 1975
Mixta i collage / llenç. 130 x 316 cm. (tríptic)
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Estrellas, 1975
Mixta y collage / lienzo. 130 x 316 cm. (tríptico)
Colección Fundación Chirivella Soriano

Muy al contrario, la carrera pictórica de **Rafael Pérez-Mínguez** fue muy breve. Tan sólo dos exposiciones individuales jalonan su vida artística.

La primera de ellas fue la ya comentada en la Galería Amadís en 1971 en la que tras abandonar poco antes la carrera de Arquitectura adopta la pintura acrílica sobre lienzo o tabla con una imaginería claramente pop.

En esta muestra presenta una especie de *collages* pintados, no integrados por objetos encontrados, sino por "yuxtaposición de imágenes pictóricas de elementos o fragmentos de lo más dispares sobre un lienzo sin apenas imprimación, con la trama de la tela prácticamente a la vista, como a flor de piel, potenciando la sensación de vacuidad e inacabado de unas figuras que parecen pender como del aire, en lo que es una puesta en cuestión de las relaciones espaciales y de temporalidad remitiéndolas a otros espacios y tiempos". (28)

José Antonio Aguirre en el catálogo de la exposición ya señaló que estas pinturas de Pérez-Mínguez podían suponer "uno de los primeros ensayos basados en la participación del observador como completador de imágenes inconclusas". (29)

El propio artista, también en el catálogo, explica que tomando una imagen como base "juego por superposición a hacer referencias a esta base y a basarme en ella deformándola..." (30)

Después de esta exposición Pérez-Mínguez abandona la pintura para dedicarse a la fotografía, participando en la revista *Nueva Lente*.

Molt al contrari, la carrera pictòrica de **Rafael Pérez-Mínguez** va ser molt breu. Tan sols dos exposicions individuals delimiten la seua vida artística.

La primera d'elles va ser la ja comentada en la Galeria Amadís en 1971, en la qual, després d'abandonar poc abans la carrera d'Arquitectura, adopta la pintura acrílica sobre llenç o taula amb una imatgeria clarament pop.

En esta mostra presenta una espècie de *collages* pintats, no integrats per objectes trobats, sinó per "juxtaposició d'imatges pictòriques d'elements o fragments d'allò més dispars sobre un llenç sense a penes imprimació, amb la trama de la tela pràcticament a la vista, com a flor de pell, per a potenciar la sensació de vacuïtat i inacabat d'unes figures que semblen penjar com de l'aire, en el que és una posada en qüestió de les relacions espacials i de temporalitat per a remetre-les a altres espais i temps." (28)

José Antonio Aguirre en el catàleg de l'exposició ja va assenyalar que estes pintures de Pérez-Mínguez podien suposar "un dels primers assajos basats en la participació de l'observador com completador d'imatges inconcluses." (29)

El mateix artista, també en el catàleg, explica que, prenent una imatge com a base, "jugue per superposició a fer referències a esta base i a basar-m'hi deformant-la..." (30)

Després d'esta exposició, Pérez-Mínguez abandona la pintura per a dedicar-se a la fotografia i participa en la revista *Nueva Lente*.

RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ

L'arquer, 1973
Acrilic / taula. 85 x 85 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

El arquero, 1973
Acrílico / tabla. 85 x 85 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

En el verano del año 1972 abandona la dirección de dicha revista y retoma la pintura.

Será en la exposición "Animales Salvajes, Animales Domésticos" en la Galería Vandrés de Madrid en 1973 cuando Pérez-Mínguez muestre su nuevo estilo pictórico. Su aportación se centra en unas variaciones en torno a la figura de un ciervo herido retorciéndose por el efecto de las flechas y lanzas arrojadas por unos invisibles cazadores y con el acoso de sus perros de presa.

En Abril de 1974 se inaugura la segunda y última exposición de Pérez-Mínguez en la Galería Buades que originó un gran impacto y en la que se observa un claro figurativismo ligado a temáticas históricas.

Allí se expusieron los pocos grandes cuadros que este artista pintó en su fulgurante carrera. Comenzaron a aparecer temas pocos frecuentes: arqueros asirios, romanos con cascos, magos, príncipes cruzando precipicios sobre elefantes...

En esa histórica muestra estuvieron colgados *El Mago* y *El Arquero* ambas piezas de 1973 y que ahora incluimos en la presente exposición.

El modo en que el lienzo es colgado, con los vértices apuntando al suelo y al techo, recuerdan un fondo conceptual siempre latente en la obra de Pérez-Mínguez.

José Vericat en su texto inserto en el catálogo de "Los Esquizos de Madrid" lo califica de "conceptualismo figurativista". (31)

Fallecido en el año 1999 y teniendo en cuenta que después de la exposición de 1974 apenas volvió a pintar, las piezas que hoy quedan se deben considerar como verdaderas reliquias, tesoros de uno de los momentos más singulares de la moderna pintura española.

En l'estiu de l'any 1972 abandona la direcció d'esta revista i reprén la pintura.

Serà en l'exposició "Animals salvatges, animals domèstics", en la Galeria Vandrés de Madrid en 1973, quan Pérez-Mínguez mostre el seu nou estil pictòric. La seua aportació se centra en unes variacions sobre la figura d'un cérvol ferit retorçant-se per l'efecte de les fletxes i llances llançades per uns invisibles caçadors i amb l'assetjament dels seus gossos de presa.

A l'abril de 1974 s'inaugura la segona i última exposició de Pérez-Mínguez en la Galeria Buades, que va originar un gran impacte i en la qual s'observa un clar figurativisme lligat a temàtiques històriques.

Allí es van exposar els pocs grans quadres que este artista va pintar en la seua fulgurant carrera, en els quals van començar a aparéixer temes poc freqüents: arquers assiris, romans amb cascos, mags, prínceps que creuen precipicis sobre elefants...

En eixa històrica mostra van estar penjats *El mag* i *L'arquer*, ambdós peces de 1973 i que ara incloem en esta exposició.

La manera en què el llenç és penjat, amb els vèrtexs apuntant al sòl i al sostre, recorden un fons conceptual sempre latent en l'obra de Pérez-Mínguez.

José Vericat en el seu text inserit en el catàleg de "Los Esquizos de Madrid" el qualifica de "conceptualisme figurativista". (31)

Mort l'any 1999, i tenint en compte que després de l'exposició de 1974 a penes va tornar a pintar, les peces que hui queden s'han de considerar com a verdaderes relíquies, tresors d'un dels moments més singulars de la pintura espanyola moderna.

RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ

El mag, 1973
Acrilic / taula. 50 x 50 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

El mago, 1973
Acrílico / tabla. 50 x 50 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

A ese núcleo inicial de artistas que coincidieron en Madrid se sumaron pronto Chema Cobo, Herminio Molero y Manolo Quejido.

El proceso deformador de lo cotidiano advertido antes en Carlos Franco también aparece en la obra de **Chema Cobo** en la que los juegos de la perspectiva, los puntos de vista inesperados y los juegos de la distorsión pictórica conviven con referencias mitológicas y alegóricas siempre huyendo de cualquier mirada que no sea risueña o irónica.

Sus primas pinturas de los setenta mantienen una indudable raíz pop, así lo observamos en *Mamparalí-Sandiwch. Mamparítico* (1974-75) y en *Buzo nº 2 (Lobo de Mar)* (1975) en las que el color funciona como elemento autónomo al margen de la forma. En esta segunda pieza "el buzo no es buzo más que en el título. Todo se convierte en manchas de naranja en pugna con los azules y grises, que se mezclan y chorrean en verdes y violetas..." (32)

Febril dibujante, es de los artistas de su generación que más importancia ha prestado al dibujo y la obra sobre papel en general. Ha utilizado casi todas las técnicas, siendo en alguna de ellas como la acuarela y los lápices de color un auténtico virtuoso.

Así se demuestra en *Electricman mirando la lluvia y pintura expresionista con escalera* (1979) que fue incluida en la exposición sólo de obras sobre papel "Chema Cobo. Salta a la vista" en el Palacio Provincial de Cádiz en el año 2001 y también en la tantas veces aludida "Los Esquizos de Madrid" del Reina Sofía en el año 2009.

A eixe nucli inicial d'artistes, que van coincidir a Madrid, es van sumar prompte Chema Cobo, Herminio Molero i Manolo Quejido.

El procés deformador del que és quotidià advertit abans en Carlos Franco també apareix en l'obra de **Chema Cobo,** en la qual els jocs de la perspectiva, els punts de vista inesperats i els jocs de la distorsió pictòrica conviuen amb referències mitològiques i al·legòriques, sempre fugint de qualsevol mirada que no siga riallera o irònica.

Les seues primeres pintures dels setanta mantenen una indubtable arrel pop, així ho observem en *Mamparalí-Sandiwch. Mamparítico*" (1974-75) i en *Buzo núm. 2 (Lobo de Mar)* (1975), en les quals el color funciona com a element autònom al marge de la forma. En esta segona peça "el bus no és bus més que en el títol. Tot es convertix en taques de taronja en pugna amb els blaus i grisos, que es mesclen i regalimen en verds i violetes..." (32)

Febril dibuixant, és dels artistes de la seua generació que més importància ha prestat al dibuix i l'obra sobre paper en general. Ha utilitzat quasi totes les tècniques, en alguna de les quals, com l'aquarel·la i els llapis de color, ha sigut un autèntic virtuós.

Així es demostra en *Electricman mirant la pluja i pintura expressionista amb escala* (1979), que va ser inclosa en l'exposició només d'obres sobre paper "Chema Cobo. Salta a la vista" en el Palau Provincial de Cadis l'any 2001 i també en la tantes vegades al·ludida "Los Esquizos de Madrid" del Reina Sofia l'any 2009.

CHEMA COBO

Mamparali-sandwich, 1974
Oli / llenç. 130 x 97 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Mamparali-sandwich, 1974
Óleo / lienzo. 130 x 97 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

A partir de 1988 el JOKER “ese personajillo lúcido, crítico y deslenguado se le metió en el estudio y ahí sigue todavía, hasta el punto de haberse convertido en la figura recurrente, estelar, de su tercera época.” (33)

Por ello la pieza con ese título *Joker* (1990) cierra el repaso en torno a la obra de Chema Cobo.

Los jokers de Cobo son una reflexión sobre el mundo de los signos, que no es más que apariencia e ilusión. Por eso la realidad circundante, externa al lienzo, es tan ilusoria como la del propio cuadro. Sólo hay interpretaciones, nunca hechos irrefutables.

En nuestra sociedad líquida, del mero espectáculo todo se ha convertido en signo. El comodín, el mono de la baraja que con todo hace pareja pero que no se emparenta nunca en su compañía fugaz, nos hace pensar en el sueño de que el arte puede hacer del mundo un lugar mejor, y a la vez nos despierta advirtiéndonos de que tal deseo es imposible.

Chema Cobo y el Joker (su propio autorretrato), juntos y cada uno por su lado no hacen percibir ese desengaño, pero mientras lo hacen nos proporcionan risa y alegría.

El propio artista lo expresa mejor que nadie en una de sus máximas “El Arte jamás dirá lo que somos, sino aquello que deseamos ser, es decir todo aquello que echamos de menos.” (34)

A partir de 1988 el JOKER, “eixe personatge lúcid, crític i llenguallarg, se li va ficar en l’estudi i ací seguix encara, fins al punt d’haver-se convertit en la figura recurrent, estel·lar, de la seua tercera època”. (33)

Per això la peça amb eixe títol *Joker* (1990) tanca el repàs sobre l’obra de Chema Cobo.

Els jokers de Cobo són una reflexió sobre el món dels signes, que no és més que aparença i il·lusió. Per això la realitat circumdant, externa al llenç, és tan il·lusòria com la del mateix quadre. Només hi ha interpretacions, mai fets irrefutables.

En la nostra societat líquida, del mer espectacle, tot s’ha convertit en signe. El comodí, la mona de la baralla que amb tot fa parella però que no s’emparenta mai en la seua companyia fugaç, ens fa pensar en el somni que l’art pot fer del món un lloc millor, i alhora ens desperta advertint-nos que eixe desig és impossible.

Chema Cobo i el Joker (el seu propi autoretrat), junts i cadascun pel seu costat, no fan percebre eixe desengany, però mentre el fan ens fan riure i ens proporcionen alegria.

El mateix artista ho expressa millor que ningú en una de les seues màximes: “L’Art mai dirà el que som, sinó allò que desitgem ser, és a dir tot allò que trobem a faltar.” (34)

CHEMA COBO

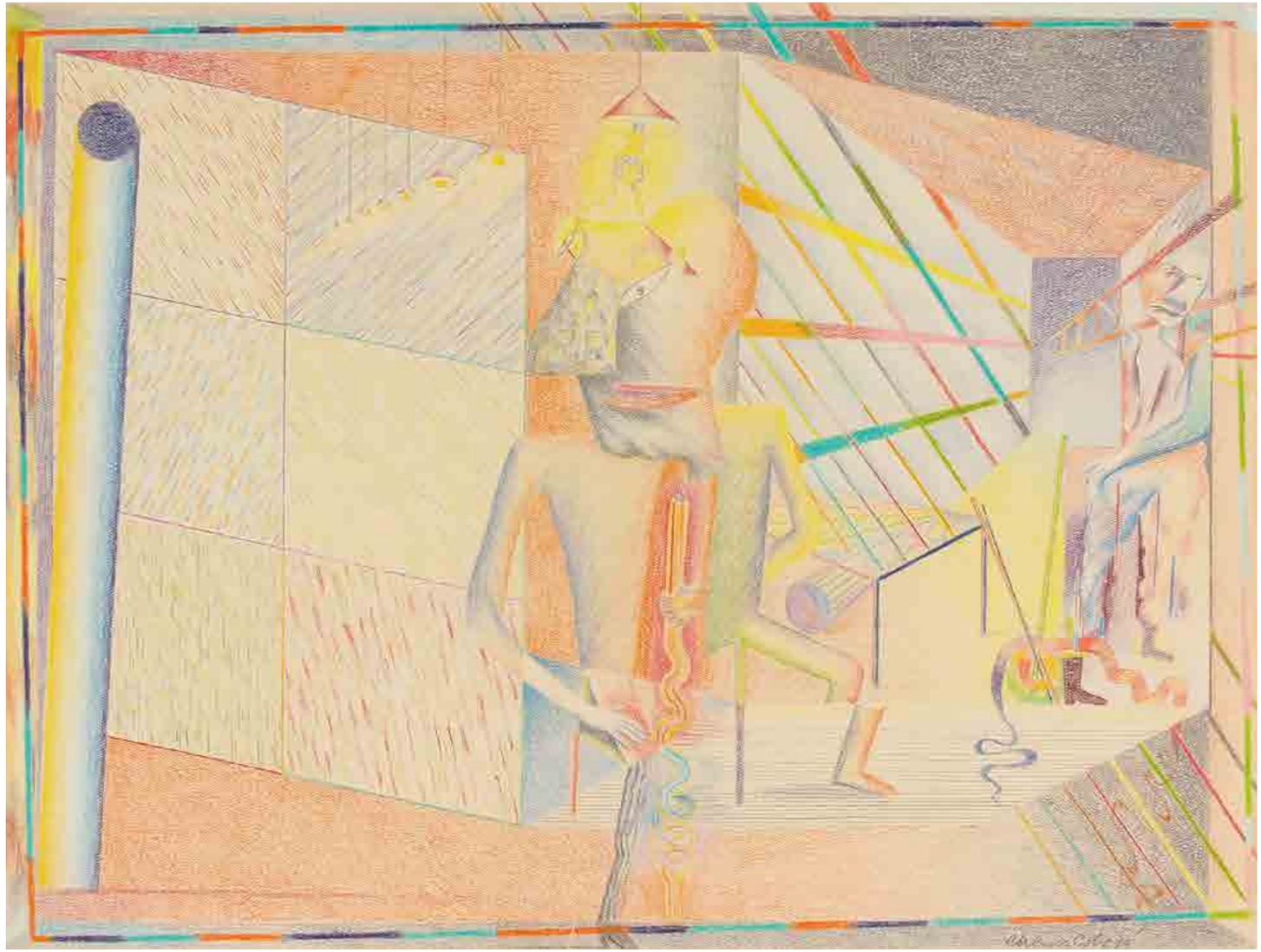
El bus, 1975
Acrilic / llenç. 117 x 90 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

El buzo, 1975
Acrílico / lienzo. 117 x 90 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

CHEMA COBO

Electricman mirant la pluja i pintura expressionista amb escala, 1979
Llapis color / paper. 45,5 x 61 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Electricman mirando la lluvia y pintura expresionista con escalera, 1979
Lápiz color / papel. 45,5 x 61 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



CHEMA COBO

Jocker, 1990
Acrilic / llenç. 180 x 280 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Jocker, 1990
Acrílico / lienzo. 180 x 280 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Herminio Molero, que se autodefine como un "pintor que hace música", cultivó en su pintura una *línea pop ibérica.* (35)

En esa línea se incardinan sus exposiciones en la Galería Buades en 1974 "Espejo de espejos" y 1975 "Mi nombre es Molero" inaugurada en el mismo día de la muerte de Franco. Esta muestra tuvo una segunda inauguración tras los funerales del dictador con la presentación del cómic *California Sweetheart* donde el propio Molero personifica su muerte artística y su inmediata resurrección como estrella musical.

Después de una etapa en la que abandonó la pintura para dedicarse a la composición musical, formando el grupo Radio Futura, a la producción de cine y a la publicidad, en el año 1981, también en la Galería Buades, retoma la pintura con la exposición "La condición humana", actividad que ya nunca abandonará. En esta muestra aparecen retratados toreros, actrices, escritores, modelos, humoristas dentro de su estilo inequívocamente pop.

En la presente exposición incluimos la pieza *El cielo abierto* (1986) que formó parte de la muestra "Pintor de nubes" en la Galería Gamarra y Garrigues de Madrid en el año 1988.

En ella se advierte con claridad una de las líneas programáticas de la figuración madrileña cual es la multiplicidad de los canales de expresión de la pintura. De tal modo que "una forma que recuerda a Miró (o a Hans Arp, o a Henry Moore) se aparece en un cielo azul, entre fragmentos de columnas clásicas, nubecitas de dibujos animados, sellos, marcas, manchas, exclamaciones de cómic…" (36) Elementos diversos que confirman una realidad distinta, y tal vez oculta y compleja.

Herminio Molero, que s'autodefinix com un "pintor que fa música", va cultivar en la seua pintura una *línia pop ibèrica*. (35)

En eixa línia s'incardinen les seues exposicions en la Galeria Buades en 1974, "Espill d'espills", i 1975 "El meu nom és Molero", inaugurada en el mateix dia de la mort de Franco. Aquesta mostra va tindre una segona inauguració després dels funerals del dictador amb la presentació del còmic *Califòrnia Sweethear*", on el mateix Molero personifica la seua mort artística i la seua immediata resurrecció com a estrela musical.

Després d'una etapa en la qual va abandonar la pintura per a dedicar-se a la composició musical, formant el grup Ràdio Futura, a la producció de cinema i a la publicitat, l'any 1981, també en la Galeria Buades, reprén la pintura amb l'exposició "La condició humana", activitat que ja mai abandonarà. En esta mostra apareixen retratats toreros, actrius, escriptors, models, humoristes dins del seu estil inequívocament pop.

En esta exposició incloem la peça *El cel obert* (1986) que va formar part de la mostra "Pintor de núvols" en la Galeria Gamarra i Garrigues de Madrid l'any 1988.

S'hi advertix amb claredat una de les línies programàtiques de la figuració madrilenya com és la multiplicitat dels canals d'expressió de la pintura. De tal manera que "una forma que recorda Miró (o Hans Arp, o Henry Moore) s'apareix en un cel blau, entre fragments de columnes clàssiques, nuvolets de dibuixos animats, segells, marques, taques, exclamacions de còmic…" (36) Elements diversos que confirmen una realitat diferent, i tal vegada oculta i complexa.

HERMINIO MOLERO

El cel obert, 1986
Oli / llenç. 65 x 54 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

El cielo abierto, 1986
Óleo / lienzo. 65 x 54 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Es también tarea compleja situar a **Manolo Quejido** dentro de la órbita figurativa, si bien es cierto que en su evolución pictórica puede enmarcarse en ese ámbito.

En 1967 junto con Herminio Molero, Ignacio Gómez de Liaño y su hermano Enrique colabora en la fundación de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA) produciendo imágenes con fuerte componente pop y con una raíz ideológica en torno a la función social del arte y las condiciones materiales de la vida cotidiana.

Poco después en 1968 participó en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid desarrollando unas *Secuencias* sobre la introducción del movimiento en la representación en un espacio plano.

Su acceso a la pintura parece ser el resultado de un largo proceso con una final aceptación. En esa búsqueda acumula cartulinas de dibujo casi automático conocidas con el nombre de EL TACO (1974). De su primera exposición en 1964 hasta su primera antológica en el Centro de Arte M-11 de Sevilla (1975) no pinta un solo lienzo.

Tras esa fase que el mismo denomina "La Dificultad" se pasa a la "Posibilidad" que el mismo explica así: "Posibilidad 1974-78. Nacer pintor, ponerse a DIBUJAR, pintar CARTULINAS, hasta el atrevimiento de pintar sobre LIENZOS, pintar-pintar de las instancias más inmediatas, arriesgando el provocar la pregunta por su posibilidad, entregándose a la irreductible soberanía de la vida, venía a ser el comienzo de una experiencia desconocida: qué sea eso de el pintar y LA PINTURA". (37)

En 1978 con la exposición titulada "Sitio" en la Galería Buades parece descubrir los placeres de la pintura pura, afirmando al mismo tiempo una tenaz voluntad de profundizar en su práctica y conocimiento.

Su adscripción a la figuración madrileña viene determinada por su relevante participación en las exposiciones "1980" en el año 1979 en la Galería Juana Mordó y "Madrid DF" (1980) en el Museo Municipal de Madrid.

Con esa firme y razonada convicción el recorrido estilístico de Quejido llega al trabajo sobre Ingres, Bonnard, Matisse, Gauguin y Cézanne. La aplicación matissiana del color se aprecia en obras de la serie "Espejos" (1985) y "Puertas" (1986). A esta serie pertenece una pieza muy representativa *Puerta oscura (azul)* que se incluye en la presente muestra.

Una puerta cerrada, en el interior del estudio, donde la pintura experimenta una evidente expansión. Junto a la puerta una figura humana, a cuyo tratamiento siempre le ha dado Quejido una notable importancia hasta llegar a una síntesis expresiva de dos o tres largas pinceladas como se observa en el cuadro referido. Después se abrirá la puerta hacia una labor del pintor como resistente activo, un *Pintar-Pensar* como reza el título de su exposición en el IVAM en 1997.

Un camino que se condensa con la exposición titulada "La pintura" que recorrió varios lugares de la geografía española entre los años 2001 a 2003. Un título simple para con él explicar una especie de alegoría de la pintura pintándose a sí misma, sin mediación alguna tan sólo un pequeño cuenco y un pincel.

És també tasca complexa situar **Manolo Quejido** dins de l'òrbita figurativa, tot i que és cert que en la seua evolució pictòrica pot emmarcar-se en eixe àmbit.

En 1967, juntament amb Herminio Molero, Ignacio Gómez de Liaño i el seu germà Enrique, col·labora en la fundació de la Cooperativa de Producció Artística i Artesana (CPAA), produint imatges amb un fort component pop i amb una arrel ideològica al voltant de la funció social de l'art i les condicions materials de la vida quotidiana.

Poc després, en 1968, va participar en el Seminari de Generació Automàtica de Formes Plàstiques en el Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid desenvolupant unes *Seqüències* sobre la introducció del moviment en la representació en un espai pla.

El seu accés a la pintura sembla ser el resultat d'un llarg procés amb una acceptació final. En eixa cerca acumula cartolines de dibuix quasi automàtic conegudes amb el nom del TAC (1974). De la seua primera exposició en 1964 fins a la seua primera antològica en el Centre d'Art M-11 de Sevilla (1975) no pinta un sol llenç.

Després d'eixa fase que ell mateix denomina "La dificultat" es passa a la "Possibilitat" que ell mateix explica així: "Possibilitat 1974-78. Nàixer pintor, posar-se a DIBUIXAR, pintar CARTOLINES, fins a l'atreviment de pintar sobre LLENÇOS, pintar-pintar de les instàncies més immediates, arriscant el provocar la pregunta per la seua possibilitat, entregant-se a la irreductible sobirania de la vida, venia a ser el començament d'una experiència desconeguda: què siga això del pintar i LA PINTURA." (37)

En 1978 amb l'exposició titulada "Sitio", en la Galeria Buades, sembla descobrir els plaers de la pintura pura, afirmant al mateix temps una tenaç voluntat d'aprofundir en la seua pràctica i coneixement.

La seua adscripció a la figuració madrilenya és determinada per la seua participació rellevant en les exposicions "1980" l'any 1979, en la Galeria Juana Mordó, i "Madrid DF" (1980), en el Museu Municipal de Madrid.

Amb eixa convicció ferma i raonada el recorregut estilístic de Quejido arriba al treball sobre Ingres, Bonnard, Matisse, Gauguin i Cézanne. L'aplicació matissiana del color s'aprecia en obres de la sèrie "Espills" (1985) i "Portes" (1986). A esta sèrie pertany una peça molt representativa, *Puerta oscura (azul)*, que s'inclou en esta mostra.

Una porta tancada, a l'interior de l'estudi, on la pintura experimenta una expansió evident. Al costat de la porta una figura humana, al tractament de la qual sempre li ha donat Quejido una notable importància fins a arribar a una síntesi expressiva de dos o tres pinzellades llargues com s'observa en el quadre referit. Després s'obrirà la porta cap a una labor del pintor com a resistent actiu, un *Pintar-Pensar* com resa el títol de la seua exposició en l'IVAM en 1997.

Un camí que es condensa amb l'exposició titulada "La pintura" que va recórrer diversos llocs de la geografia espanyola entre els anys 2001 a 2003. Un títol simple per a, amb ell, explicar una espècie d'al·legoria de la pintura pintant-se a si mateixa, sense cap mediació, tan sols un xicotet bol i un pinzell.

MANOLO QUEJIDO

Porta fosca blava, 1986
Oli / llenç. 244 x 191 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Puerta oscura azul, 1986
Óleo / lienzo. 244 x 191 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Inserto en la figuración madrileña debemos ubicar a **Juan Antonio Aguirre**.

En 1965 realizó su primera exposición individual en la Galería Amadís, que luego dirigió, y en 1967 una segunda en la Galería Edurne no volviendo a exponer hasta 1974.

En ese periodo su actividad pictórica es inseparable de sus facetas como crítico y teórico (ya hemos mencionado su libro *Arte Ultimo. "La Nueva Generación" en la escena española* que publicó en 1969), promotor, organizador de exposiciones y sobre todo impulsor y apologeta de una nueva generación de pintores. Como afirma Fernando Huici "son modulaciones accidentales o disfraces de una misma y única tarea pasional, la del enamorado de la pintura, que consuma su devoción, incontenible y generosa, en un erotismo polimorfo, indiferentemente en la esfera de las ideas, en la del lienzo y la materia inmediata del color..." (38)

En esas dos primeras exposiciones se advierte con claridad la impronta de Gordillo y la admiración que Aguirre siempre ha profesado al pintor sevillano, es la fase de los perfiles y las televisiones.

Poco tiempo después se advierte en su obra ciertos amagos abstractos próximos a la poética del Grupo de Cuenca.

No obstante por sus múltiples actividades su producción no fue extensa en el periodo señalado, en el que también desarrolló varias funciones hasta llegar a la subdirección del desaparecido MEAC.

Dos exposiciones en 1974 en la Galería Egam y en 1976 en la Galería Seiquer ambas de Madrid, entre las cuales se intercala la muerte de Franco, sitúan la trayectoria artística de Aguirre en un momento de transición. En una entrevista afirma su interés por una pintura básicamente retiniana en la que el color cobra un evidente protagonismo.

Esa referencia al color implica que Matisse o Bonnard sean modelos recurrentes en sus obras de finales de los setenta.

Con el arranque de los ochenta entremos en la época de su plena madurez pictórica donde sus pautas referenciales se tornan definitivas. En una exposición en la Galería Buades de 1980 y en otras posteriores sus formatos son muchos mayores y en su temática junto con el ensalzamiento de lo cotidiano aparecen nuevos ámbitos conceptuales como lo festivo, el mundo del espectáculo o el disfraz. Nuevas ideas en torno al artificio y la representación como se puede observar en la pieza *Dos Travestis* (1986) que mostramos en esta exposición y que también formó parte de la primera retrospectiva de su obra que le dedicó el IVAM en el año 1999.

Su enamoramiento por lo pictórico también va unido a un espíritu desprendido y generoso. Generosidad puesta de manifiesto en la donación al IVAM de toda su colección en el año 1996.

La realidad española desde 1975 viró hacia una mayor complejidad al tiempo que el horizonte era menos gris.

Los figurativos madrileños ya vivían y pintaban antes en esa pluralidad tan perseguida por la dictadura. Con su total ignorancia del discurso franquista su actitud se puede calificar como política pero siempre desde una atalaya festiva, alegre, de color.

Inserit en la figuració madrilenya hem de situar **Juan Antonio Aguirre**.

En 1965 va realitzar la seua primera exposició individual en la Galeria Amadís, que després va dirigir, i en 1967 una segona en la Galeria Edurne, i no va tornar a exposar fins a 1974.

En eixe període la seua activitat pictòrica és inseparable de les seues facetes com a crític i teòric (ja hem esmentat el seu llibre *Arte Ultimo. La "Nueva Generación" en la escena española*, que va publicar en 1969), promotor, organitzador d'exposicions i sobretot impulsor i apologeta d'una nova generació de pintors. Com afirma Fernando Huici, "són modulacions accidentals o disfresses d'una mateixa i única tasca passional, la de l'enamorat de la pintura, que consumisca la seua devoció, incontenible i generosa, en un erotisme polimorf, indiferentment en l'esfera de les idees, en la del llenç i la matèria immediata del color...". (38)

En eixes dos primeres exposicions s'advertix amb claredat l'empremta de Gordillo i l'admiració que Aguirre sempre ha professat al pintor sevillà. És la fase dels perfils i les televisions.

Poc temps després s'advertix en la seua obra unes certes temptatives abstractes pròximes a la poètica del Grup de Conca.

No obstant això, per les seues múltiples activitats la seua producció no va ser extensa en el període assenyalat, en el qual també va desenvolupar diverses funcions fins a arribar a la subdirecció del desaparegut MEAC.

Dos exposicions en 1974, en la Galeria Egam i en 1976 en la Galeria Seiquer, ambdós de Madrid, entre les quals s'intercala la mort de Franco, situen la trajectòria artística d'Aguirre en un moment de transició. En una entrevista afirma el seu interés per una pintura bàsicament retiniana, en la qual el color cobra un evident protagonisme.

Eixa referència al color explica que Matisse o Bonnard siguen models recurrents en les seues obres de finals dels setanta.

Amb l'arrancada dels huitanta entrem en l'època de la seua plena maduresa pictòrica, on les seues pautes referencials es tornen definitives. En una exposició en la Galeria Buades, de 1980, i en altres posteriors, els seus formats són molts majors i en la seua temàtica juntament amb l'exalçament del que és quotidià apareixen nous àmbits conceptuals com el festiu, el món de l'espectacle o la disfressa. Noves idees sobre l'artifici i la representació, com es pot observar en la peça *Dos travestis* (1986), que mostrem en esta exposició, i que també va formar part de la primera retrospectiva de la seua obra que li va dedicar l'IVAM l'any 1999.

El seu enamorament pel fet pictòric també va unit a un esperit desinteressat i generós. Generositat posada de manifest en la donació a l'IVAM de tota la seua col·lecció l'any 1996.

La realitat espanyola des de 1975 va virar cap a una major complexitat al mateix temps que l'horitzó era menys gris.

Els figuratius madrilenys ja vivien i pintaven abans en eixa pluralitat tan perseguida per la dictadura. Amb la seua total ignorància del discurs franquista, la seua actitud es pot qualificar com a política, però sempre des d'una talaia festiva, alegre, de color.

JUAN ANTONIO AGUIRRE

Dos travestis, 1986
Acrilic / llenç. 195 x 162 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Dos travestis, 1986
Acrílico / lienzo. 195 x 162 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

(B) Un segundo bloque estaría compuesto por pintores que practicaron la figuración sin haber estado adscritos o próximos al grupo de la figuración madrileña.

En las exposiciones “1980” (1979) y “Madrid DF” (1980) sus obras contrastaron con la de los figurativos madrileños por ser expresión de una figuración más libre entendida como planos de color con una gran dosis de gestualismo. En esta dirección se concreta el trabajo de Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano y Juan Navarro Baldeweg.

Tras comenzar a exponer en 1972, **Alfonso Albacete** dio un cambio esencial en su trayectoria con la exposición titulada “En el estudio” en la Galería Egam de Madrid en 1979. Una reflexión sobre su pintura y sobre la pintura a través de la privacidad de algo tan necesario como el propio estudio.

En esa serie se recrea el lugar y los utensilios característicos del oficio de pintor (pinceles, paletas, tubos de colores, lienzos amontonados en las paredes) en un intento más de subrayar con énfasis, propio de la época, el retorno a la pintura.

Esa recreación del espacio donde se alumbra la creación también fue tratado por Quejido en su serie de “Tabiques” de los años noventa.

A partir de ese momento la pintura de Albacete vira hacia una mayor abstracción pero sin abandonar nunca la figuración sugerida en puertas, jardines o ventanas abiertas al sur levantino, a la Alberca, el lugar de su aprendizaje del oficio de pintor.

Estos motivos se desarrollaron plenamente en su serie “Levante” en los años 1981 y 1982 tras regresar a su Antequera natal. Con la serie “Dos Continentes”, también de 1982, cultivará el género de la marina demostrando su capacidad para pintar una costa desolada de negras rocas muy lejos de la huerta.

En los años 1983 y 1984, tras una breve serie titulada “Dos mares” nacida de su viaje por Grecia, inicia un tiempo de reflexión. “De algún modo, el pintor retornaba al estudio, a los planteamientos tautológicos de 1979.” (39)

Pero ahora el estudio no está desnudo, en su centro puede aparecer una escayola o un modelo.

A este momento de madura reformulación temática pertenece la obra *Pintor en el estudio* (1983) que se incluye en la presente exposición. También estuvo presente en la importante muestra “Alfonso Albacete 50 Obras (1979-1987)” que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en el año 1988.

(B) Un segon bloc estaria compost per pintors que van practicar la figuració sense haver estat adscrits o pròxims al grup de la figuració madrilenya.

En les exposicions “1980” (1979) i “Madrid DF” (1980) les seues obres van contrastar amb la dels figuratius madrilenys per ser expressió d’una figuració més lliure, entesa com a plans de color amb una gran dosi de gestualisme. En esta direcció es concreta el treball d’Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano i Juan Navarro Baldeweg.

Després de començar a exposar en 1972, **Alfonso Albacete** va donar un canvi essencial en la seua trajectòria amb l’exposició titulada “En l’estudi”, en la Galeria Egam de Madrid en 1979. Una reflexió sobre la seua pintura i sobre la pintura a través de la privacitat d’una cosa tan necessària com el mateix estudi.

En eixa sèrie es recrea el lloc i els utensilis característics de l’ofici de pintor (pinzells, paletes, tubs de colors, llenços amuntegats en les parets) en un intent més de subratllar amb èmfasi, propi de l’època, el retorn a la pintura.

Eixa recreació de l’espai on s’il·lumina la creació també va ser tractada per Quejido en la seua sèrie de “Tabiques” dels anys noranta.

A partir d’eixe moment la pintura d’Albacete vira cap a una major abstracció, però sense abandonar mai la figuració suggerida en portes, jardins o finestres obertes al sud llevantí, a La Alberca, el lloc del seu aprenentatge de l’ofici de pintor.

Estos motius es van desenvolupar plenament en la seua sèrie “Llevant” en els anys 1981 i 1982, després de tornar a la seua Antequera natal. Amb la sèrie “Dos continentes”, també de 1982, cultivarà el gènere de la marina, demostrant la seua capacitat per a pintar una costa desolada, de roques negres, molt lluny de l’horta.

En els anys 1983 i 1984, després d’una breu sèrie titulada “Dos mars”, nascuda del seu viatge per Grècia, inicia un temps de reflexió. “D’alguna manera, el pintor retornava a l’estudi, als plantejaments tautològics de 1979.” (39)

Però ara l’estudi no està nu, en el seu centre pot aparéixer una escaiola o un model.

A este moment de reformulació temàtica madura pertany l’obra *Pintor en l’estudi* (1983), que s’inclou en la present exposició. També va ser present en la important mostra “Alfonso Albacete 50 Obres (1979-1987)” que va tindre lloc en el Museu d’Art Contemporani de Madrid l’any 1988.

ALFONSO ALBACETE

Pintor en el seu estudi,1983
Oli / llenç. 200 x 122 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Pintor en su estudio, 1983
Óleo/lienzo. 200 x 122 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

En una opción paralela a la de Albacete se puede situar la pintura de **Miguel Ángel Campano**. Estudió Arquitectura y Bellas Artes en Madrid y Valencia y tras una primera fase influenciada por la abstracción geométrica, deriva su interés al automatismo de la "action painting" norteamericana.

A principios de los ochenta realiza la serie de las "Vocales" inspirada en el poema de Rimbaud para posteriormente enfocar su gestualidad pictórica hacia una recuperación de elementos de la tradición pictórica francesa que comprenden desde la figuración clásica de Poussin hasta las modernidades de Cézanne pasando por Delacroix.

En este proceso de recuperación "la figuración aparece como un límite de la abstracción gestual, como un elemento donde apoyar y sustentar lo narrativo."

"En la implicación de abstracción con figuración, Campano desarrolla una investigación formal que recurre a las referencias directas de la tradición pictórica, para mantener un alto estado de tensión que valora y subraya por encima de todo la capacidad de la pintura para ser de muchas maneras, para producir emoción más allá de las formas, como si esencialmente constituyera un marco vital y perceptivo de apropiación del mundo." (40)

Concretamente será Poussin la clave que permita a Campano revalidar la legitimidad de la pintura utilizando un patrón que remite a cuadros y temáticas concretas.

De ese patronaje surge la serie "La Grappa" cuya referencia que hay buscarla en los cuadros de Poussin sobre *Las Cuatro Estaciones*.

En esta muestra se incluye la pieza titulada *La Grappa* (1986) que fue expuesta en ese mismo año en la Galería Fernando Vijande de Madrid y también inserta en la exposición que el IVAM dedicó a Campano entre Diciembre de 1990 y Febrero de 1991.

Esta pieza en concreto retiene el paisaje por entero con especial atención al inmenso racimo o grapa de la Tierra Prometida llevado por dos hombres y la silueta de otro personaje que subido a un árbol, recoge los frutos.

Otras piezas de esta misma serie se centran en partes más detalladas de ese paisaje general.

Esa confrontación con la tradición pictórica supone una asunción del pasado para poder pintar en el presente.

Campano siempre consciente de la importancia de la tradición "sea ésta moderna o clásica, actúa en la única dirección posible: exorciza y anula el efecto paralizante de la tradición implicándola, integrándola utilizando sus recursos, incorporando ese mismo peso, para convertir en liviano lo que habría podido convertirse en losa aplastante." (41)

En una opció paral·lela a la d'Albacete es pot situar la pintura de **Miguel Ángel Campano**. Va estudiar Arquitectura i Belles Arts a Madrid i València i després d'una primera fase influenciada per l'abstracció geomètrica, deriva el seu interés a l'automatisme de l'"action painting" nord-americana.

A principis dels huitanta realitza la sèrie de les "Vocals" inspirada en el poema de Rimbaud, per a posteriorment enfocar la seua gestualitat pictòrica cap a una recuperació d'elements de la tradició pictòrica francesa que comprenen des de la figuració clàssica de Poussin fins a les modernitats de Cézanne passant per Delacroix.

En este procés de recuperació, "la figuració apareix com un límit de l'abstracció gestual, com un element on secundar i sustentar el que és narratiu".

"En la implicació d'abstracció amb figuració, Campano desenvolupa una investigació formal que recorre a les referències directes de la tradició pictòrica, per a mantindre un estat de tensió alt que valora i subratlla per damunt de tot la capacitat de la pintura per a ser de moltes maneres, per a produir emoció més enllà de les formes, com si essencialment constituïra un marc vital i perceptiu d'apropiació del món." (40)

Concretament serà Poussin la clau que permeta Campano revalidar la legitimitat de la pintura utilitzant un patró que remet a quadres i temàtiques concretes.

D'eixe patronatge sorgix la sèrie "La Grappa" la referència de la qual cal buscar-la en els quadres de Poussin sobre *Les quatre estacions*.

En esta mostra s'inclou la peça titulada *La Grappa* (1986), que va ser exposada en eixe mateix any en la Galeria Fernando Vijande de Madrid i també inserida en l'exposició que l'IVAM va dedicar a Campano entre desembre de 1990 i febrer de 1991.

Esta peça en concret reté el paisatge completament amb especial atenció a l'immens ram o grapa de la Terra Promesa portat per dos homes i la silueta d'un altre personatge que, pujat a un arbre, recull els fruits.

Altres peces d'esta mateixa sèrie se centren en parts més detallades d'eixe paisatge general.

Eixa confrontació amb la tradició pictòrica suposa una assumpció del passat per a poder pintar en el present.

Campano, sempre conscient de la importància de la tradició "siga esta moderna o clàssica, actua en l'única direcció possible: exorcitza i anul·la l'efecte paralitzant de la tradició implicant-la, integrant-la, utilitzant els seus recursos, incorporant eixe mateix pes, per a convertir en lleuger el que hauria pogut convertir-se en llosa aclaparadora." (41)

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

La grapa XCV, 1986
Oli / llenç. 195 x 245 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

La grapa XCV, 1986
Óleo / lienzo. 195 x 245 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Implicación y complementariedad entre pintura y arquitectura confluyen en **Juan Navarro Baldeweg**. Su primera individual como pintor tuvo lugar en el año 1960 en la Galería Fernando Fe de Madrid y ese mismo año iniciaba sus estudios de Arquitectura. Tras doctorarse en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid fue becado para estudios en el extranjero, siendo investigador invitado en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology volviendo a España en 1975 y obteniendo la plaza de catedrático de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Como pintor, tras aproximarse en los sesenta al minimalismo, en los ochenta cultivó una figuración cromática con unas imágenes que en su clasicismo no ignoraban los postulados característicos de la pintura de los ochenta, aspecto en el que guarda cierta similitud con Campano.

En series como "Kuroi", "Los Vencejos", "Danaes", "La Casa" y "Los Baños" demuestra el fructífero diálogo entre la pintura y la arquitectura. En ese sentido Ángel González afirma "que en este juego de correspondencias y complicidades parece competencia de la pintura rehacer y mantener un vínculo permanente con lo figurativo y el de la arquitectura, en cambio, recoger y aprovechar su flujo a la manera de un repliegue, necesaria y pertinentemente abstracto." (42)

En esta exposición se incluye la pieza *Figuras en el baño* (1988) que formó parte de la muestra de Navarro Baldeweg en la Galería Temple de Valencia ese mismo año.

A principios de los noventa en su serie de "Paisajes" parece derivar hacia un mayor grado de abstracción a los ojos del espectador. Sensación de abstracción quizá mediatizada por el hecho de que estos paisajes proceden de la visión del alicantino valle de Xaló que Navarro divisaba desde su naya allí ubicada.

Esa sensación quedó desvanecida por la serie de "Dragones" de finales de los noventa donde la figuración vuelve con fuerza a aflorar.

La posible discrepancia o disyuntiva entre figuración y abstracción, o la diversidad figurativa entre pintores de una misma generación quizá quede resuelta por el propio Navarro en su entrevista que incluye Ángel González en su texto para la exposición en el IVAM en el año 1999 al destacar que "Las sensaciones de estar en el mundo provienen, en gran medida, de la voluptuosidad del mirar. Cuando te expresas en pintura, generalmente estás rehaciendo ese estado, y es tan abstracto como figurativo. Pero ayuda mucho el tratar de rehacer esa experiencia. Creo que es muy valioso mantener un vínculo permanente con lo figurativo." (43)

Implicació i complementarietat entre pintura i arquitectura confluïxen en **Juan Navarro Baldeweg**. La seua primera individual com a pintor va tindre lloc l'any 1960 en la Galeria Fernando Fe de Madrid i eixe mateix any iniciava els seus estudis d'Arquitectura. Després de doctorar-se en Arquitectura per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Madrid, va ser becat per a estudis a l'estranger i va ser investigador convidat en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology. Va tornar a Espanya en 1975 i va obtindre la plaça de catedràtic d'Elements de Composició a l'Escola d'Arquitectura de Madrid.

Com a pintor, després d'aproximar-se en els seixanta al minimalisme, en els huitanta va cultivar una figuració cromàtica, amb unes imatges que, en el seu classicisme, no ignoraven els postulats característics de la pintura dels huitanta, aspecte en el qual guarda una certa similitud amb Campano.

En sèries com "Kuroi", "Los vencejos", "Danaes", "La casa" i "Els banys" demostra el fructífer diàleg entre la pintura i l'arquitectura. En eixe sentit Ángel González afirma que, "en este joc de correspondències i complicitats, sembla competència de la pintura refer i mantindre un vincle permanent amb el que és figuratiu i el de l'arquitectura, en canvi, recollir i aprofitar el seu flux a la manera d'un replegament, necessàriament i pertinentment abstracte." (42)

En esta exposició s'inclou la peça *Figures en el bany* (1988), que va formar part de la mostra de Navarro Baldeweg en la Galeria Temple de València eixe mateix any.

A principis dels noranta, en la seua sèrie de "Paisatges" sembla derivar cap a un major grau d'abstracció als ulls de l'espectador. Sensació d'abstracció potser mediatitzada pel fet que estos paisatges procedixen de la visió de l'alacantina vall de Xaló que Navarro albirava des de la seua naia allí situada.

Eixa sensació va quedar esvaïda per la sèrie de "Dracs" de finals dels noranta, on la figuració torna amb força a aflorar.

La possible discrepància o disjuntiva entre figuració i abstracció, o la diversitat figurativa entre pintors d'una mateixa generació potser queda resolta pel mateix Navarro en la seua entrevista que inclou Ángel González en el seu text per a l'exposició en l'IVAM l'any 1999 en destacar que "Les sensacions d'estar en el món provenen, en gran manera, de la voluptuositat del mirar. Quan t'expresses en pintura, generalment estàs refent eixe estat, i és tan abstracte com figuratiu. Però ajuda molt el tractar de refer eixa experiència. Crec que és molt valuós mantindre un vincle permanent amb allò que és figuratiu." (43)

JUAN NAVARRO BALDEWEG

Figures en el bany, 1988
Acrilic / llenç. 35 x 81 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Figuras en el baño, 1988
Acrílico / lienzo. 35 x 81 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

1. LUIS GORDILLO

2. DIVERSITAT FIGURATIVA
DIVERSIDAD FIGURATIVA

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
CARLOS ALCOLEA
CARLOS FRANCO
RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ
CHEMA COBO
HERMINIO MOLERO
MANUEL QUEJIDO
JUAN ANTONIO AGUIRRE
ALFONSO ALBACETE
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
JUAN NAVARRO BALDEWEG

3. ABSTRACCIÓ NEOEXPRESSIONISTA
ABSTRACIÓN NEOEXPRESIONISTA

JOSÉ MANUEL BROTO
XAVIER GRAU
CARLOS LEÓN
GERARDO DELGADO

4. NEOEXPRESSIONISMES FIGURATIUS
NEOEXPRESIONISMOS FIGURATIVOS

FERRÁN GARCÍA SEVILLA
MENCHU LAMAS
ANTÓN PATIÑO
JOSÉ MARÍA SICILIA

5. ALTRES FIGURACIONS
OTRAS FIGURACIONES

VÍCTOR MIRA
ALFONSO FRAILE
LUIS PRADES

3- ABSTRACCIÓN NEOEXPRESIONISTA

A mediados de los setenta, José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio, Gonzalo Tena, todos ellos pintores, junto con el escritor Federico Jiménez-Losantos ya habían formulado una sólida alternativa pictórica también literaria, política y crítica a las formulaciones conceptuales. Pero a diferencia de los figurativos madrileños, renunciaron deliberadamente a cualquier referencia de la realidad externa para centrarse en problemas estrictamente formales, reduciendo hasta los límites de un sobriedad absoluta el color e investigando sobre la relación entre el gesto y la forma geométrica o simplemente más estructurada, y todo ello acompañándolo de enjundiosos textos y escritos teóricos.

Tras una primera exposición en la Galería Atenas de Zaragoza en 1974 de Broto, Rubio y Tena se inicia el movimiento o tendencia denominada pintura-pintura, deudor de los planteamientos Supports-Surfaces y del pensamiento de Marcelin Pleynet. El grupo de trasladó a Barcelona, sumándose Grau y presentando la exposición "Per una crítica de la pintura" en la Galería Maeght (1976) y prologada por Antoni Tapies.

Pronto se unió a ellos Carlos León que volvió de París ese mismo año.

Paralelamente colaboraron en la revista *Trama* de la que sólo aparecieron dos números el primero editado en Barcelona (1976) y el segundo en Zaragoza (1977).

A estos planteamientos del llamado grupo Trama se aproximaron, si bien con planteamientos menos dogmáticos, Jordi Teixidor y Gerardo Delgado.

Tras exposiciones conjuntas como "Pintura 1" en la Fundación Joan Miró (1976) y "En la pintura" en el Palacio de Cristal de Madrid (1977) comenzó a percibirse un debilitamiento de ese proyecto colectivo e ideológico.

Con la exposición en la Caja de Ahorros de Pamplona en 1978 finaliza la actividad del grupo Trama y de la tendencia pintura-pintura.

Según Javier Lacruz autor de una minuciosa monografía sobre el grupo considera que "su actividad constituyó la aportación pionera y nuclear de la tendencia pictórica abstracta denominada pintura-pintura, desarrollada en España a mediados de los años setenta." (44)

3. ABSTRACCIÓ NEOEXPRESSIONISTA

A mitjan setanta, José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio, Gonzalo Tena, tots ells pintors, juntament amb l'escriptor Federico Jiménez-Losantos, ja havien formulat una sòlida alternativa pictòrica, també literària, política i crítica, a les formulacions conceptuals. Però a diferència dels figuratius madrilenys, van renunciar deliberadament a qualsevol referència de la realitat externa per a centrar-se en problemes estrictament formals, reduint fins als límits d'un sobrietat absoluta el color i investigant sobre la relació entre el gest i la forma geomètrica o simplement més estructurada, i tot això acompanyant-lo de substanciosos textos i escrits teòrics.

Després d'una primera exposició en la Galeria Atenas de Saragossa, en 1974, de Broto, Rubio i Tena, s'inicia el moviment o tendència denominada pintura-pintura, deutor dels plantejaments *Supports-Surfaces* i del pensament de Marcelin Pleynet. El grup es va traslladar a Barcelona i s'hi va afegir Grau. Van presentar l'exposició "Per una crítica de la pintura" en la Galeria Maeght (1976) i prologada per Antoni Tàpies.

Prompte es va unir a ells Carlos León que va tornar de París eixe mateix any.

Paral·lelament van col·laborar en la revista *Trama*, de la qual només van aparéixer dos números, el primer editat a Barcelona (1976) i el segon a Saragossa (1977).

A estos plantejaments de l'anomenat grup Trama es van aproximar, encara que amb plantejaments menys dogmàtics, Jordi Teixidor i Gerardo Delgado.

Després d'exposicions conjuntes com "Pintura 1", en la Fundació Joan Miró (1976), i "En la pintura", en el Palau de Cristall de Madrid (1977), va començar a percebre's un afebliment d'eixe projecte col·lectiu i ideològic.

Amb l'exposició en la Caixa d'Estalvis de Pamplona en 1978 finalitza l'activitat del grup Trama i de la tendència pintura-pintura.

Segons Javier Lacruz, autor d'una minuciosa monografia sobre el grup, "la seua activitat va constituir l'aportació pionera i nuclear de la tendència pictòrica abstracta denominada pintura-pintura, desenvolupada a Espanya a mitjan anys setanta." (44)

Tras esta etapa **José Manuel Broto** se adentra en los ochenta con una abstracción gestual de intenso lirismo derivado de amplios campos de color. Hacia 1985, año en que se traslada a París, su pintura, en la que sustituye el acrílico por el óleo, se torna más sobria, rehuyendo de toda precisión y estableciendo una relación que se puede calificar de fría con el medio en que se encuentra.

Frialdad entendida como la no pretensión de construir un signo o crear un nuevo significado, tan sólo ofrecer una figura plástica.

Siempre dotadas de un sutil refinamiento, las imágenes creadas por Broto no pueden ser traducidas a palabras. No obstante, "su pintura impregnada de evocaciones cuyo ámbito supera el estrecho margen de la forma y del color. Cierto que el silencio del pintor acerca de los posibles significados de su obra es proverbial y sin embargo, tal vez no quepa dar mayor explicación: ahí están los cuadros, ofreciéndose con toda su complejidad a nuestra mirada." (45)

El cuadro titulado *85003* fechado en 1985, incluido en esta exposición, y pintando en París es fiel reflejo de esas coordenada básicamente abstractas lejos de un arte narrativo donde se dan claves de interpretación.

Després d'esta etapa **José Manuel Broto** s'endinsa en els huitanta amb una abstracció gestual d'intens lirisme derivat d'amplis camps de color. Cap a 1985, any en què es trasllada a París, la seua pintura, en la qual substituïx l'acrílic per l'oli, es torna més sòbria, defugint tota precisió i establint una relació que es pot qualificar de freda amb el mitjà en què es troba.

Fredor entesa com la no pretensió de construir un signe o crear un nou significat, tan sols oferir una figura plàstica.

Sempre dotades d'un refinament subtil, les imatges creades per Broto no poden ser traduïdes a paraules. No obstant això, "la seua pintura està impregnada d'evocacions l'àmbit de les quals supera l'estret marge de la forma i del color. Cert que el silenci del pintor sobre els possibles significats de la seua obra és proverbial i, no obstant això, tal vegada no cal donar major explicació: ací estan els quadres, que s'oferixen amb tota la seua complexitat a la nostra mirada." (45)

El quadre titulat *85003*, datat en 1985, inclòs en esta exposició i pintat a París, és reflex fidel d'eixes coordenadas bàsicament abstractes, lluny d'un art narratiu on es donen claus d'interpretació.

JOSÉ MANUEL BROTO

85003, 1985
Mixta / llenç. 205 x 117 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

85003, 1985
Mixta / lienzo. 205 x 117 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

De forma paralela a Broto, **Xavier Grau** parte de una abstracción reduccionista a la que en los ochenta incorpora una insinuante figuración gestual de vigoroso cromatismo que le acerca al expresionismo abstracto norteamericano de Guston o De Kooning.

A esta época pertenece la obra titulada *Nas-Boy* (1983) que se integra en esta exposición. También formó parte de las muestras de Grau en la Galería Buades de Madrid (1983) y en la Galería Maeght de Barcelona (1985).

Su práctica pictórica, sin esbozos previos, le hace proseguir en función de lo que cada pieza le va poco a poco insinuando.

En ese sentido es esclarecedor el artículo publicado en el diario *El País* el 6 de Abril de 1985 al calor de su exposición en Maeght al señalar que "parece como si su mente compositiva estuviera, sin la distancia necesaria, en la misma superficie del cuadro, siendo arrastrada por sus ritmos pictóricos en una acción no controlada, revelando ambientes y formas que él mismo genera sin saber exactamente su sentido. Y por ello son estetizadas, embellecidas, ocultando en gran parte su verdadero impacto vivencial." (46)

En términos parecidos se expresaba Juan Manuel Bonet en el acto de presentación en la Diputación Provincial de Zaragoza de la exposición titulada "Celebración de la pintura" (2008) en el Monasterio de Veruela en Vera de Moncayo que el propio Bonet comisarió, calificando la pintura de Grau "como llena de ecos de otras pinturas en las que a veces reina el caos y súbitamente se hace la luz y todo se ordena." (47)

Con su desaparición terrenal en Mayo del año 2020 la obra de Grau queda ya enmarcada como la de uno de los principales pintores españoles que cultivaron el expresionismo abstracto.

De manera paral·lela a Broto, **Xavier Grau** partix d'una abstracció reduccionista, a la qual en els huitanta incorpora una insinuant figuració gestual de vigorós cromatisme que l'acosta a l'expressionisme abstracte nord-americà de Guston o De Kooning.

A esta època pertany l'obra titulada *Nas-Boy* (1983), que s'integra en esta exposició. També va formar part de les mostres de Grau en la Galeria Buades de Madrid (1983) i en la Galeria Maeght de Barcelona (1985).

La seua pràctica pictòrica, sense esbossos previs, el fa prosseguir en funció del que cada peça li va insinuant a poc a poc.

En eixe sentit és esclaridor l'article publicat en el diari *El País* el 6 d'abril de 1985, al caliu de la seua exposició en Maeght, en assenyalar que "sembla com si la seua ment compositiva estiguera, sense la distància necessària, en la mateixa superfície del quadre, de manera que és arrossegada pels seus ritmes pictòrics en una acció no controlada, que revela ambients i formes que ell mateix genera sense saber exactament el seu sentit. I per això són estetitzades, embellides, ocultant en gran part el seu vertader impacte vivencial." (46)

En termes semblants s'expressava Juan Manuel Bonet en l'acte de presentació en la Diputació Provincial de Saragossa de l'exposició titulada "Celebració de la pintura" (2008), en el Monestir de Veruela, en Vera de Moncayo, que el mateix Bonet va comissariar, i va qualificar la pintura de Grau "com a plena de ressons d'altres pintures en les quals, a vegades, regna el caos i sobtadament es fa la llum i tot s'ordena". (47)

Amb la seua desaparició terrenal, al maig de l'any 2020, l'obra de Grau queda ja emmarcada com la d'un dels principals pintors espanyols que van cultivar l'expressionisme abstracte.

XAVIER GRAU

Nas boy, 1983
Oli / llenç. 195 x 195 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Nas boy, 1983
Óleo / lienzo. 195 x 195 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Carlos León sintonizó de forma inmediata y más directa con los presupuestos del Supports-Surfaces parisino pues tuvo una relación personal con los protagonistas de esa tendencia que no se produjo con el resto de sus compañeros de generación.

Su primera individual madrileña en la Galería Juan Mas (1976) demostró su plena coincidencia con los postulados de aquella tendencia. Pintura concebida a base de campos cromáticos uniformes que destacaban el valor de las superficies.

En esa misma línea fue su participación en la exposición "En la Pintura". (1977)

Como ya se indicó anteriormente esa tendencia fue abandonada por el grupo de pintores protagonistas del Supports-Surfaces español en muchos casos sin ninguna transición, de tal modo que el paso al gestualismo fue inmediato.

En el caso de Carlos León el tránsito fue más moderado manteniendo en obras de los primeros ochenta influencias de su etapa anterior determinadas por el no abandono de una sobriedad siempre manifiesta en la presencia sobre la tela sólo de los elementos indispensables para encauzar el discurso.

Ello deriva en la sustitución de un campo cromático uniforme por otro dinámico, o lo que es lo mismo un volver al expresionismo desde los anteriores y menos activos campos de color. Evolución similar a sus coetáneos pintores norteamericanos, con los que se relacionó durante su estancia en Nueva York (1985), que volvieron su mirada hacia la gran pintura del expresionismo abstracto.

Y es en los ochenta donde la temática pictórica de León se centra en la idea del jardín. Jardines donde se produce *el* "desbordamiento definitivo del magma pictórico, una invasión de la superficie que parece querer ir más allá de los propios límites del soporte." (48)

Al inicio de los noventa parece retornar a la configuración compositiva del *Supports-Surfaces* en una serie de cuadros donde la presencia de franjas de colores planos que se combinan con otras más complejas y gestuales.

El propio artista comenta esta serie al decir: "esta serie de cuadros (cuyos títulos contienen nombres de amigos) fueron realizados en un período en el que se producían en mi vida grandes cambios. Regresé en ellos a la medida, al número y a la utilización de una geometría visible, como en los tiempos del supports-surfaces. Fue un reto. Y una cura. Por entonces nació mi hija (1990). El cuadro mayor de la serie lleva su nombre: Silvana." (49)

Es precisamente ese cuadro *Silvana* (1991), tan entrañable para el artista el que se incluye en esta exposición. También formó parte de la muestra organizada por el compañía Iberia "Colección al aire" en el año 1993.

Carlos León va sintonitzar de manera immediata i més directa amb els pressupostos del *Supports-Surfaces* parisenc perquè va tindre una relació personal amb els protagonistes d'eixa tendència que no es va produir amb la resta dels seus companys de generació.

La seua primera individual madrilenya, en la Galeria Juan Mas (1976), va demostrar la seua coincidència plen amb els postulats d'aquella tendència. Pintura concebuda a base de camps cromàtics uniformes que destacaven el valor de les superfícies.

En eixa mateixa línia va ser la seua participació en l'exposició "En la Pintura". (1977)

Com ja es va indicar anteriorment, eixa tendència va ser abandonada pel grup de pintors protagonistes del *Supports-Surfaces* espanyol en molts casos sense cap transició, de tal manera que el pas al gestualisme va ser immediat.

En el cas de Carlos León el trànsit va ser més moderat, de manera que va mantindre en obres dels primers huitanta influències de la seua etapa anterior determinades pel no abandó d'una sobrietat sempre manifesta en la presència sobre la tela només dels elements indispensables per a canalitzar el discurs.

Això deriva en la substitució d'un camp cromàtic uniforme per un altre dinàmic o, el que és el mateix, un tornar a l'expressionisme des dels anteriors i menys actius camps de color. Evolució similar als seus coetanis pintors nord-americans, amb els quals es va relacionar durant la seua estada a Nova York (1985), que van girar la seua mirada cap a la gran pintura de l'expressionisme abstracte.

I és en els huitanta, on la temàtica pictòrica de León se centra en la idea del jardí. Jardins on es produïx el "desbordament definitiu del magma pictòric, una invasió de la superfície que sembla voler anar més enllà dels mateixos límits del suport." (48)

A l'inici dels noranta sembla retornar a la configuració compositiva del *Supports-Surfaces* en una sèrie de quadres on la presència de franges de colors plans que es combinen amb altres més complexes i gestuals.

El mateix artista comenta esta sèrie en dir: "esta sèrie de quadres (els títols dels quals contenen noms d'amics) van ser realitzats en un període en el qual es produïen en la meua vida grans canvis. Vaig tornar-hi a la mesura, al nombre i a la utilització d'una geometria visible, com en els temps del *Supports-Surfaces*. Va ser un repte. I una cura. En aquells dies va nàixer la meua filla (1990). El quadre major de la sèrie porta el seu nom: Silvana". (49)

És precisament eixe quadre *Silvana* (1991), tan entranyable per a l'artista, el que s'inclou en esta exposició. També va formar part de la mostra organitzada pel companyia Iberia "Col·lecció a l'aire", l'any 1993.

CARLOS LEÓN

Silvana, 1991
Acrilic / llenç. 275 x 205 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Silvana, 1991
Acrílico / lienzo. 275 x 205 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Gerardo Delgado compatibilizó su profesión de arquitecto y profesor de Análisis de Formas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla con su vertiente pictórica hasta 1990, momento en que la pintura en sus lienzos, en sus textos, en organización de exposiciones y en su divulgación a todos los niveles adquiere primacía absoluta.

Tras su primera exposición individual en la Galería Pasarela de Sevilla (1967) participa en la muestra "Nueva Generación" organizada por Juan Antonio Aguirre ese mismo año. Entre 1969 y 1972 forma parte integrante del grupo de artistas que dio vida y debate a los Seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Su trabajo pictórico siempre lo ha articulado en series siempre concretadas de forma rigurosa en aspectos fundamentales de la pintura que le han preocupado a nivel artístico, intelectual y emocional.

Su pintura en los setenta "tiende a combinar espacios y campos de color de tono minimalista con pinceladas y trazos gestuales, que anuncian la necesidad de integrar la forma en el color." (50)

A partir del color surge de manera sutil la aparición de formas más o menos definidas derivadas de un más amplio impulso gestual.

Durante los años ochenta se radicalizará la tensión entre espacio y gestualidad, entre elementos o sugerencias figurativas y abstracción, entre evocación y reflexión.

La forma toma contacto con el fondo como si se tratara de un ente extraño. Ocupa el centro del lienzo o de desplaza hacia los lados, creciendo o recogiéndose en sí misma según su tamaño.

"Las formas en un principio abstractas y desnaturalizadas abren el camino a una intención figurativa que evoca una realidad. La ambigüedad y el desdibujamiento revelan un proceso de destrucción de la forma originaria para construir una pintura. Este procedimiento será en cierto modo el que abrirá el camino hacia la obra posterior: se busca un lugar para la forma, para situar la pintura." (51)

A la serie "El lugar de la forma" pertenece el cuadro que se incluye en esta exposición titulado *Acampada* (1982) y que también estuvo presente en la muestra del artista sevillano en el Palacio de los Condes de Gabia de Granada en 1994.

Gerardo Delgado va compatibilitzar la seua professió d'arquitecte i professor d'Anàlisi de Formes a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Sevilla amb el seu vessant pictòric fins a 1990, moment en què la pintura en els seus llenços, en els seus textos, en organització d'exposicions i en la seua divulgació a tots els nivells adquirix primacia absoluta.

Després de la seua primera exposició individual en la Galeria Pasarela de Sevilla (1967), participa en la mostra "Nova Generació", organitzada per Juan Antonio Aguirre eixe mateix any. Entre 1969 i 1972 forma part integrant del grup d'artistes que va donar vida i debat als Seminaris de Generació Automàtica de Formes Plàstiques del Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid.

El seu treball pictòric sempre l'ha articulat en sèries concretades de manera rigorosa en aspectes fonamentals de la pintura que li han preocupat a nivell artístic, intel·lectual i emocional.

La seua pintura en els setanta "tendix a combinar espais i camps de color de to minimalista amb pinzellades i traços gestuals, que anuncien la necessitat d'integrar la forma en el color". (50)

A partir del color sorgix de manera subtil l'aparició de maneres més o menys definides derivades d'un més ampli impuls gestual.

Durant els anys huitanta es radicalitzarà la tensió entre espai i gestualitat, entre elements o suggeriments figuratius i abstracció, entre evocació i reflexió.

La forma pren contacte amb el fons com si es tractara d'un ens estrany. Ocupa el centre del llenç o es desplaça cap als costats, creixent o recollint-se en si mateixa segons la seua grandària.

"Les formes al principi abstractes i desnaturalitzades obrin el camí a una intenció figurativa que evoca una realitat. L'ambigüitat i el desdibuixament revelen un procés de destrucció de la forma originària per a construir una pintura. Este procediment serà en certa manera el que obrirà el camí cap a l'obra posterior: es busca un lloc per a la forma, per a situar la pintura." (51)

A la sèrie "El lloc de la forma" pertany el quadre que s'inclou en esta exposició titulat *Acampada* (1982) i que també va ser present en la mostra de l'artista sevillà en el Palau dels Comtes de Gabia de Granada en 1994.

GERARDO DELGADO

Acampada, 1982
Oli / llenç. 195 x 160 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Acampada, 1982
Óleo / lienzo. 195 x 160 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

1. LUIS GORDILLO

2. DIVERSITAT FIGURATIVA
DIVERSIDAD FIGURATIVA

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
CARLOS ALCOLEA
CARLOS FRANCO
RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ
CHEMA COBO
HERMINIO MOLERO
MANUEL QUEJIDO
JUAN ANTONIO AGUIRRE
ALFONSO ALBACETE
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
JUAN NAVARRO BALDEWEG

3. ABSTRACCIÓ NEOEXPRESSIONISTA
ABSTRACIÓN NEOEXPRESIONISTA

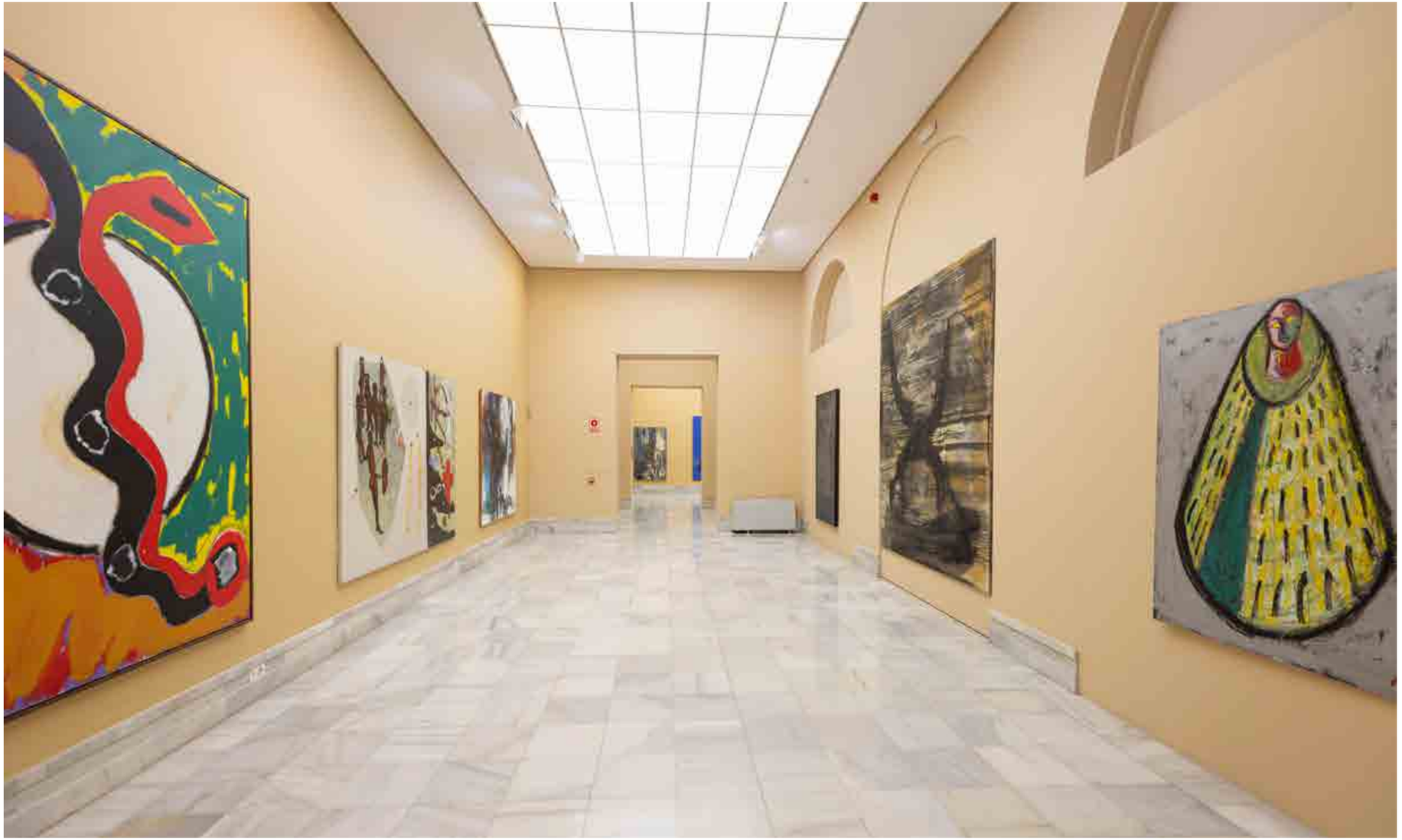
JOSÉ MANUEL BROTO
XAVIER GRAU
CARLOS LEÓN
GERARDO DELGADO

4. NEOEXPRESSIONISMES FIGURATIUS
NEOEXPRESIONISMOS FIGURATIVOS

FERRÁN GARCÍA SEVILLA
MENCHU LAMAS
ANTÓN PATIÑO
JOSÉ MARÍA SICILIA

5. ALTRES FIGURACIONS
OTRAS FIGURACIONES

VÍCTOR MIRA
ALFONSO FRAILE
LUIS PRADES



4- NEOEXPRESIONISMOS FIGURATIVOS

La exposición "Otras figuraciones", comisariada por María Corral (Obra Cultural de la Caja de Pensiones de Madrid, Diciembre 1981-enero 1982) en la que fueron incluidos Miquel Barceló y Ferrán García Sevilla ha sido considerada, ya pasado un cierto tiempo, como una cita para el relevo generacional en la que las pinturas de los artistas citados pudieron verse al lado de las obras de Gordillo, Alcolea, Franco, Pérez Villalta o Chema Cobo entre otros.

Sus imágenes en comparación con la de los figurativos de la primera generación quizá sean susceptibles de su catalogación como "neoexpresionistas" al aparecer coetáneamente con la nueva pintura italiana, norteamericana y sobre todo alemana que se estaba dando a conocer en galerías y exposiciones españolas a principios de los años ochenta.

Esa similitud estilística y esa coincidencia temporal determinó que se convirtieran junto a José María Sicilia en los pintores españoles con mayor aceptación internacional dentro de la década de los ochenta.

Para el crítico Kewin Power la obra de estos artistas "anuncia la llegada de nuevas imágenes y nuevos argumentos. El reflejo de su obra se registra ya en la sensibilidad de otros jóvenes pintores de una manera más inmediata y más marcada que la de los artistas asociados a 1980." (52)

Paralelamente en 1980 se fundó el Colectivo Atlántica cuya actividad aunque corta en el tiempo, pues se disolvió en 1983, sirvió para superar la parálisis en que se encontraba el arte gallego acometiendo una revisión de la tradición autóctona a través de los lenguajes neoexpresionistas vigentes en ese momento. Sus integrantes, los pintores Menchu Lamas, Antón Patiño y Antón Lamazares junto con el escultor Francisco Leiro rebuscaron "una tradición no nostálgica, la adopción de un expresionismo vivencial y un primitivismo que conectaba con lo popular y con las esencias de una Galicia antropológicamente eterna." (53)

Una última variable confluyó para que se diera cumplimiento al mensaje evangélico de que "los últimos serán los primeros". A partir de 1983 de la colaboración entre el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores se inició un activo programa de proyección exterior, el llamado PEACE (Programa Español de Acción Cultural en el Extranjero), presentando en distintas ciudades europeas y norteamericanas la "nueva imagen" del joven arte español. Varias exposiciones dieron contenido a ese programa, destacando "5

4. NEOEXPRESSIONISMES FIGURATIUS

L'exposició "Altres figuracions", comissariada per María Corral (Obra Cultural de la Caixa de Pensions de Madrid, desembre 1981-gener 1982), en la qual van ser inclosos Miquel Barceló i Ferran García Sevilla, ha sigut considerada, ja passat un cert temps, com una cita per al relleu generacional, en la qual les pintures dels artistes citats es van poder veure al costat de les obres de Gordillo, Alcolea, Franco, Pérez Villalta o Chema Cobo, entre altres.

Les seues imatges, en comparació amb la dels figuratius de la primera generació, potser són susceptibles de la seua catalogació com a "neoexpressionistes" en aparéixer coetàniament amb la nova pintura italiana, nord-americana i sobretot alemanya que s'estava donant a conéixer en galeries i exposicions espanyoles a principis dels anys huitanta.

Eixa similitud estilística i eixa coincidència temporal va determinar que es convertiren, al costat de José María Sicilia, en els pintors espanyols amb major acceptació internacional dins de la dècada dels huitanta.

Per al crític Kewin Power, l'obra d'estos artistes "anuncia l'arribada de noves imatges i nous arguments. El reflex de la seua obra es registra ja en la sensibilitat d'altres joves pintors d'una manera més immediata i més marcada que la dels artistes associats a 1980". (52)

Paral·lelament en 1980 es va fundar el Col·lectiu Atlàntica l'activitat del qual, encara que curta en el temps, perquè es va dissoldre en 1983, va servir per a superar la paràlisi en què es trobava l'art gallec i per a escometre una revisió de la tradició autòctona a través dels llenguatges neoexpressionistes vigents en eixe moment. Els seus integrants, els pintors Menchu Lamas, Antón Patiño i Antón Lamazares, juntament amb l'escultor Francisco Leiro, van rebuscar "una tradició no nostàlgica, l'adopció d'un expressionisme vivencial i un primitivisme que connectava amb allò que és popular i amb les essències d'una Galícia antropològicament eterna". (53)

Una última variable va confluir perquè es donara compliment al missatge evangèlic que "els últims seran els primers". En 1983, a partir de la col·laboració entre el Ministeri de Cultura i el d'Afers Exteriors, es va iniciar un programa actiu de projecció exterior, l'anomenat PEACE (Programa Espanyol d'Acció Cultural a l'Estranger), que va presentar a diferents ciutats europees i nord-americanes la "nova imatge" del jove art espanyol. Diverses exposicions van donar contingut a eixe programa, entre les qauls cal destacar "5 Spanish

Spanish Artits" que llevó a Nueva York a los artistas del supuesto "relevo histórico": Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, José María Sicilia, Menchu Lamas y Ferrán García Sevilla. Donald Sultan, comisario de la exposición, en el catálogo de la misma afirmaba: "Durante estos últimos seis años he tenido numerosas ocasiones de visitar España y de participar y asistir a los rápidos cambios que han experimentado las expectativas políticas y artísticas de ese país. Se han multiplicado las exposiciones internacionales de pintores contemporáneos y los artistas españoles de la generación más reciente han empezado en gran medida a abrirse al exterior en pos de un merecido lugar en la escena internacional." (54)

Vista la panorámica de ese momento Daniel A. Verdú Schumann mantiene, no sin razón, que el rápido relevo que se produjo en el arte español a partir de 1982 se debió en realidad a motivos extraartísticos..., que a razones intrínsicamente artísticas. Y ello en la medida en que la obra de los Gordillo, Alcolea, Franco, Cobo o Pérez Villalta no sólo no tenía nada que envidiar desde el punto de vista de su interés y calidad a la de los Barceló, García Sevilla, Sicilia y compañía, sino que se había adelantado a ella en la asunción y adopción de muchos de los postulados posmodernos y de las fórmulas y estrategias de ellos derivadas: la fragmentación, el eclecticismo, la combinación de figuración y abstracción, el gusto por la cita y la relectura del pasado, el humor, la ironía, la narratividad, la serialidad, los metalenguajes, el empleo libre del color, la escritura, los signos y los símbolos, la puesta en valor de la subjetividad, de la irracionalidad, de la mezcla de la "alta" y "baja" cultura, y un largo etcétera." (55)

La suma de factores tales como el interés del gobierno socialista de modernizar la imagen de nuestro país, el afán de los gobiernos autonómicos de ocupar un lugar en el nuevo mapa cultural nacional, sintonía con los nuevos expresionismos europeos y especialmente la entusiasta sensación de toda la sociedad española, y en particular del mundo del arte, de ser por vez primera jóvenes y "posmodernos" dieron como resultado esa rápida consolidación de esa nueva generación pictórica que debía también portar y enarbolar la bandera del cambio.

Estas circunstancias históricopolíticas no desdicen ni un ápice la indiscutible calidad de los artistas que se incluyen en este apartado.

Artits" que va portar a Nova York els artistes del suposat "relleu històric": Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, José María Sicilia, Menchu Lamas i Ferran García Sevilla. Donald Sultan, comissari de l'exposició, afirmava en el catàleg: "Durant aquests últims sis anys he tingut nombroses ocasions de visitar Espanya i de participar i assistir als ràpids canvis que han experimentat les expectatives polítiques i artístiques d'eixe país. S'han multiplicat les exposicions internacionals de pintors contemporanis i els artistes espanyols de la generació més recent han començat en gran manera a obrir-se a l'exterior per aconseguir un merescut lloc en l'escena internacional." (54)

Vista la panoràmica d'eixe moment, Daniel A. Verdú Schumann manté, no sense raó, que "el ràpid relleu que es va produir en l'art espanyol a partir de 1982 es va deure en realitat a motius extraartístics..., que a raons intrínsecament artístiques. I això en la mesura en què l'obra dels Gordillo, Alcolea, Franco, Cobo o Pérez Villalta no sols no tenia res a envejar des del punt de vista del seu interés i qualitat a la dels Barceló, García Sevilla, Sicilia i altres, sinó que s'hi havia avançat en l'assumpció i adopció de molts dels postulats postmoderns i de les fórmules i estratègies que se'n derivaen: la fragmentació, l'eclecticisme, la combinació de figuració i abstracció, el gust per la cita i la relectura del passat, l'humor, la ironia, la narrativitat, la serialitat, els metallenguatges, l'ocupació lliure del color, l'escriptura, els signes i els símbols, la posada en valor de la subjectivitat, de la irracionalitat, de la mescla de l'"alta" i "baixa" cultura, i un llarg etcètera". (55)

La suma de factors, com ara l'interés del govern socialista de modernitzar la imatge del nostre país, l'afany dels governs autonòmics d'ocupar un lloc en el nou mapa cultural nacional, sintonia amb els nous expressionismes europeus, i especialment l'entusiasta sensació de tota la societat espanyola, i en particular del món de l'art, de ser per primera vegada joves i "postmoderns", van donar com a resultat la ràpida consolidació d'eixa nova generació pictòrica que devia també portar i enarborar la bandera del canvi.

Estes circumstàncies historicopolítiques no desdiuen gens la indiscutible qualitat dels artistes que s'inclouen en este apartat.

Tras participar en el conceptualismo catalán de los setenta, **Ferrán García Sevilla** con la entrada de la siguiente década transita a la pintura entendida desde una perspectiva marcadamente intelectual.

Tras una buena acogida en sus primeras muestras en Madrid y Barcelona su presencia en el extranjero es cada vez más frecuente. Su inclusión, como ya se citó en la exposición "5 Spanish Artists" en Nueva York (1985) y en la Documenta de 1987 le consolidan definitivamente. En ese momento sólo cinco de la totalidad de sus individuales tuvieron lugar en España.

Su obra se fundamenta en una aplicación al lienzo de toda una suerte de símbolos o signos de difícil interpretación en una verdadera explosión plástica y provocativa donde la imaginación goza de absoluta libertad en cuanto a la posibilidad de formar ideas a partir de las sensaciones.

Sus obras "permanecen siempre abiertas a una síntesis imaginativa, a falsas interpretaciones sinfín, y se resisten a cualquier culminación lineal de sus historias. García Sevilla nada felizmente en una confluencia de imágenes donde muchos se hubieran ahogado." (56)

Su trabajo se desarrolla en series como Cau (1984), Pariso (1985), Erase (1985), Cent (1987), Ruc (1987), Sama (1990), pero no entendiendo la serie como una variación sobre un tema central, sino como "propuesta laberíntica induciendo a todas las fuerzas disponibles y las inspiraciones posibles al mismo tiempo." (57)

La pieza incluida en esta exposición *Erase 7* pertenece a la serie de ese mismo nombre quizá marcada por la idea del viaje y los descubrimientos que la experiencia de viajar conlleva.

Este cuadro también estuvo presente en la muestra de García Sevilla en la Galería Edurne de Madrid (1989) en cuyo catálogo el propio artista revela sus propias sensaciones al pintar: "Cuando pinto, la mano trabaja tan autónomamente que no pienso lo que va a salir o lo que finalmente será. Lo que suelo hacer al pintar es, por una parte, escuchar música, y por otra, dejar ir la mano libremente a la manera del conocido automatismo surrealista.

Mi voluntad es no decir nada a nadie. No soy quien para decir nada a nadie. Todo lo que sale en mi pintura no es de ningún modo de mi invención. Siempre son nuevas versiones de algo que ya existía antes. No aporto nada personal o bastante poco. Se dice, en el principio estaba el caos. En el principio estaba todo preparado..., por tanto en el principio ya debía existir la imitación." (58)

Després de participar en el conceptualisme català dels setanta, **Ferran García Sevilla** amb l'entrada de la següent dècada transita a la pintura entesa des d'una perspectiva marcadament intel·lectual.

Després d'un bon acolliment en les seues primeres mostres a Madrid i Barcelona, la seua presència a l'estranger és cada vegada més freqüent. La seua inclusió, com ja es va citar en l'exposició "5 Spanish Artists", a Nova York (1985), i en la Documenta de 1987 el consoliden definitivament. En eixe moment només cinc de la totalitat de les seues individuals van tindre lloc a Espanya.

La seua obra es fonamenta en una aplicació al llenç de tota una sèrie de símbols o signes de difícil interpretació en una vertadera explosió plàstica i provocativa on la imaginació gaudix d'absoluta llibertat quant a la possibilitat de formar idees a partir de les sensacions.

Les seues obres "romanen sempre obertes a una síntesi imaginativa, a falses interpretacions infinitat, i es resistixen a qualsevol culminació lineal de les seues històries. García Sevilla nada feliçment en una confluència d'imatges on molts s'haurien ofegat". (56)

El seu treball es desenvolupa en sèries com Cau (1984), Paradís (1985), Erase (1985), Cent (1987), Ruc (1987), Sama (1990), però no entenent la sèrie com una variació sobre un tema central, sinó "com a proposta laberíntica que induïx a totes les forces disponibles i les inspiracions possibles al mateix temps." (57)

La peça inclosa en esta exposició *Erase 7* pertany a la sèrie d'eixe mateix nom, potser marcada per la idea del viatge i els descobriments que l'experiència de viatjar comporta.

Este quadre també va ser present en la mostra de García Sevilla, en la Galeria Edurne de Madrid (1989), en el catàleg de la qual el mateix artista revela les seues sensacions en pintar: "Quan pinte, la mà treballa tan autònomament que no pense el que eixirà o el que finalment serà. El que solc fer en pintar és, d'una banda, escoltar música i, per una altra, deixar anar la mà lliurement a la manera del conegut automatisme surrealista.

La meua voluntat és no dir res a ningú. No soc qui per a dir res a ningú. Tot el que ix en la meua pintura no és de cap manera de la meua invenció. Sempre són noves versions d'alguna cosa que ja existia abans. No aporte res personal o bastant poc. Es diu, en el principi estava el caos. En el principi estava tot preparat..., per tant, en el principi ja havia d'existir la imitació." (58)

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

Erase 7, 1985
Témpera / llenç. 195 x 260 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Erase 7, 1985
Témpera / lienzo. 195 x 260 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

También abierta a la interpretación pero con menor dispersión se enclava la pintura de **Menchu Lamas**.

Como antes se mencionó fue cofundadora del Grupo Atlántica en cuyas exposiciones participó. Su primera individual madrileña tuvo lugar en la Galería Buades (1982) y tras posteriores muestras en España y Alemania su reafirmación internacional deriva de su inclusión en la "5 Spanish Artists" (Nueva York 1985).

Su pintura, normalmente en grandes formatos, destaca por recurrir a formas simbólicas simples (peces, serpientes, lunas) con empleo de vivos colores.

De parecido modo al de algunos neoexpresionistas europeos recupera figuras de carácter tradicional y primitivo que en sus lienzos adquieren monumentalidad y contraste cromático.

"Una síntesis entre lo autóctono y lo foráneo. (59). Una iconografía inconfundible que, sin embargo, varía de un cuadro a otro invitando al espectador a un enfrentamiento con seres incomprensibles que dominan la superficie pintada. En ese sentido Menchu Lamas concibe el cuadro como una estructura única y no como la suma de detalles individuales. Los motivos de sus cuadros ocupan la totalidad de sus grandes formatos creando su propio sistema de relaciones y jerarquías que son las que rigen la composición." (60)

La pieza que se integra en esta exposición es uno de sus cuadros más conocidos titulado *La Cobra* (1982). Su recorrido denota su importancia: Galería Buades (1982), "5 Spanish Artists" (Nueva York 1985) y la colectiva "Kunst aus donen achtziger Jahren" en la Galería Thomas de Munich (1987) en la que también participaron Antón Patiño, Ferrán García Sevilla, Víctor Mira, Francisco Leiro, Miquel Barceló junto a artistas de la talla de Mimmo Paladino, Tony Cragg, Jean Michael Basquiat o Julian Opie entre otros.

També oberta a la interpretació, però amb menor dispersió, s'enclava la pintura de **Menchu Lamas**.

Com abans s'ha esmentat, va ser cofundadora del Grup Atlàntica en les exposicions del qual va participar. La seua primera individual madrilenya va tindre lloc en la Galeria Buades (1982) i, després de posteriors mostres a Espanya i Alemanya, la seua reafirmació internacional deriva de la seua inclusió en la "5 Spanish Artists" (Nova York 1985).

La seua pintura, normalment en grans formats, destaca per recórrer a formes simbòliques simples (peixos, serps, llunes) amb ús de vius colors.

De semblant manera al d'alguns neoxpressionistes europeus, recupera figures de caràcter tradicional i primitiu que en els seus llenços adquirixen monumentalitat i contrast cromàtic.

"Una síntesi entre allò que és autòcton i all`que és forà forà. (59). Una iconografia inconfusible que, no obstant això, varia d'un quadre a un altre convidant l'espectador a un enfrontament amb éssers incomprensibles que dominen la superfície pintada. En eixe sentit, Menchu Lamas concep el quadre com una estructura única i no com la suma de detalls individuals. Els motius dels seus quadres ocupen la totalitat dels seus grans formats creant el seu propi sistema de relacions i jerarquies que són les que regixen la composició." (60)

La peça que s'integra en esta exposició és un dels seus quadres més coneguts, titulat *La cobra* (1982). El seu recorregut denota la seua importància: Galeria Buades (1982), "5 Spanish Artists" (Nova York 1985) i la col·lectiva "Kunst aus donen achtziger Jahren" en la Galeria Thomas de Munic (1987), en la qual també van participar Antón Patiño, Ferran García Sevilla, Víctor Mira, Francisco Leiro, Miquel Barceló al costat d'artistes de la talla de Mimmo Paladino, Tony Cragg, Jean Michael Basquiat o Julian Opie entre altres.

MENCHU LAMAS

La cobra, 1982
Acrilic / llenç. 261 x 195 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

La cobra, 1982
Acrílico / lienzo. 261 x 195 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

De los artistas que se integraron en el Grupo Atlántica es **Antón Patiño** el que más ha incidido con su pintura en las raíces autóctonas. Situó como eje central de sus preocupaciones estéticas y conceptuales un cierto pasado mítico imposible de recuperar pero todavía accesible a través de la memoria, la pintura y la imaginación.

El propio artista lo expresa en un de sus cortos pensamientos: "Devolver a las imágenes su espesor onírico. Convocar imágenes múltiples, polisémicas, alcanzar su memoria remota, hablar de su génesis. Tensar formas divergentes." (61)

Tras su primera individual en Madrid (Galería Buades 1980) y las muestras del colectivo Atlántica, participó en varias exposiciones internacionales entre las que destaca su individual en el ICA de Boston (1985), así como varias en Alemania.

En la década de los ochenta en su iconografía aparece con claridad su conexión con la tradición galaica medieval. A esta época pertenece el cuadro titulado *A Coroza* (1985) que se incluye en esta exposición. "La forma cónica coronada por una cabeza, presentes en otras obras de la época como Menina o Cacao (ambas de 1983), parece remitir aquí a la protección de un espacio vital. Forma sólida, identificable quizá con la defensa tanto del individuo-creador como de un entorno geográfico y cultural, convertido éste -mi casa es mi castillo- en fortaleza." (62)

Profundo escritor en torno al arte donde destacan sus libros *Xeometría líquida, Mapa ingrávido*, ambos de 1992 y *Caosmos* de 2007.

Activo impulsor de la cultura gallega a todos los niveles, su obra también se encuentra en espacios públicos tales como las pinturas murales de la Facultad de Filología de Santiago de Compostela y la fábrica de Sargadelos en Monforte de Lemos o la pintura que realizó en el Museo do Mar de Galicia en Alcabre.

Dels artistes que es van integrar en el Grup Atlàntica és **Antón Patiño** el que més ha incidit amb la seua pintura en les arrels autòctones. Va situar com a eix central de les seues preocupacions estètiques i conceptuals un cert passat mític impossible de recuperar, però encara accessible a través de la memòria, la pintura i la imaginació.

El mateix artista l'expressa en un dels seus pensaments curts: "Retornar a les imatges la seua espessor onírica. Convocar imatges múltiples, polisèmiques, aconseguir la seua memòria remota, parlar de la seua gènesi. Tensar formes divergents." (61)

Després de la seua primera individual a Madrid (Galeria Buades 1980) i les mostres del col·lectiu Atlàntica, va participar en diverses exposicions internacionals entre les quals destaca la seua individual en l'ICA de Boston (1985), així com diverses a Alemanya.

En la dècada dels huitanta en la seua iconografia apareix amb claredat la seua connexió amb la tradició galaica medieval. A esta època pertany el quadre titulat *A Coroza* (1985), que s'inclou en esta exposició. "La forma cònica coronada per un cap, present en altres obres de l'època com Menina o Cacao (ambdós de 1983), sembla remetre ací a la protecció d'un espai vital. Forma sòlida, identificable potser amb la defensa tant de l'individu – creador com d'un entorn geogràfic i cultural, convertit este —la meua casa és el meu castell— en fortalesa." (62)

Profund escriptor sobre l'art on destaquen els seus llibres *Xeometría líquid*, *Mapa ingràvid*", ambdós de 1992 i *Caosmos* de 2007.

Actiu impulsor de la cultura gallega a tots els nivells, la seua obra també es troba en espais públics com ara les pintures murals de la Facultat de Filologia de Santiago de Compostel·la i la fàbrica de Sargadelos a Monforte de Lemos o la pintura que va realitzar en el Museu do Mar de Galícia en Alcabre.

ANTÓN PATIÑO

A coroza, 1985
Oli / llenç. 162 x 130 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

A coroza, 1985
Óleo / lienzo. 162 x 130 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

José María Sicilia estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid entre 1975 y 1979. En 1980 se instala en París y en 1982 realiza su primera exposición individual en la Galería Trans-Form de la capital francesa.

En 1984 tiene lugar su primera muestra en España en la Galería Fernando Vijande y en 1985 participa en "5 Spanish Artist" en Nueva York.

En sus inicios su pintura es próxima al neoexpresionismo de la época con obras de gran formato en las que objetos de uso doméstico hiperdimensionados (tijeras, aspiradoras) se convierten en gestos pictóricos, en un intento de abstraer a cualquier objeto para después transfigurarlo en pintura.

Francisco Rivas en su texto para el catálogo de "5 Spanish Artists "neoyorquina califica este proceso en Sicilia de "ósmosis imprevista entre el fondo y la figura en beneficio principalmente de esta última que se nutre de la enorme riqueza pictórica de aquél y lo vampiriza hasta desarrollar un progresivo empaque más acorde con la monumental pero engañosa escala que le había sido adjudicada desde el principio. En un momento dado, o en algunas ocasiones, estas figuras aparecen ya dotadas de una poderosa carga poética que anula el recuerdo de su primitiva y supuesta vulgaridad." (63).

La pieza incluida en esta exposición titulada *Tijeras Negras* (1984) fue presentada en la ya aludida primera individual madrileña (Galería Fernando Vijande 1984) para luego viajar a la urbe neoyorquina ("5 Spanish Artists" 1985).

Posteriormente, ya instalado en Nueva York en 1985, parece iniciar un tránsito de la figuración a la abstracción como se aprecia en la serie "Flores", para después concentrarse en el estudio de la luz y el espacio, ejes centrales de su pintura desde los años noventa.

José María Sicilia va estudiar a l'Escola de Belles Arts de Madrid entre 1975 i 1979. En 1980 s'instal·la a París i en 1982 realitza la seua primera exposició individual en la Galeria Trans-Form de la capital francesa.

En 1984 té lloc la seua primera mostra a Espanya en la Galeria Fernando Vijande i en 1985 participa en "5 Spanish Artists" a Nova York.

En els seus inicis la seua pintura és pròxima al neoexpressionisme de l'època, amb obres de gran format en les quals objectes d'ús domèstic hiperimensionats (tisores, aspiradores) es convertixen en gestos pictòrics, en un intent d'abstraure qualsevol objecte per a després transfigurar-lo en pintura.

Francisco Rivas en el seu text per al catàleg de "5 Spanish Artists", qualifica este procés en Sicília "d'osmosi imprevista entre el fons i la figura en benefici principalment d'esta última que es nodrix de l'enorme riquesa pictòrica d'aquell i el vampiritza fins a desenvolupar un empaquetatge progressiu més d'acord amb la monumental però enganyosa escala que li havia sigut adjudicada des del principi. En un moment donat, o en algunes ocasions, estes figures apareixen ja dotades d'una poderosa càrrega poètica que anul·la el record de la seua primitiva i suposada vulgaritat". (63).

La peça inclosa en esta exposició titulada *Tisores negres* (1984) va ser presentada en la ja al·ludida primera individual madrilenya (Galeria Fernando Vijande 1984) per a després viatjar a l'urbs novaiorquesa ("5 Spanish Artists" 1985).

Posteriorment, ja instal·lat a Nova York en 1985, sembla iniciar un trànsit de la figuració a l'abstracció com s'aprecia en la sèrie "Flors", per a després concentrar-se en l'estudi de la llum i l'espai, eixos centrals de la seua pintura des dels anys noranta.

JOSÉ MARÍA SICILIA

Tisores negres, 1984
Oli / llenç. 300 x 259 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Tijeras negras, 1984
Óleo / lienzo. 300 x 259 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

1. LUIS GORDILLO

2. DIVERSITAT FIGURATIVA
DIVERSIDAD FIGURATIVA

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
CARLOS ALCOLEA
CARLOS FRANCO
RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ
CHEMA COBO
HERMINIO MOLERO
MANUEL QUEJIDO
JUAN ANTONIO AGUIRRE
ALFONSO ALBACETE
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
JUAN NAVARRO BALDEWEG

3. ABSTRACCIÓ NEOEXPRESSIONISTA
ABSTRACIÓN NEOEXPRESIONISTA

JOSÉ MANUEL BROTO
XAVIER GRAU
CARLOS LEÓN
GERARDO DELGADO

4. NEOEXPRESSIONISMES FIGURATIUS
NEOEXPRESIONISMOS FIGURATIVOS

FERRÁN GARCÍA SEVILLA
MENCHU LAMAS
ANTÓN PATIÑO
JOSÉ MARÍA SICILIA

5. ALTRES FIGURACIONS
OTRAS FIGURACIONES

VÍCTOR MIRA
ALFONSO FRAILE
LUIS PRADES

5- OTRAS FIGURACIONES

Este apartado recoge obras de tres pintores que estilística o generacionalmente no son catalogables en la época pictórica analizada en esta exposición.

Se trata de insistir en la dificultad e inexactitud de atender sólo al factor temporal, con las clasificaciones o divisiones que trae consigo, a la hora de enjuiciar trayectorias artísticas o tendencias pictóricas.

La pintura española producida en los años setenta y ochenta no se limita a los artistas incluidos en esta u otras muestras, pues otros pintores tales como Arroyo, Tapies o Saura, sólo por citar algunos, no habían dejado de pintar y continuaban haciéndolo y evolucionando en su pintura.

La inclusión de este apartado, con una elección de artistas, también arbitraria, trata de poner la nota sobre este aspecto.

5. ALTRES FIGURACIONS

Este apartat recull obres de tres pintors que estilísticament o generacionalment no són catalogables en l'època pictòrica analitzada en esta exposició.

Es tracta d'insistir en la dificultat i inexactitud d'atendre només el factor temporal, amb les classificacions o divisions que comporta, a l'hora d'enjudiciar trajectòries artístiques o tendències pictòriques.

La pintura espanyola produïda en els anys setanta i huitanta no es limita als artistes inclosos en este o en altres mostres, perquè altres pintors, com ara Arroyo, Tàpies o Saura, només per citar-ne alguns, no havien deixat de pintar i continuaven fent-ho i evolucionant en la seua pintura.

La inclusió d'este apartat, amb una elecció d'artistes, també arbitrària, tracta de posar la nota sobre este aspecte.

El primero de ellos es **Víctor Mira** que generacionalmente (nació en 1949) si es encuadrable en el periodo analizado, pero su posición queda alejada de ese contexto tanto desde un punto de vista físico, pues desde 1988 hasta su muerte en 2003 vivió y trabajó en Munich como, sobre todo, desde su actitud vital y su concepción de la pintura.

Daniel A. Verdú Schumman describe su posición artística con evidente elocuencia al afirmar: "Mira pertenece a una estirpe de artistas netamente romántica, en su triple vertiente espiritual (una espiritualidad angustiosa, atravesada por un pathos fatalista), temática (la iconografía decididamente católica, martirial y necrófila) y formal (figuras lánguidas o torturadas, pincelada tosca, materia espesa, colores brillantes, omnipresencia del negro). Por otro lado, mientas la inmensa mayoría de sus colegas españoles citan como referentes a sus colegas extranjeros, Mira es el único en reivindicar explícitamente la tradición española de la veta brava: una religiosidad asfixiante, un naturalismo exacerbado, una pintura espesa y negra." (64)

Es en los ochenta cuando su pintura se aproxima más al expresionismo y su valoración parece más consolidada al participar en varias exposiciones nacionales e internacionales. A esa época pertenece la pieza *Caminantes* (1984) incluida en esta muestra y que también lo estuvo en la exposición que con obras entre 1973 y 1984 tuvo lugar en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza en 1984. Ese mismo año expuso en la Galería Eude de Barcelona, en la Printshop de Amsterdam y en las neoyorquinas Staempfli-Gallery y Hastings Gallery.

Años más tarde (2000) la obra citada también formó parte de la muestra "Broto/Mira" en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza.

La pieza nos sumerge en la atracción que la obra de Mira despierta por la incertidumbre trágica y el desgarro emocional que en la vida y en la pintura del artista aragonés siempre fueron indisolublemente unidos.

El primer d'ells és **Víctor Mira**, que generacionalment (va nàixer en 1949) si que és pot incloure en el període analitzat, però la seua posició queda allunyada d'eixe context tant des d'un punt de vista físic, perquè, des de 1988 fins a la seua mort en 2003, va viure i va treballar a Munic, com, sobretot, des de la seua actitud vital i la seua concepció de la pintura.

Daniel A. Verdú Schumman descriu la seua posició artística amb evident eloqüència en afirmar: "Mira pertany a una estirp d'artistes netament romàntica, en el seu triple vessant espiritual (una espiritualitat angoixant, travessada per un pathos fatalista), temàtica (la iconografia decididament catòlica, martirial i necròfila) i formal (figures lànguides o torturades, pinzellada tosca, matèria espessa, colors brillants, omnipresència del negre). D'altra banda, mentre la immensa majoria dels seus col·legues espanyols citen com a referents els seus col·legues estrangers, Mira és l'únic a reivindicar explícitament la tradició espanyola de la veta brava: una religiositat asfixiant, un naturalisme exacerbat, una pintura espessa i negra." (64)

És en els huitanta quan la seua pintura s'aproxima més a l'expressionisme i la seua valoració sembla més consolidada en participar en diverses exposicions nacionals i internacionals. A eixa època pertany la peça *Caminants* (1984), inclosa en esta mostra i que també ho va estar en l'exposició que amb obres entre 1973 i 1984 va tindre lloc en la Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de Saragossa en 1984. Eixe mateix any va exposar en la Galeria Eude de Barcelona, en la Printshop d'Amsterdam i en les novaiorqueses Staempfli-Gallery i Hastings Gallery.

Anys més tard (2000) l'obra citada també va formar part de la mostra "Broto/Mira" en el Palau de la Aljafería de Saragossa.

La peça ens submergix en l'atracció que l'obra de Mira desperta per la incertesa tràgica i l'esquinçament emocional que en la vida i en la pintura de l'artista aragonés sempre van ser indissolublement units.

VÍCTOR MIRA

Caminantes, 1984
Oli / llenç. 195 x 130 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Caminantes, 1984
Óleo / lienzo. 195 x 130 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

En el tránsito entre el informalismo y la denominada nueva figuración se puede situar generacionalmente a **Alfonso Fraile.**

Su experiencia informalista quizá sea un episodio anecdótico en el conjunto de su trayectoria global. Ya a mediados de los sesenta Fraile recupera la figura en la etapa en la que participa en el grupo "Nuevo espacialismo" junto a Vento, Medina y Martín-Caro con una combinación de técnicas propias del informalismo con elementos representativos.

En los años setenta en sus obras sobre fondos cromáticos uniformes aparecen personajes dotados de rasgos cómicos y caricaturescos que son individualizados en sus respectivas casillas, constituyendo una especie de modelos para sus retratos de gran formato a partir de 1977.

Como afirma Paloma Esteban Leal: "entre 1977 y 1981 tiene lugar un quiebro que sería definitivo en la producción de Fraile. Como se apuntaba anteriormente, ahora sus composiciones se circunscriben mayoritariamente a un único personaje, caricaturizado, esperpéntico, inquietante, cómico, patético, grotesco. Pero siempre solo. Para acentuar la sensación de aislamiento que emana de esos grotescos muñecotes, Fraile da una vuelta de tuerca más. Antropoformiza sus miembros, convirtiendo los cuerpos en extraños organismos deformes, que a causa de esa metamorfosis, sobrepasan el aislamiento y rozan la marginalidad." (65)

Esa sensación de aislamiento y soledad se radicaliza en sus obras a partir de 1982 donde la utilización de fondos totalmente neutros focaliza toda la atención en el personaje.

En 1983 se le diagnostica una grave enfermedad con la certeza de un final relativamente próximo. Ello determina una mayor acentuación del expresionismo anterior. El dolor dota a sus muñecos antropomorfos de una dignidad radicalmente humana.

La obra que se incluye en esta exposición *Cruzada* (1986) pertenece a esta etapa final en la vida y obra de Fraile. Sus creaciones finales desoladoras e inquietantes constituyeron el foco principal de atención en la exposición antológica que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1998-1999) en la que estuvo presente la pieza aludida y que también había formado parte de su última exposición en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid (1986).

En Fraile se cumple, en este caso de forma trágica, la circunstancia de que su última producción es la más valorada aunque generacionalmente sea un pintor de una época anterior.

En el trànsit entre l'informalisme i la denominada nova figuració es pot situar generacionalment **Alfonso Fraile**.

La seua experiència informalista potser és un episodi anecdòtic en el conjunt de la seua trajectòria global. Ja a mitjan seixanta Fraile recupera la figura en l'etapa en la qual participa en el grup "Nou espacialisme" al costat de Vento, Medina i Martín-Caro, amb una combinació de tècniques pròpies de l'informalisme amb elements representatius.

En els anys setanta, en les seues obres sobre fons cromàtics uniformes, apareixen personatges dotats de trets còmics i caricaturescos que són individualitzats en les seues respectives caselles i que constituïxen una espècie de models per als seus retrats de gran format a partir de 1977.

Com afirma Paloma Esteban Leal: "entre 1977 i 1981 té lloc un gir que seria definitiu en la producció de Fraile. Com s'apuntava anteriorment, ara les seues composicions se circumscriuen majoritàriament a un únic personatge, caricaturitzat, esperpèntic, inquietant, còmic, patètic, grotesc. Però sempre sol. Per a accentuar la sensació d'aïllament que emana d'eixos monigots gotescos, Fraile rebla el clau. Antropoformitza els seus membres, convertint els cossos en estranys organismes deformes, que a causa d'eixa metamorfosi, sobrepassen l'aïllament i s'acosten a la marginalitat." (65)

Eixa sensació d'aïllament i soledat es radicalitza en les seues obres a partir de 1982 on la utilització de fons totalment neutres focalitza tota l'atenció en el personatge.

En 1983 se li diagnostica una greu malaltia amb la certesa d'un final relativament pròxim. Això determina una major accentuació de l'expressionisme anterior. El dolor dota els seus ninots antropomorfs d'una dignitat radicalment humana.

L'obra que s'inclou en esta exposició *Cruzada* (1986), pertany a esta etapa final en la vida i obra de Fraile. Les seues creacions finals, desoladores i inquietants, van constituir el focus principal d'atenció en l'exposició antològica que li va dedicar el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia (1998-1999), en la qual va ser present la peça al·ludida i que també havia format part de la seua última exposició en la Galeria Soledad Lorenzo de Madrid (1986).

En Fraile es complix, en este cas de manera tràgica, la circumstància que la seua última producció és la més valorada, encara que generacionalment siga un pintor d'una època anterior.

ALFONSO FRAILE

Cruzada, 1986
Mixta / llenç. 200 x 165 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Cruzada, 1986
Mixta / lienzo. 200 x 165 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

LUIS PRADES

Hipòtesi, 1980
Acrilic / llenç. 97 x 260 cm. (díptic)
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Hipótesis, 1980
Acrílico / lienzo. 97 x 260 cm. (díptico)
Colección Fundación Chirivella Soriano

Esa traslación generacional ocurre también en la trayectoria artística de **Luis Prades** (1929).

Miembro del Grupo Parpalló, su primera individual tuvo lugar en la Galería Mateu de Valencia en el año 1950. Desde esa primera aparición hasta mediados de los años setenta su recorrido artístico cursó por la senda del expresionismo.

A partir de 1974 dio a su obra un giro radical que se ha prolongado hasta sus últimos trabajos.

Wenceslao Rambla en el catálogo de la exposición de Prades titulada "Geometría Habitada" en el Museo de la Ciudad, Casa de Polo de Villareal (1999) define con claridad las características fundamentales que singularizan la obra del pintor castellonense: "desde mediados de los setenta, la obra pictórica de Luis Prades (Castellón 1929) se ha venido caracterizando por atenerse fundamentalmente a tres parámetros: en primer lugar el que lleva a estructurar el espacio plástico sobre la base de una elemental pero clara geometrización, en segundo lugar, por ubicar en él pares de figuras, yuxtapuestas, opuestas o superpuestas y en distintas posiciones y escorzos-simbólica, por otra parte, de un proceso de comunicación entre ellas, y en tercer lugar, por plasmar tal figuración según una nítida línea de contorno que perfila los distintos tipos icónicamente representados que, de esta manera, se recortan (se oponen gestálticamente) del fondo general, previamente planeado geométricamente. (66)

Inserta en estas genuinas coordenadas se inscribe el cuadro titulado *Hipótesis* (1980) que forma parte de esta exposición. Pieza muy conocida de Prades que estuvo presente en la muestra "Luis Prades. 50 años entre forma y color" en el Museo de Bellas Artes de Valencia en el año 2000 y que después itineró al Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en el año 2003.

Eixa translació generacional ocorre també en la trajectòria artística de **Luis Prades** (1929).

Membre del Grup Parpalló, la seua primera individual va tindre lloc en la Galeria Mateu de València l'any 1950. Des d'eixa primera aparició fins a mitjan anys setanta el seu recorregut artístic va cursar per la senda de l'expressionisme.

A partir de 1974 va donar a la seua obra un gir radical que s'ha prolongat fins als seus últims treballs.

Wenceslao Rambla en el catàleg de l'exposició de Prades titulada "Geometria habitada" en el Museu de la Ciutat, Casa de Polo de Vila-real (1999), definix amb claredat les característiques fonamentals que singularitzen l'obra del pintor castellonenc: "des de mitjan setanta, l'obra pictòrica de Luis Prades (Castelló 1929) s'ha caracteritzat per atindre's fonamentalment a tres paràmetres: en primer lloc el, que porta a estructurar l'espai plàstic sobre la base d'una elemental però clara geometrització; en segon lloc, per situar-hi parelles de figures, juxtaposades, oposades o superposades i en diferents posicions i escorços-simbòlica, d'altra banda, d'un procés de comunicació entre elles; i, en tercer lloc, per plasmar tal figuració segons una nítida línia de contorn que perfila els diferents tipus icònicament representats que, d'esta manera, es retallen (s'oposen gestàlticament) del fons general, prèviament planejat geomètricament." (66)

Inserida en estes genuïnes coordenades s'inscriu el quadre titulat *Hipòtesi* (1980) que forma part d'esta exposició. Peça molt coneguda de Prades, que va ser present en la mostra "Luis Prades. 50 anys entre forma i color" en el Museu de Belles Arts de València l'any 2000 i que després va itinerar al Centre Cultural Recoleta de Buenos Aires l'any 2003.

EPÍLOGO

El entusiasmo de la primera mitad de los ochenta fue languideciendo hasta los primeros años noventa. El punto álgido y también de inflexión fue en 1992 con los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y las celebraciones de Madrid como capital europea de la cultura.

Pero realmente más que un punto de inflexión fue un punto final. El interés por la cultura en general y por el arte en particular decayó, también el afán por dar a conocer la obra de artistas españoles allende de nuestras fronteras.

Desde entonces hasta hoy sucesivas crisis económicas y ahora el azote pandémico han determinado que la cifra de los presupuestos nacional y autonómicos destinada a la cultura haya ido decreciendo sin remisión.

Por eso todavía permanece vigente la deuda con el arte contemporáneo español que, tras el fugaz entusiasmo de los ochenta, no ha sido promocionado para ocupar el lugar que merece por su calidad sobre todo en comparación con el arte desarrollado por nuestros más próximos vecinos europeos.

Pero hay que seguir perseverando para que el arte cale más hondo en el sentir ciudadano pues otorga un plus vivencial muy necesario en tiempos difíciles.

Esta exposición y cualquier otra puede contribuir a la consecución de ese anhelo siempre incompleto.

No olvidemos que es la persecución del deseo y no su plenitud lo que mantiene viva la pintura. Por eso como canta Serrat: “De vez en cuando la vida nos besa en la boca y en colores se despliega como un atlas.” (67)

Manuel Chirivella Bonet.
Presidente de la Fundación Chirivella Soriano de la C.V.

EPÍLEG

L’entusiasme de la primera meitat dels huitanta va anar llanguint fins als primers anys noranta. El punt àlgid i també d’inflexió va ser en 1992 amb els Jocs Olímpics de Barcelona, l’Exposició Universal de Sevilla i les celebracions de Madrid com a capital europea de la cultura.

Però realment, més que un punt d’inflexió va ser un punt final. L’interés per la cultura en general i per l’art en particular va decaure, també l’afany per donar a conéixer l’obra d’artistes espanyols més enllà de les nostres fronteres.

Des de llavors fins hui successives crisis econòmiques i ara l’assot pandèmic han determinat que la xifra dels pressupostos nacional i autonòmics destinada a la cultura haja anat decreixent sense remissió.

Per això encara roman vigent el deute amb l’art contemporani espanyol que, després del fugaç entusiasme dels huitanta, no ha sigut promocionat per a ocupar el lloc que mereix per la seua qualitat sobretot en comparació amb l’art desenvolupat pels nostres més pròxims veïns europeus.

Però cal continuar perseverant perquè l’art arribe profundament al sentir ciutadà, perquè atorga un plus vivencial molt necessari en temps difícils.

Esta exposició i qualsevol altra pot contribuir a la consecució d’eixe anhel sempre incomplet.

No oblidem que és la persecució del desig i no la seua plenitud el que manté viva la pintura. Per això, com canta Serrat: “De tant en tant la vida ens besa en la boca i en colors es desplega com un atles.” (67)

Manuel Chirivella Bonet
President de la Fundació Chirivella Soriano de la C.V.

(1) Simón Marchán. “Los últimos veinte años” incluido en “Arte España 1918-1994” en la Colección Arte Contemporáneo. Alianza Editorial. Madrid (1994).

(2)(21)(26) Valeriano Bozal. “Summa Artis. Historia General del Arte”. Volumen XXXVII. Espasa Calpe. Madrid (1998).

(3)(4)(59) Ana María Guasch. “El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.” Alianza Editorial. Madrid (2000).

(5) Joan Robledo Palop. Texto incluido en el catálogo de la exposición “Pintura, expresionismo y kitsch. La generación del entusiasmo.” Fundación Chirivella Soriano. Valencia (2010).

(6)(7) Simón Marchán. “Acotaciones a la obra de Gordillo.” Cuadernos Guadalimar nº 16. Madrid (1976)

(8)(12) Francisco Calvo Serraller. “Luis Gordillo.” Colección Arte Vivo. Theo Ediciones. Madrid (1981).

(9) José Antonio Aguirre. “ Arte último. La Nueva Generación de la escena española.” Julio Cerezo editor. Madrid (1969).

(10)(11) Luis Gordillo. Texto incluido en el catálogo de la exposición en el Centro de Arte M-11 de Sevilla.(1974).

(13)(14) Dan Cameron. “Luis Gordillo. Los años ochenta.” Editorial Tabapress. Madrid (1991).

(15) Francisco Calvo Serraller. Texto titulado “La procesión va por dentro.” Incluido en el catálogo de la exposición “Luis Gordillo. Superyo Congelado.” MACBA. Barcelona (1999).

(16)(17) Juan Pablo Wert Ortega. Texto titulado “Desengaño de la pintura.” Incluido en el catálogo de la exposición “Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70.” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (2009).

(18)(19)(35) Juan Manuel Bonet. Texto titulado “Retrato de grupo en un paisaje español.” Incluido en el catálogo de la exposición “Otras figuraciones.” Caixa de Pensiones. Madrid (1981).

(20) Fernando Huici March. Texto titulado “De una memoria laberíntica.” Incluido en el catálogo editado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo con motivo de las exposiciones de Guillermo Pérez Villalta en las Galerías del Arenal de Sevilla y en el Baluarte de la Candelaria de Cádiz (1995).

(22) Guillermo Pérez Villalta. Texto incluido en el catálogo de su exposición en la Galería Vandrés de Madrid (1976).

(23)(32)(36) Noemí de Haro García. Texto titulado “Los ojos de Santa Lucía.” Incluido en el catálogo de la exposición “Pintura, expresionismo y kitsch. La generación del entusiasmo.” Fundación Chirivella Soriano. Valencia (2010).

(24) Carlos Alcolea. Cuadernos del artistas recogidos en el catálogo de la exposición. “Carlos Alcolea”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (1998).

(25) Ángel González García. Texto titulado “Vida y obra de Carlos Alcolea. Hacer equilibrios para caerse.” Recogido en el catálogo de la exposición “Carlos Alcolea”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (1998).

(27) Julio César Abad Vidal. Texto titulado “La pintura de Carlos Franco: la belleza de un mundo culpable.” Incluido en el catálogo de la exposición “Carlos Franco” itinerante y promovida por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ministerio de Asuntos Exteriores. (2004)

(28)(31) José Vericat. Texto titulado “El arte contra el arte. La fotografía y el conceptualismo figurativista de Rafael Pérez-Mínguez.” Incluido en el catálogo de la exposición “Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70.” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (2009).

(29) Juan Antonio Aguirre. Texto incluido en el catálogo de la exposición de Rafael Pérez-Mínguez en la Galería Amadis. Madrid (1971).

(30) Rafael Pérez-Mínguez. Texto incluido en el catálogo de su exposición en la Galería Amadis. Madrid (1971).

(33) Francisco Rivas. “Como escribir de pintura sin que se note.” Ediciones Ardora. Madrid (2011).

(34) Chema Cobo. “Amnesia I.” Fundación Municipal de Cultura de la Línea de la Concepción (Cádiz) (1994).

(37) Manolo Quejido. Texto titulado “La pintura.” Incluido en el catálogo de la exposición “Manolo Quejido. Pintura en acción.” Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla (2006).

(38) Fernando Huici March. Texto titulado “El viaje a Oriente o el enamoramiento de la pintura.” Incluido en el catálogo de la exposición “Juan Antonio Aguirre.” IVAM. Valencia (1999).

(39) Juan Manuel Bonet. Texto titulado “Retrato de un pintor en cincuenta cuadros.” Incluido en el catálogo de la exposición “Alfonso Albacete 50 obras (1979-1987)” en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid (1988).

(1) Simón Marchán. “Els últims vint anys” inclòs en *Art Espanya 1918-1994,* en la Col·lecció Art Contemporani. Alianza Editorial. Madrid (1994).

(2)(21)(26) Valeriano Bozal. *Summa Artis. Història General de l’Art*. Volum XXXVII. Espasa Calpe. Madrid (1998).

(3)(4)(59) Ana María Guasch. *L’art últim del segle XX. Del postminimalisme al multicultural*.” Alianza Editorial. Madrid (2000).

(5) Joan Robledo Palop. Text inclòs en el catàleg de l’exposició “Pintura, expressionisme i kitsch. La generació de l’entusiasme.” Fundació Xirivella Soriano. València (2010).

(6)(7) Simón Marchán. “Acotaciones a la obra de Gordillo.” *Quaderns Guadalimar*, núm. 16. Madrid (1976)

(8)(12) Francisco Calvo Serraller.*Luis Gordillo.* Colección Arte Vivo. Theo Ediciones. Madrid (1981).

(9) José Antonio Aguirre. *Arte último. La nueva generación de la escena española*. Julio Cerezo editor. Madrid (1969).

(10)(11) Luis Gordillo. Text inclòs en el catàleg de l’exposició en el Centre d’Art M-11 de Sevilla.(1974).

(13)(14) Dan Cameron. *Luis Gordillo. Els anys huitanta*. Editorial Tabapress. Madrid (1991).

(15) Francisco Calvo *Serraller. Text titulat “La processó va per dins.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Luis Gordillo. Superyo congeladot*” MACBA. Barcelona (1999).

(16)(17) Juan Pablo Wert Ortega. Text titulat “Desengaño de la pintura.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*.” Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia. Madrid (2009).

(18)(19)(35) Juan Manuel Bonet. Text titulat “Retrato de grupo en un paisaje español. Inclòs en el catàleg de l’exposició *Otras figuraciones*. Caixa de Pensions. Madrid (1981).

(20) Fernando Huici March. Text titulat “De una memoria laberíntica.” Inclòs en el catàleg editat pel Centre Andalús d’Art Contemporani amb motiu de les exposicions de Guillermo Pérez Villalta en les Galeries del Arenal de Sevilla i en el Baluarte de la Candelaria de Cadis (1995).

(22) Guillermo Pérez Villalta. Text inclòs en el catàleg de la seua exposició en la Galeria Vandrés de Madrid (1976).

(23)(32)(36) Noemí d’Haro García. Text titulat “Los ojos de Santa Lucia.” Inclòs en el catàleg de l’exposició “Pintura, expresionismo y kitsch. La generación del entusiasmo.” Fundació Xirivella Soriano. València (2010).

(24) Carlos Alcolea. Quaderns dels artistes recollits en el catàleg de l’exposició. *Carlos Alcolea*. Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia. Madrid (1998).

(25) Ángel González García. Text titulat “Vida y obra de Carlos Alcolea. Fer equilibris per a caure.” Recollit en el catàleg de l’exposició *Carlos Alcolea*. Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia. Madrid (1998).

(27) Julio Cesar Abad Vidal. Text titulat “La pintura de Carlos Franco: la belleza de un mundo culpable.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Carlos Franco* i tinerant i promoguda per la Societat Estatal per a l’Acció Cultural Exterior. Ministeri d’Afers Exteriors. (2004)

(28)(31) José Vericat. Text titulat “El arte contra el arte. La fotografia i el conceptualisme figurativista de Rafael Pérez-Mínguez.” Inclòs en el catàleg de l’exposició “Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70.” Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia. Madrid (2009).

(29) Juan Antonio Aguirre. Text inclòs en el catàleg de l’exposició de Rafael Pérez-Mínguez en la Galeria Amadis. Madrid (1971).

(30) Rafael Pérez-Mínguez. Text inclòs en el catàleg de la seua exposició en la Galeria Amadis. Madrid (1971).

(33) Francisco Rivas. *Como escribir de pintura sin que se note*. Edicions Ardora. Madrid (2011).

(34) Chema Cobo. *Amnèsia I*. Fundació Municipal de Cultura de la Línia de la Concepció (Cadis) (1994).

(37) Manolo Quejido. Text titulat “La pintura.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Manolo *Quejido. Pintura en acción*.” Centre Andalús d’Art Contemporani. Sevilla (2006).

(38) Fernando Huici March. Text titulat “El viaje a Oriente o el enamoramiento de la pintura.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Juan Antonio Aguirre*. IVAM. València (1999).

(39) Juan Manuel Bonet. Text titulat “Retrato de un pintor en cincuenta cuadros.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Alfonso Albacete 50 obras (1979-1987)* en el Museu Espanyol d’Art Contemporani. Madrid (1988).

(40)(41) Santiago B. Olmo. Text titulat “Miguel Ángel Campano. Al compás de la emoción.” Inclòs en el catàleg de l’exposició Miguel Ángel Campano. Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia. Madrid (1999).

(40)(41) Santiago B. Olmo. Texto titulado “Miguel Ángel Campano. Al compás de la emoción.” Incluido en el catálogo de la exposición “Miguel Ángel Campano”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (1999).

(42) Ángel González García. Texto titulado “Todo lo verdadero es invisible.” Incluido en el catálogo de la exposición “Juan Navarro Baldeweg.” IVAM. Valencia (1999).

(43) Juan Navarro Baldeweg. Entrevista con Luis Rojo de Castro incluida en el texto de Angel Gónzalez titulado “Todo lo verdadero es invisible.” Catálogo de la exposición “Juan Navarro Baldeweg.” IVAM. Valencia (1999).

(44) Javier Lacruz Navas. “El Grupo de Trama.” Mira editores. Zaragoza (2002).

(45) Victoria Combalia. Texto titulado “De la abstracción al paisaje.” Incluido en el catálogo de la exposición de José Manuel Broto en la Galería Maeght. Barcelona (1984).

(46) María-José Balsala. Artículo publicado en el diario “El País” el 6-4-1985 en torno a la exposición de Xavier Grau en la Galería Maeght. Barcelona (1985).

(47) Juan Manuel Bonet. Declaración en el acto de presentación en la Diputación Provincial de Zaragoza de la exposición de Xavier Grau titulada “Celebración de la pintura” en el Monasterio de Veruela en Vera de Moncayo (2008).

(48) Javier Hernando Carrasco. Texto titulado “El jardín turbulento.” Incluido en el catálogo de la exposición “El topiario de Perséfone. Carlos León.” Itinerante en diversas ciudades de la Comunidad de Castilla-León. (2003)

(49) Carlos León. Texto del propio artista incluido en el catálogo de la exposición “El topiario de Perséfone. Carlos León.” Itinerante en varias ciudades de la Comunidad de Castilla-León. (2003).

(50) Santiago B. Olmo. Semblanza de Gerardo Delgado incluida en el catálogo de la exposición “Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70.” En el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla (2002).

(51) Santiago B. Olmo. Entrevista y diálogo con Gerardo Delgado incluido en el catálogo de la exposición “Gerardo Delgado. En la ventana.” en el Palacio de los Condes de Gabia. Granada (1994).

(52) Kevin Power. Texto titulado “El sentido de la medida.” Incluido en el catálogo de la exposición “1981-1986.Pintores y escultores españoles.” Fundación Caja de Pensiones. Madrid (1986)

(53) Xosé Antón Castro. “Expresión Atlántica. Arte Galego dos 80.” Editorial Follas Novas. Santiago de Compostela (1985).

(54) Donald Sultan. Texto titulado “5 de Marzo de 1985.” Introductorio del catálogo de la exposición “5 Spanish Artists.” Space Artists. Nueva York (1985).

(55)(62)(64) Daniel A. Verdú Schumann. Texto titulado “Los años ochenta: dentro y fuera de la tela.” Incluido en el catálogo de la exposición “Pintura, expresionismo y kitsch. La Generación del entusiasmo.” Fundación Chirivella Soriano. Valencia. (2010).

(56) Kevin Power. Texto titulado “Que tiene que ver el amor con esto.” Incluido en el catálogo de la exposición “5 Spanish Artists”. Artists Space. Nueva York (1985).

(57) Francois Bazzoli. Texto titulado “Ferrán García Sevilla o la desmedida de la imagen.” Incluido en el catálogo de la exposición “Tres visiones del siglo XX. Ferrán García Sevilla, Hans Hartung, Salvador Soria.” Museo de la Ciudad. Valencia (1998).

(58) Ferrán García Sevilla. Texto del propio artista incluido en el catálogo de la exposición “Ferrán García Sevilla.” Galería Edurne. Madrid (1989).

(60) Marga Paz. Texto incluido en el catálogo de la exposición “5 Spanish Artists”. Artists Space. Nueva York (1985).

(61) Antón Patiño. “Mapa ingrávido.” Cendeac. Murcia (2005).

(63) Francisco Rivas. Texto incluido en el catálogo de la exposición “5 Spanish Artists”. Artists Space. Nueva York (1985).

(65) Paloma Esteban Leal. Texto titulado “Alfonso Fraile en el contexto de la pintura figurativa española.” Incluido en el catálogo de la exposición “Alfonso Fraile. Obra 1960-1987”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (Oct 1998- Enero 1999).

(66) Wenceslao Rambla. Texto titulado “Luis Prades. Geometría Habitada.” Incluido en el catálogo de la exposición con el mismo título en el Museo de la Ciudad. Casa de Polo. Villareal (Castellón) (1999).

(67) Joan Manuel Serrat. Fragmento de la canción “De vez en cuando la vida.” (1983).

(42) Ángel González García. Text titulat “Toda lo verdadero es invisible.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Juan Navarro Baldeweg*” IVAM. València (1999).

(43) Juan Navarro Baldeweg. Entrevista amb Luis Rojo de Castro inclosa en el text d’Ángel Gónzalez titulat “Todo lo verdadero es invisible.” Catàleg de l’exposició *Juan Navarro Baldeweg*. IVAM. València (1999).

(44) Javier Lacruz Navas. *El Grupo de Trama*. Mira editors. Saragossa (2002).

(45) Victoria Combalia. Text titulat “De la abstracción al paisaje.” Inclòs en el catàleg de l’exposició de José Manuel Broto en la Galeria Maeght. Barcelona (1984).

(46) María-José Balsala. Article publicat en el diari *El País* el 6-4-1985 sobre l’exposició de Xavier Grau en la Galeria Maeght. Barcelona (1985).

(47) Juan Manuel Bonet. Declaració en l’acte de presentació en la Diputació Provincial de Saragossa de l’exposició de Xavier Grau titulada “Celebración de la pintura” en el Monestir de Veruela en Vera de Moncayo (2008).

(48) Javier Hernando Carrasco. Text titulat “El jardín turbulento.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *El topiario de Perséfone. Carlos León*. Itinerant en diverses ciutats de la Comunitat de Castella-Lleó. (2003)

(49) Carlos León. Text del mateix artista inclòs en el catàleg de l’exposició “El topiario de Perséfone. Carlos León.” Itinerant en diverses ciutats de la Comunitat de Castella-Lleó. (2003).

(50) Santiago B. Olmo. Semblança de Gerardo Delgado inclosa en el catàleg de l’exposició “Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70.” En el Centre Andalús d’Art Contemporani. Sevilla (2002).

(51) Santiago B. Olmo. Entrevista i diàleg amb Gerardo Delgado inclosa en el catàleg de l’exposició *Gerardo Delgado. En la ventana*. en el Palau dels Comtes de Gabia. Granada (1994).

(52) Kevin Power. Text titulat “El sentido de la medida.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *1981-1986.Pintores y escultores españoles*. Fundació Caixa de Pensions. Madrid (1986)

(53) Xosé Antón Castro. *Expresión atlántica. arte galego dos 80*. Editorial Follas Novas. Santiago de Compostel·la (1985).

(54) Donald Sultan. Text titulat “5 de Març de 1985.” Introductori del catàleg de l’exposició *5 Spanish Artists*. Space Artists. Nova York (1985).

(55)(62)(64) Daniel A. Verdú Schumann. Text titulat “Los año ochenta: dentro y fuera de la tela.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Pintura, expresionismo y kitsch. La Generación del entusiasmo*. Fundació Xirivella Soriano. València. (2010).

(56) Kevin Power. Text titulat “Que tiene que ver el amor con esto.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *5 Spanish Artists*. Artists Space. Nova York (1985).

(57) Francois Bazzoli. Text titulat “Ferran García Sevilla o la desmedida de la imagen.” Inclòs en el catàleg de l’exposició “Tres visiones del siglo XX. Ferran García Sevilla, Hans Hartung, Salvador Soria.” Museu de la Ciutat. València (1998).

(58) Ferran García Sevilla. Text del mateix artista inclòs en el catàleg de l’exposició *Ferran García Sevilla*. Galeria Edurne. Madrid (1989).

(60) Marga Paz. Text inclòs en el catàleg de l’exposició *5 Spanish Artists*. Artists Space. Nova York (1985).

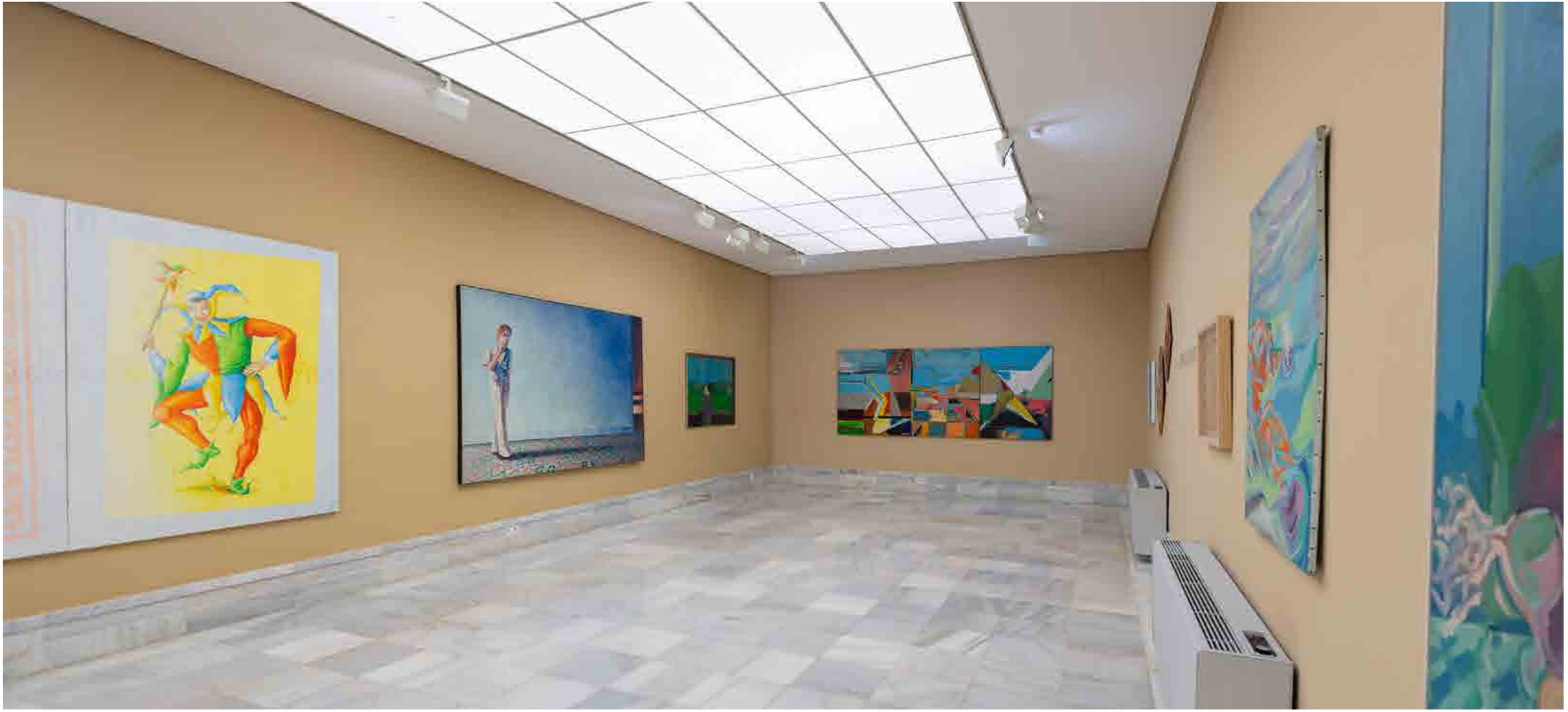
(61) Antón Patiño. *Mapa ingrávido*. Cendeac. Múrcia (2005).

(63) Francisco Rivas. Text inclòs en el catàleg de l’exposició *5 Spanish Artists*. Artists Space. Nova York (1985).

(65) Paloma Esteban Leal. Text titulat “Alfonso Fraile en el contexto de la pintura figurativa española.” Inclòs en el catàleg de l’exposició *Alfonso Fraile. Obra 1960-1987*. Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofia. Madrid (Oct 1998- Gener 1999).

(66) Wenceslao Rambla. Text titulat “Luis Prades. Geometria habitada.” Inclòs en el catàleg de l’exposició amb el mateix títol en el Museu de la Ciutat. Casa de Polo. Vila-real (Castelló) (1999).

(67) Joan Manuel Serrat. Fragment de la cançó *De vez en cuando la vida*. (1983).



9 788490 894064

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

CULTURAL VALÈNCIA

Fundación Chirivella Soriano