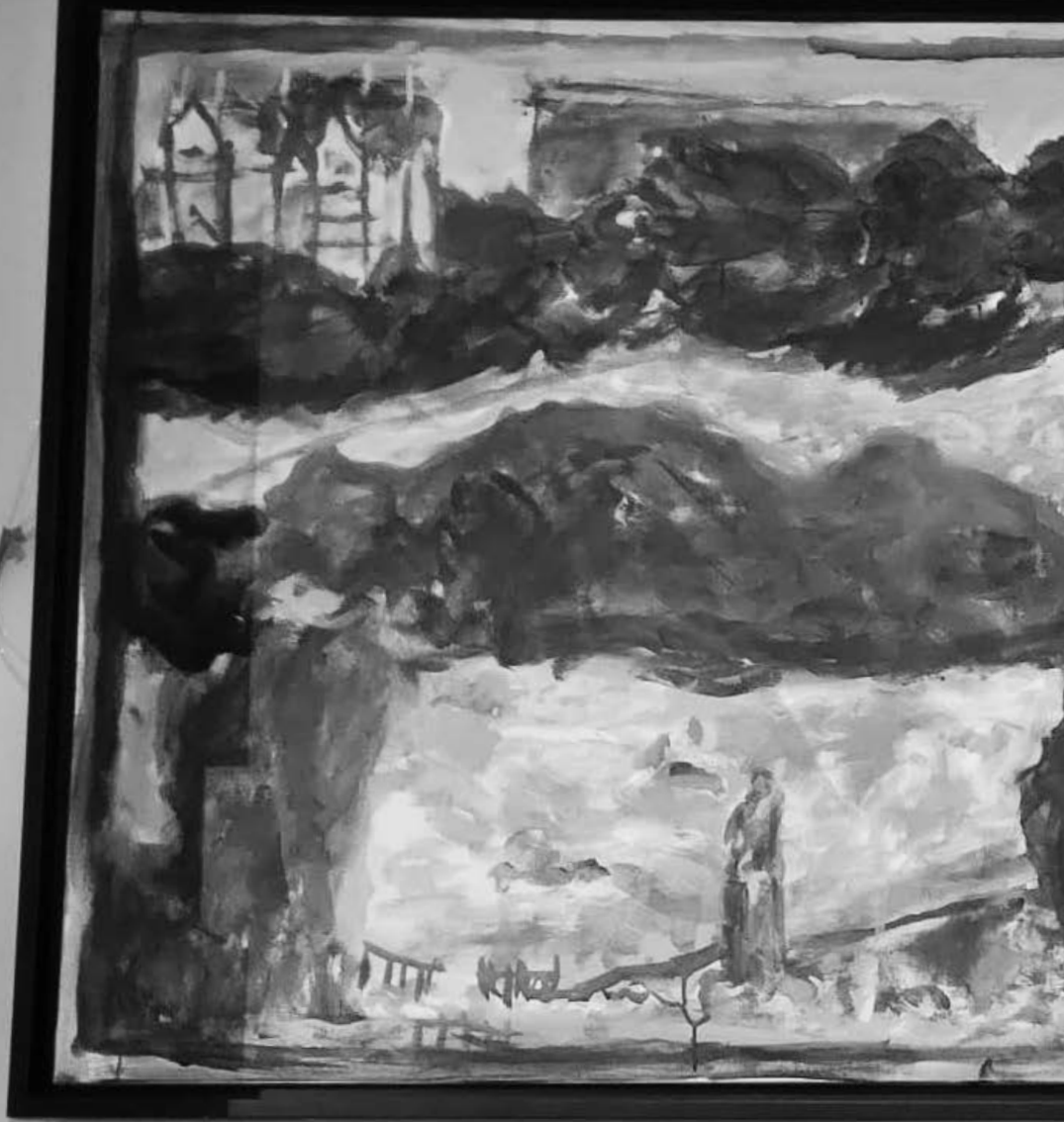


nueva figuración
madrileña 1970\1975
colección javier sapena

nueva figuración madrileña

1970\1975

colección javier sapena





nueva
figuración
madrileña
1970\1975
colección
javier sapena

con ensayos de
javier sapena
óscar alonso molina

nueva figuración madrileña

1970\1975

colección javier sapena

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid

info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936

5 de junio · 24 de julio de 2025

© De este catálogo Guillermo de Osma Galería

© De los textos Sus autores

© Fotografías Sus autores · Fire Drill Ediciones (fotos pp. 12, 17, 22 y 24)

Coordinación

Miriam Sainz de la Maza · Leonor de Osma · Pedro Marín · Miguel Madueño

Impresión Advantia. Comunicación Gráfica

Diseño Miriam Sainz de la Maza

Depósito legal M-11621-2025

Cubierta

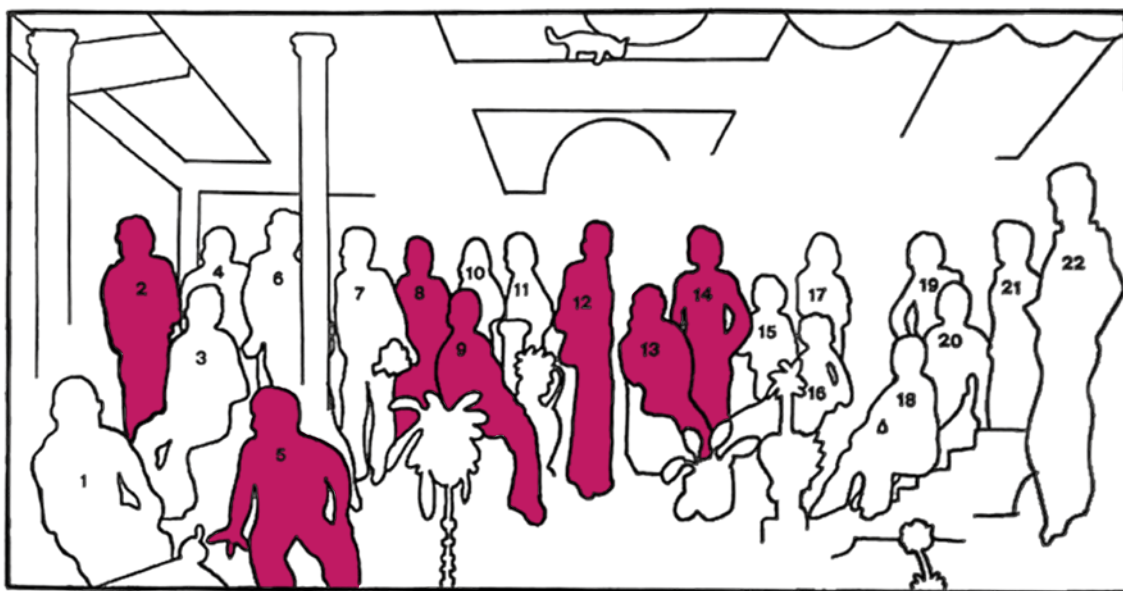
Carlos Alcolea. *La Reina del Partenón o La Reina en Rusia* (det.), cat. no. 1

óscar alonso molina
el sueño del coleccionista
13

javier sapena
el palpito de lo eterno
25

catálogo de obras
 carlos alcolea 38
 chema cobo 40
 carlos franco 42 44 46
 herminio molero 48 50 52 54 56
 rafael pérez-mínguez 58 60 62 64
 guillermo pérez villalta 64 66 68
 manolo quejido 70

biografías \ cronología
72



- | | |
|---------------------------|--------------------------|
| 1 Luis Gordillo | 12 Herminio Molero |
| 2 Carlos Alcolea | 13 El autor |
| 3 Juan Antonio Siquierre | 14 Chema Cobo |
| 4 Luis Pérez-Minguez Poch | 15 María del Mar Garrudo |
| 5 Carlos Franco | 16 Ana Raya |
| 6 Juan Manuel Bonet | 17 Mercedes Puades |
| 7 Javier Utray | 18 Nano Duran |
| 8 Manuel Augudo | 19 Gloria Kirby |
| 9 Rafael Pérez-Minguez | 20 José Luis Barrionuevo |
| 10 Marisol García | 21 Juan Pérez de Ayala |
| 11 Luciano Martín | 22 Fernando Aluci |

Guillermo Pérez Villalta.

Esquema de Grupo de personas en un atrio o Alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro, 1975. Lápiz y tinta sobre papel.

Cortesía Colección Kristian Leahy Brajnovic, Madrid

“No voy a meterme en discusiones estériles sobre el concepto generación. En general, aplicado al arte, suele utilizarse de manera poco afortunada. El caso que ahora vemos, el de la pretendida <<generación>> de Pérez Villalta, es un buen ejemplo. Mucho más propio sería hablar de grupo (en el que habría que incluir a Pérez-Mínguez, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Herminio Molero, Chema Cobo...) radicado fundamentalmente en Madrid y que desde finales de los 60 unos y desde principios de los 70 otros han venido desarrollando una problemática parecida en su obra y, hasta cierto punto, una actividad común.”

Francisco Rivas, 1976*

* Rivas, Francisco, “Pérez Villalta, ¿Unas nuevas señoritas de Aviñón?”, en *Batik*, Barcelona, mayo de 1976

DURANTE TANTOS AÑOS en el mundo del arte, he visto muchas colecciones, algunas excepcionales.

No porque las constituyan nombres importantes o una gran cantidad de obras o piezas de gran valor económico, sino porque detrás de esas colecciones excepcionales hay una idea clara y una convicción que les confiere una personalidad especial y las singulariza con un sello propio, único. En ellas está el alma del coleccionista que con pasión, criterio, conocimiento y un exigente sentido de la calidad va formando esa colección, adaptándose a sus posibilidades, eligiendo cuidadosa y sabiamente lo mejor.

La colección de Javier Sapena es una de esas colecciones excepcionales.

Guillermo de Osma
Madrid, mayo de 2025



Óscar ALONSO MOLINA

EL SUEÑO DEL COLECCIONISTA

En las ruinas se siente con la inmediatez de lo presente
que la vida, con toda su riqueza y variabilidad,
habitó ahí alguna vez.

George Simmel

T ENGO AMIGOS QUE lo coleccionan todo, casi indiscriminadamente: grandes acumuladores, y tengo amigos que lo hacen además a lo grande, grandes acumuladores también, sólo que emplean otra escala. Tengo amigos que mezclan porque en la combinación encuentran el placer, su gusto, mientras que a otros sólo les satisface la pureza. Según unos, cierto caos supone la forma natural para que las cosas se acerquen unas a otras y formen composiciones, conglomerados con interés, sin embargo, a otros les resultan imprescindibles el orden y la taxonomía más exacta posible, aquello que separa unos casos de otros, las pequeñas diferencias que sólo al compararse con lo que parece igual se ponen entonces de relieve y, digámoslo todo, revalorizan cada pieza con su exacta inserción dentro del conjunto. Tengo amigos que coleccionan siguiendo reglas estrictas y otros que lo hacen de manera caótica, a golpe de impulso o tras sentir un flechazo. Unos heredan y amplían, otros empiezan de cero, y los hay que habiendo heredado cercenan la colección con lo que en silvicultura dirían una "poda de rejuvenecimiento". Tengo un gran amigo para quien el precio no es casi nunca determinante, pues su poderío económico le permite adquirir prácticamente cuanto quiere, restándole sólo que aparezca la obra deseada, por contraste con tantos otros amigos acostumbrados a esperar con paciencia que la oferta coincida con el acúmulo del capital o el crédito suficiente; no obstante, a todos los une en última instancia el mismo sometimiento a la oportunidad, al momento propiciado por el destino, la ocasión, un cierto azar.

Qué es o que sea una colección es algo que no está claro del todo y se ha discutido hasta el agotamiento, no pareciendo que la Historia del Arte, la sociología, la economía y el sentido común se pongan de acuerdo en ello; pero en el caso de lo que llamamos colecciones de arte, y de pintura más concretamente, el meollo parece relacionado íntimamente con hacerse con algo que los otros coleccionistas ya no podrán tener desde el momento en que ese algo entra a formar parte de la colección de uno. Ese algo: la *pieza*. Conseguir una presa que los demás no van a cobrar porque, primero, es por definición única y, después, ya felizmente nuestra.

Con mis amigos discuto lo que significa eso tan en boga de las "líneas de crecimiento" de una colección, al tiempo que contrastamos ideas sobre organización interna y criterios posibles que orienten, organicen o simplemente animen esas colecciones cuyas tan diferentes entre sí, y no pocas veces distintas hasta de ellos mismos en cuanto psicología y temperamento, trayectoria y perspectivas de futuro, estatus e ideología. Porque hay colecciones que se parecen tanto a sus dueños, mientras que algunas parecen diseñadas por un asesor que ni los conociera... Coleccionar es al cabo una pulsión misteriosa, y el coleccionismo una suerte de caprichosa enfermedad, a veces simpática, pero en ocasiones también absurda, casi delirante.

Porque coleccionar algo supone en última instancia desviarlo del flujo que las cosas establecen entre sí, ejecutar un corte en el vaivén vital que lleva a los seres y enseres a relacionarse entre ellos mediante una miríada, un número verdaderamente incontable de puntos de contacto, de adherencia y deseo... pero también de rechazo, miedo, repugnancia. Roces y destellos por contacto, que la vida nos ofrece en las iluminaciones profanas de lo heterogéneo, con el encadenamiento de lo diverso e inesperado. Por el contrario, aquello que se colecciona se aísla y enmarca, en el sentido amplio del concepto: se selecciona primero y es enfocado, iluminado, colocado para ser contemplado mientras ofrece su *mejor* ángulo. La colección misma se encarga de ello. Todo objeto inscrito en una colección cambia el empalme de sus conexiones naturales, espontáneas, para remarcar la *idea* que anida en su seno. Las sombras que desdibujan los contornos de las cosas, las superposiciones con las cuales unas ocultan total o parcialmente a otras en la experiencia cotidiana, son evitadas por el coleccionista con tanto escrúpulo como el disimulo que pone en esas composiciones donde las obras se presentan engarzadas en su espacio doméstico, sedicentemente "vividas" (según expresión de moda, que debería alertarnos de sus siniestras intenciones) por el simple hecho de aparecer junto con muebles, libros y el resto de los electrodomésticos y objetos que componen un hogar. Hay algo tan ostentadamente falsificado en esas disposiciones que termina por poner en evidencia justo aquello que se pretendía ocultar: el impulso que las anima, pues la colección protege de manera obsesiva la integridad de las piezas que la conforman y con ello, como pasa con un niño sobreprotegido, debilita la maravillosa capacidad de establecer relaciones ingenuas, francas, inesperadas mientras se hipertrofia su narcisismo. En esas casas que vemos en las revistas de decoración donde se muestran las grandes colecciones privadas pasa que las obras de arte establecen consigo mismas una relación tan acusada que todo lo demás queda como excluido: la pantalla de plasma, el imponente sofá, los libros sobre la mesa, la alfombra de ensueño... No es la rara frialdad ni la perfección, la iluminación irreal, imposible, tampoco el orden pulcro e impecable de estos pisos piloto de extremo lujo, sino la falta de conectividad,

de encadenamiento, de hilo vital entre los segmentos que allí aparecen. Quizá por esto mismo la impresión tan común al visitar muchas colecciones de pintura contemporánea de que en el fondo las obras allí parecen desligarse de todo, en un autismo implacable, desentendiéndose también entre ellas, con una obstinación poco menos que detestable, pues nos excluye a nosotros mismos. Tal despego, rechazo al contacto, no sólo es una manifestación de desprecio, como diría Edmond Jabès, por cuanto el arte remite a sí mismo, sino que en el fondo lo envuelve todo con una paradójica *transparencia del mal*: "Las «obras» ya no se intercambian, ni entre sí ni en valor referencial. Ya no tienen la complicidad secreta que constituye la fuerza de una cultura. Ya no las leemos, sólo las decodificamos de acuerdo a unos criterios" (J. Baudrillard).



Carlos Alcolea, Luis Gordillo y Carlos Franco

basura, sino que nos obligan a ver aquellos otros idénticos con los que convivíamos de pequeños, o nos recuerdan a los de nuestros primos y amigos, los que vimos en una película o salían por televisión, qué sé yo. Los cuadros también tapan lo que tienen detrás. Por lo general, si están colgados, uno diría en principio que solo las paredes, pero como con acuidad señaló en algún momento Ángel González García, "la historia de las obras de arte no es otra que la de sus ocultaciones sucesivas: una relación pormenorizada de sus propietarios, fueran coleccionistas o galeristas." Porque, y digámoslo cuanto antes, toda colección de pintura supone en efecto la evidencia de un fenomenal escamoteo, la sustracción inevitable del valor de uso de los cuadros que desde su inclusión allí orbitan hacia el ámbito *privatissime* de su poseedor. De tal manera que las pinturas se sustraen del circuito donde pueden ser accesibles para entrar en ese otro espacio, esta vez concreto y físico, de la casa o el almacén de quien en algún momento se ha hecho con ellas, donde por lógica sólo accede un número reducidísimo de personas. Cosas y casas oscuras para hombres de interior.

Los objetos sin embargo por lo general muestran una tozuda resistencia, insistiendo en mostrarse opacos y gustan de reclamarse unos a otros en el reino de las mercancías. Campos gravitacionales y magnéticos alrededor de las cosas que a todo lo afectan, modificando espacio y tiempo. Es una sensación que todos hemos tenido cuando en algún mercadillo una taza, un teléfono fijo, un viejo juguete, no nos dejan verlos tal como simple y llanamente se presentan, cachivaches sin vida útil, desechados, al borde de la

Allí la pulsión escópica de la pintura se debate entre su ocultación selectiva, como gesto de distinción, y la necesidad del reconocimiento público (ojo, no estoy pensando necesariamente en la dimensión social y el prestigio público asociado a la colección, que también); o dicho de otro modo: entre el encierro en la cámara del tesoro, que por serlo no es sino para unos pocos, para uno, el coleccionista, y la necesidad irrefrenable de que se sepa que esas joyas existen, sí, pero que además están engarzadas en una pieza mayor y más importante -la propia colección- que las completa e incluso supera, pues por sí misma podemos considerarla una obra de obras de arte, como proponía Duchamp: "El verdadero coleccionista es un artista al cuadrado. Elige cuadros y los cuelga de la pared. En otras palabras: pinta una colección."

Con semejante desviación del valor de uso de los cuadros, la colección crea alrededor de ellos un vacío que se ejemplifica a la perfección con la anécdota un tanto mitificada por las redes del multimillonario japonés Ryoei Saito, sobre quien se especuló que habría pedido ser enterrado, faraónicamente, con supreciado Van Gogh: "Lo que yo realmente quería expresar es mi deseo de conservar la pintura para siempre", diría ante el tremendo revuelo que se armó entonces, y que al no haber vuelto la pintura a aparecer en público desde su fallecimiento a mediados de los noventa, ni se conociera oficialmente su paradero desde entonces, dio lugar a las más disparatadas suposiciones, como si esta de enterrarse con él no lo fuera ya bastante. Ronald Pickvance, especialista en Van Gogh, llegó a apelar al civismo, declarando que los afortunados poseedores de estaspreciadas joyas de la cultura mundial deberían sentir la responsabilidad de compartirlas con nosotros al menos "una vez cada siglo", mientras que John Leighton, director entonces del Museo Van Gogh, suspiraba confiando en que la pintura "en algún momento volverá a aparecer."

Es por tanto el coleccionista, o más bien sus manías y pasiones, sus creencias y opiniones las que ocuparían finalmente el lugar que esas singulares mercancías llamadas obras de arte dejan al retirarse a la oscuridad de las colecciones. Se llenan de las ideas y de la personalidad de sus propietarios, lo que es tanto como decir de los juicios y prejuicios sobre el mundo que ambas reflejan. Así, las ideas y la personalidad de Javier Sapena (Jávea, 1972), impregnaron también la fenomenal colección que llegó a reunir a lo largo de un cuarto de siglo de dedicación concienzuda y al tiempo apasionada, en paralelo al desarrollo de su actividad profesional habitual como economista. De entre las colecciones que conozco, pocas me han parecido tan sorprendentes como la suya, y en lo personal le agradezco que me haya permitido seguir su evolución tan de cerca a lo largo del tiempo. Nos conocimos exactamente el 20 de diciembre de 2010 -la precisión del dato se la debo, claro, a la capacidad excepcional de Javier, quien es

capaz de manejarse con tanta exactitud de manera habitual- cuando por entonces él llevaba ya una década dedicado a ese proyecto, iniciado en el momento de trasladarse a vivir a la capital. Desde entonces nos hemos reunimos periódicamente en su casa, rodeados de esas obras, y para cenar casi siempre, con la excusa de presentarme alguna pieza nueva que había incorporado al conjunto o discutir distintos aspectos de nuestro común interés por los artistas de la Nueva Figuración Madrileña y sus pinturas, que es lo que él colecciona, en concreto obras del periodo inicial del grupo. Su entusiasmo le llevó a dedicarles el Trabajo Fin de Grado de su segunda licenciatura, en Historia del Arte, e incluso publicar un libro ya imprescindible sobre el tema: *Antiplanfleto: la estrategia del disenso en los Esquizos Neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75* (ed. Fire Drill, Valencia, 2021).

Aglutinados a comienzos de los setenta en torno a la Sala Amadís, de Madrid, que por entonces se encontraba bajo la dirección artística del crítico y pintor Juan Antonio Aguirre, y más tarde reunidos en la programación de la Galería Buades que abriría sus puertas durante la temporada 1973-74, encontramos a un grupo de muy jóvenes artistas, nacidos hacia 1950: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta y Rafael Pérez Minguez, quienes conformarían lo más genuino, o como se suele denominar, "el núcleo duro" de esa Nueva Figuración Madrileña. Pero la verdad es que ni siquiera ellos mismos se lanzaron nunca a fortalecer, o siquiera confirmar con convencimiento, la idea de que hubiese un auténtico "grupo" en el sentido estricto, más allá del mítico retrato colectivo *Personajes en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (1975-76), pintado por Pérez Villalta, hoy perteneciente a los fondos del MNCARS, y de un puñado de anécdotas comunes: retratos de unos a otros, alguna colectiva o exposiciones por parejas... y poco más. De hecho, a menudo se les trata más bien como un episodio de ligazones biográficas de corta duración, ante la ausencia de una teoría estética definida común, manifiesto, argumentos programáticos públicos, o exposiciones de referencia coetáneas. Pocos documentos, ningún manifiesto, pero resta, eso sí, una jugosa retahíla de anécdotas, conversaciones y disputas, viajes y visitas, cenas y grandes tragos, filias y fobias comunes... vida compartida. A estos cuatro nombres se sumarán más adelante en distintas ocasiones otros como los de Chema Cobo, Herminio Molero, Manolo Quejido, el propio Juan Antonio Aguirre, y algunos otros, entre



Javier Sapena. *Antiplanfleto*,
Valencia, Fire Drill Ediciones, 2021

los que hay que destacar tres: en destacado primer lugar, a Luis Gordillo, como ascendiente común -unas veces negado y otras considerado fundacional- hasta el punto de haberse creado cierta fantasmagoría genealógica" que dio en llamarse "gordillismo"; la figura siempre excéntrica y refractaria a toda clasificación de Javier Utray, quien en los orígenes llegaría a jugar un papel casi tutelar de estos jóvenes; y esa otra epigonal de Jaime Aledo, que llegaría a dedicarles su Tesis Doctoral, leída en 1987 bajo la dirección de Francisco Calvo Serraller, con el título *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, que supuso el primer acercamiento de calado sobre el tema con que contamos, y que en breve será reeditado por la editorial valenciana arriba citada a instancias del propio Sapena.

En el momento de su aparición todos estos artistas reivindicaban combativamente el valor de la práctica pictórica que había quedado relegada y puesta en entredicho -o más bien puesta en conflicto interno- tras el empuje del arte conceptual en los años inmediatamente anteriores, tanto en el panorama internacional como en el arte avanzado de nuestro país. Como reacción a semejante cuestionamiento mostraron su entusiasmo por una vuelta a la pintura figurativa, narrativa y autobiográfica, donde vemos aparecer historias cotidianas, desdramatizadas y a menudo no demasiado trascendentes, entremezcladas con referencias cultas a la historia del arte -tanto antiguo como moderno-, la mitología y el pensamiento. Rasgo común a todos ellos por entonces será cierta reminiscencia pop, que se manifiesta en el empleo de colores puros, planos, brillantes, el predominio del dibujo lineal en la configuración de las imágenes, así como el uso caprichoso de las referencias naturalistas, las perspectivas y las escalas, junto a una exuberante narrativa y un notable humor.

Con su provocativo empleo de esa pintura encendida tanto en lo formal como en los asuntos, ácida y desenfadada, lúdica y despreocupadamente literaria -incluso ilustrativa no pocas veces-, plagada de guiños y anécdotas de índole personal, se separaban decididamente de la herencia blanquinegra y el sentido trágico, existencialista de la creación vividos por sus mayores de la generación *El Paso*, suponiendo al mismo tiempo un escenario figurativo por completo inédito dentro de nuestras fronteras, donde todo acceso al *Pop-art* hasta la fecha se había dado imbricado siempre con un fuerte compromiso político y social: Arroyo, los Crónica, el Equipo Realidad... Vertiente ésta, por cierto, que fue la que en principio interesó precisamente a Sapena como coleccionista desde su contexto valenciano natal, aunque progresivamente se decantara por los madrileños con el cambio de residencia. No obstante, serán los desarrollos menos transitados y heterodoxos -los menos evidentes también- del pop los que alcanzarán mayor calado entre estos jóvenes recién aparecidos en la escena artística: Hockney, por supuesto, pero



Carlos Franco. *Retrato de Luis Gordillo (det.)*

también Kitaj, Dime, Ruscha, Jim Kutt o Alex Katz... nuevas referencias junto a la reivindicación de una constelación de pintores del color y la concisión del dibujo, como Matisse, Bonnard o Vallotton, al lado de un inesperado Duchamp, adoptado ya por parte de la neovanguardia de aquellos años como representante paradigmático de un arte opuesto a lo retiniano o lo formal, y por supuesto emblema de lo antipictórico.

Este último nombre, clave para entender el peculiar posicionamiento estético de muchos de estos nuevos pintores, tan incómodos y refractarios a los encasillamientos más inmediatos, introduce un elemento decisivo en la casi inaprehensible estética que compartían: cierto culturalismo, algo así como una lectura oblicua y perversa de la vanguardia mediante la cual se la fuerza a un diálogo inédito con la tradición premoderna, con el arte antiguo y con los clásicos incluso. Utray, haciendo en 1974 un somero intento por destilar características comunes a estos pintores de "*la tercera generación*", como él los denomina, encontrará cómo "se puede hablar de un nuevo manierismo conceptual en los juegos complejos de ambigüedad y contradicción, con los que se enfrentan a un cierto análisis que va desde las perspectivas convencionales de renacentistas y barrocos hasta el espacio expresionista de un Bacon o la síntesis textural de un Hockney".

Entendida la pintura como manifestación de un esfuerzo conceptual -*cosa mentale*- al que se suma el inestimable corte de estratos más profundos de la historia del arte, se anticipaban con toda lucidez y absoluta independencia a muchos de los presupuestos de las algo más tardías *Nuova Maniera Italiana* y la *Pittura Colta*, o los *Anacronisti* e *Hipermanieristi* italianos, pero sobre todo de la posterior y tan exitosa *Transvanguardia* auspiciada por Achille Bonito Oliva ya en los ochenta desde ese mismo país, y que alcanzaría una resonancia internacional de primer orden. Pero lo curioso es que no sólo los anticiparan, sino que en ocasiones llevaran sus presupuestos de manera espontánea y "autodidacta" (desde luego no tenían un aparato crítico o comisarial apoyándolos teóricamente, ni por supuesto un soporte institucional para su promoción trabajando en paralelo con ellos) a su epítome, a consecuencias mucho más radicales de las que alcanzaron estas otras corrientes foráneas en su desigual desarrollo. En cualquier caso, lo cierto es que aquí nunca se les reconoció tal mérito, y que el apoyo interno jamás vino a reivindicarlos ni entonces ni más tarde.

Aquella *Maniera* promulgada en su desinhibido, oblicuo e irónico trato con el arte de todos los tiempos y signos, marcaría una señal de identidad muy acusada en el seno de la sensibilidad compartida por los miembros del grupo a las puertas de la "posmodernidad cálida"; y junto con ella, la superposición o amalgama de alta y baja cultura, el eclecticismo, el pluriestilismo, el citacionismo, así como otras

estrategias textuales que se implantarían como señas de identidad del arte ya en los años ochenta. Se trató, pues, de un verdadero tránsito "del conceptualismo al conceptismo", tal y como lo definió tempranamente Santos Amestoy, que ha llevado con el tiempo a ciertos sectores de la crítica -como ya Juan Manuel Bonet ha manifestado varias veces por escrito- a asegurar que, con su sobresaliente cultura artística y su gran poder de síntesis, buena parte de la herencia conceptual de aquellos años se recoge, sorprendente y paradójicamente, en estos artistas empeñados en pintar, formulándola además de manera completamente inédita y por completo personal. Incluso críticos tan poco cercanos a estas posiciones, como José Luís Brea, reconocerían entonces en autores como Alcolea el carácter ejemplar de su lúcida autoconciencia desde la disciplina pictórica en esos difíciles años para su defensa y práctica; mientras que Pérez Villalta, por ejemplo, no dudará en reclamarse con insistencia a sí mismo como un artista eminentemente duchampiano, antiretiniano por excelencia, al amparo del peso siempre concedido al substrato conceptual de sus imágenes.



Galería Daniel. Exposición de G. Pérez Villalta, 1973

De hecho, no resulta nada fácil organizar una síntesis de la poética de esos artistas por entonces, que es cuando más concomitancias alcanzaron sus trabajos, y que sus respectivas trayectorias han ido diluyendo con el tiempo en buena medida, cuando no han quedado prematura o trágicamente sesgadas por la locura y la muerte. Pero la innegable dificultad para conceptualizar la Nueva Figuración Madrileña me parece a mí que es parte de su indiscutible interés, aunque al mismo tiempo suponga un factor importante para que el episodio sea todavía hoy minoritario en su valoración y en el ascendiente que alcanza sobre posteriores generaciones de artistas y teóricos. Mucho me temo que es algo de lo que no se puede responsabilizar solamente a las obras, ya que los mismos protagonistas que las traían al mundo tuvieron mucho que ver. Por lo demás, hay que contar con la usencia de un decálogo de intenciones didáctico y coordinado, la exigencia de sus posicionamientos estéticos -herméticos, cultos y un tanto distanciados-, que nadie discute, pero sobre todo esa naturaleza tan distinta y casi refractaria al signo de los tiempos (a los problemas estéticos que se han ido imponiendo históricamente desde que ellos hicieran su aparición), y de los cuales se han ido alejando cada vez más, mostrando una creciente incompatibilidad e intransigencia entre ambos casi total. Pero con seguridad que este mismo distanciamiento que los aísla también los preserva. Los prejuicios ideológicos a la hora de juzgarlos políticamente serían un ejemplo magnífico: detestados desde su derecha y desde su izquierda, a ellos

les repelía el simple hecho de ser asumidos por cualquiera de ambos, e hicieron lo posible por irritar a todos, aunque fuera a costa de esnobismo y dandismo o de travestirse. "Los insoportables", les llamaban a menudo ante su desmesurada pose provocadora allá donde se encontraban. Inclasificables, intratables, inmanejables... Por esta naturaleza particular, la supuesta poética colectiva en esos años tan específicos que a Javier Sapena le interesan -su colección se concentra entre 1970 y 1975-, me parece condenada hoy a un aislamiento o incomprensión radical, algo así como una falla insalvable que la distancia del presente, del mundo de hoy, de nuestra línea de horizonte



hermenéutica. Pero donde crece el peligro de ostracismo en torno a la Nueva Figuración Madrileña crece también aquello que la salva, o la salvaguarda; porque, al mismo tiempo que como grupo se les niega una posición más significativa en la historia reciente del arte de nuestro país, o se les confunde fatigosamente con otras manifestaciones por completo ajenas -más bien opuestas- como *La Movida*, o se desperdicia la posibilidad de enlazarles con trasuntos coetáneos de la escena internacional de su tiempo, como ya hemos comentado arriba, o no encuentra eco en las nuevas generaciones, al mismo tiempo, decía, se evita lo que implicaría su desgaste, devaluación como producto cultural exitoso que por definición ha de agotarse por simplificación, a deformarse en su consumo, a caricaturizarse como moda, propio de las dinámicas de nuestro presente estético que funde, desgasta, agota todo cuanto pone en el foco de atención masivo, mediático y promocional.

Es cierto que aquello que ocupa un lugar debe pagar un precio por ello: desocuparlo tarde o temprano. Pero ellos... ¿existieron alguna vez? Esta colección, ahora convertida en exposición, no será pues sino para una inmensa minoría y quién sabe si por ello también un arma cargada de futuro. Porque lo cierto es que a quienes nos interesan estas obras que Guillermo de Osma ha conseguido mantener reunidas por unas semanas más desde que Javier se ha visto obligado a desligarse de ellas, nos gustan precisamente por su rareza, por su dificultad, por su insolubilidad con lo prosaico y más banal que dominan la época que en lo ético, político y estético nos toca vivir, y muy posiblemente nos interesan con la verdadera pasión que afecta a las elecciones más íntimas y secretas, insobornables. Justo por esto mismo: porque no representan en absoluto el espíritu de los tiempos que corren, y en este sentido conforman una estética a contrapelo frente a la que no cabe sólo adscribirse, sino que de alguna manera hay también que defender.

Tras muchas iniciativas menores o parciales, la primera gran revisión del grupo, la exposición en el Reina Sofía de *Los Esquizos* (2009), fue la constatación de que todavía en la actualidad para ellos "el enemigo está dentro". Y no me refiero sólo a aquellas relaciones internas cainitas que convirtieron su pequeña historia en una guerra de guerrillas; el adversario -que no siempre necesitó una posición de ataque, bastándole la inoperancia, la desidia, la lentitud-, estuvo en el museo, en la prensa especializada, en las iniciativas institucionales, en sus propias galerías, en el coleccionismo... Pero, ¿deberíamos interpretarlo como algo necesariamente negativo? Cada vez veo más claro que no: aquella lucha fratricida contra ellos mismos, contra todos, estaba en su ADN: una naturaleza proclive a la estrategia, pero incapaz de la negociación; obsesionada por las jerarquías, pero alérgica a la transmisión del mando. Algo por lo que también en última instancia se les aprecia -cuando se dejan querer-, y que en cualquier caso resulta determinante para entender su postura estética: una absoluta autarquía personal, la autonomía innegociable frente a todo, frente a todos. Y es que el espíritu de esas individualidades era desde el principio tan impar que casi resultaba paradójico solicitar colaboración entre ellos para estructurar cualquier línea de actuación homogénea, alguna estabilidad o ciertas continuidades que permitieran un relato tendente a lo lineal donde reconocer rasgos estilísticos compartidos, ideas comunes, ese tan buscado aire de familia que es justamente lo que al historiador, al académico, al mercado, al comisario y desde luego al coleccionista les priva.

Pero volvamos una vez más a este último, a nuestro protagonista hoy antes de terminar. Javier se queda sin su colección, se desprende de ella en su totalidad y de golpe, desvaneciéndose así uno de los intentos más sólidos por mantener cohesionado aquello que parece condenado a atomizarse sin remedio. La Nueva Figuración Madrileña me parecerá a partir de ahora un sueño más borroso si cabe. En aquellas cenas en su casa donde nos dedicábamos a hablar de las pinturas que nos rodeaban hasta las tantas de la madrugada todo parecía viable y plausible: los cuadros estaban allí, como cuerpos ciertos, al alcance de la mano, y su casa se había adaptado hasta la reforma para que entre ellos establecieran los diálogos más profundos, los más inteligentes, mientras nosotros simplemente es como si nos dedicáramos a ampliarlos vaciando alguna botella de vino. Todo parecía real, un relato verosímil al menos. Pero, ¿por qué habrían de contribuir las obras a construir aquello que quiere, sueña, cree o piensa un coleccionista? No lo sé con certeza, supongo que es el precio que deben de pagar estas codiciadas mercancías por el milagro de que venga alguien a salvaguardarlas de su tenebroso destino. Que así sea, pues, y tengan suerte ahora que vuelven a defenderse cada una por separado, como al principio ●

[Naz de Abaixo, Lugo-Madrid, abril de 2025]



Javier SAPENA

EL PÁLPITO DE LO ETERNO

*A Mía y Cooper,
por las confesiones cinceladas
entre los árboles de El Retiro,
antes de que el tiempo fuera una hora*

*A Guillermo de Osma y su equipo,
que transformaron el cruce de caminos
en un lugar con nombre*

*A Pilar Lorenzo y Javier Sellers,
restauradores del Estudio Roma
por rescatar lo eterno*

“Cada uno de nosotros es el total de sumas que no ha contado: reducidnos de nuevo a la desnudez y a la noche, y veréis cómo empezó en Creta, hace cuatro mil años, el amor que ayer terminó en Texas.”

A LREDEDOR DE VEINTICINCO años de respiración en estas paredes, mudas, pero no quietas. No son decoración ni objetos: son presencias. Son fisuras donde cada obra lleva sus retazos, cicatrices y preguntas. El arte no es una respuesta: es una grieta incómoda e inquietante. Nos deja ver, pero no del todo, obligándonos a una mirada detenida que no se satisface con el simple entendimiento. Es una sombra que se mueve al borde de la percepción, insinuándose sin que lo atrapemos. Ambiguo e indomable, no se reduce a una idea, una emoción o una palabra.

Estas obras coexistieron con acontecimientos en los límites de la existencia humana –destrucción y muerte– y con otros que inauguraron nuevos horizontes: el lanzamiento del primer móvil, la computadora Apple II, el fenómeno de internet y las redes sociales. También fueron testigos de avances en la lucha contra el VIH/SIDA, tratamientos contra el cáncer, derechos de género, una mayor conciencia sobre la salud mental y la protección de etnias, especies y ecosistemas.

Cuando contemplo estas obras, transito por el vacío detrás de las formas, el silencio tras los colores y la ausencia en las texturas. Quiero que me interrumpan, que me desestabilicen, que me recuerden que el arte, además de consuelo, interroga sobre una herida que solo cicatriza con las miradas del pensamiento. Estas obras pertenecen a quienes las maldijeron o las amaron, a quienes sienten su profundidad y sus revelaciones, esa llama que quema sin consumir, aunque es real. Son parte de una memoria colectiva que no se escribe ni se archiva, pero que es necesaria para que las obras no se extingan y sigan interrogándonos.

En un mundo de certezas absolutas, estas obras son la antítesis: impredecibles e imprescindibles. Son una ventana velada que no se abre ni se cierra del todo, recordándonos que hay algo más, algo que existe más allá: el tiempo detenido, un tiempo reflexivo, pacífico como pausa en el caos. Las pinceladas son ecos del pensamiento que las creó, historias pasadas entrelazadas con las mías, como un hilo invisible que une a personas desconocidas a través del tiempo y el espacio. Resuenan en las narrativas visuales que surgían en las conversaciones con Óscar Alonso Molina, Pilar Lorenzo y Adelardo Mancha de la Plata, y en las páginas de *Antiplanfeto*, editado por Paco de la Torre para *Firedrill*.

Entre ellas, la obra más revolucionaria de la pintura española en los años 70, *La duda ofende* de Rafael Pérez Minguez, 1972. "Planchar bien una idea aprehendida, eso es un cuadro"¹. Además de ser vistas eran leídas, una zona, "incluso un fragmento del cuadro llega a tener un insospechado interés, cual ocurre con Brueghel"², como "*Ulises* de Joyce, obras que crean un concepto del espacio tiempo autónomos, realidad del deseo que nada tiene que ver con el tiempo cronológico. Algo contrario a la concepción unitaria de la obra"³. "Frente a las obras-tesis de los años sesenta, nosotros proponemos la ocultación, complejidad y lectura lenta de la obra"⁴, en una obra que destaca la importancia del fragmento (se reconvierte en totalidad metafísica), en una relación móvil, sin un punto privilegiado, sin jerarquías, que no se cierra y jamás busca la reparación en la idea de unidad y equilibrio, necesitado del pensamiento del espectador.

La tabla podría ser contemplada como un simple interior madrileño asociado al crecimiento económico de la época o entre otras lecturas como un interior desproporcionado, en caída, que recuerda a las plazas de Giorgio di Chirico, como en *Piazza*, 1913, en el planteamiento del espacio, el uso contrastado de la luz, la mezcla de elementos discordantes hacia un espacio incierto, metafísico. Javier Utray en manierista representación, como personaje posmoderno de la *Melancolía I*, 1514 de Durero, quien posee la destreza, pero no localiza el camino, con las piernas cruzadas y zapatos según uno de los personajes de *On the balcony*, 1955-57 de Peter Blake, dirige una mirada expectante con el acompañamiento de un haz de luz tomado del medievo, hacia la verdad revelada en un libro abierto con la frase: "La duda ofende". En caso de titubeo, el báculo que acompaña la dirección del foco se encuentra ungido por una mano diestra en actitud de bendecir la revelación, como el *Pantocrátor medieval* de San Clemente de Estet del siglo XIII. Entretanto, unas gafas turbias invocan a la materia gris como artífice de nuestra visión. Según Guillermo Pérez Villalta: "Rafael Pérez Minguez, Carlos Alcolea, Carlos Franco y él mismo eran como cuatro patas de una mesa", hacia un nuevo tipo de pintura en comunión con el pensamiento y la duda ofende.



Rafael Pérez-Minguez. *La duda ofende* (det.)

En palabras del propio retratado cuando define el concepto de neomoderno: "distorsión manierista hacia la provocación, con un aparato escenográfico de gran teatralidad, un manierismo conceptual en los juegos complejos de ambigüedad y contradicción, con los que se enfrentan a un cierto análisis que va desde las perspectivas convencionales de renacentistas y barrocos hasta el espacio expresionista de un Bacon o la síntesis textural de un Hockney"⁵.

En la misma línea se situaría el *Biombo acuario-tetera* de 1972, de Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta. Un conjunto activo de relaciones inagotables, estímulo para la imaginación, enigma que requiere nuestra investigación hacia una poética de la sugerencia y la provocación, lo ambiguo y lo indeterminado, según *La obra abierta*, 1962 de Umberto Eco, que necesita de un hombre nuevo, abierto a los cambios continuos del nuevo paradigma político, social y económico mundial. Basado en una lógica difusa frente al dualismo cartesiano, el *Biombo* resulta en jaque mate al que no deambule por la misma como un paseante, abierto a todas las impresiones, liberado de toda finalidad.

"Una superficie plana de un océano perfectamente sereno nos inquieta, no tanto por la idea de distancia quilométrica que nos separa del fondo como por todo lo desconocido que ese fondo encierra. Si así no fuera, la idea del espacio nos daría solo sensación de vértigo como cuando nos encontramos a gran altura", según escribe De Chirico. "Un océano lleno de signos, soledad eminentemente metafísica y para la cual queda excluida a priori toda posibilidad lógica de educación visual o psíquica" según el mismo autor.

"Ver las cosas como si fuese el primer día de la creación, es atreverse a ser artista, penetrar reflexiva y críticamente las cosas, a asumir en cierto modo la historia, a intentar reconciliarla con el hombre presente"⁶.

Un ojo psicodélico que según Guillermo Pérez Villalta: "Ve un tipo de cosas que las generaciones previas no se atrevían ni a plantearse. Todo se mezcla y se establecen asociaciones insólitas, hacia la materialización del pensamiento de una mirada"⁷, como muestra Manolo Quejido en la confección del *Taco*, iniciado en 1974 con la obra *Parto*. Una faz de ojos cegados, que apelan contra la visión retiniana de Greenberg hacia una mirada mental y formado por 197 cartulinas en la uniformidad del 100*72cm (alrededor del 86% del total), como *performance* sobre el placer de pintar-pensar, nutrido del eclecticismo de la historia del arte, siempre como presente. Un progreso en canal abierto, hacia una voz propia, que transita libremente dentro de todos los territorios sin ningún obstáculo, con referencias abiertas en todas las direcciones, bajo el dictamen de una temperatura mental.

“un ojo que experimenta con el LSD como ampliación de las puertas de la percepción, que permitirán su traslado a novedosos planteamientos espaciales, hacia la creación de máquinas de pensamiento”⁸. Un pensamiento que sirve de punto de unión con Javier Utray a través de una mirada amplia, “que les permite amalgamar a Duchamp y Piero de la Francesca o a Mickey Mouse, Andrea Palladio y Robert Venturi dentro de la misma ecuación, porque les parece que forman parte del mismo algoritmo de conocimiento. El arte moderno dogmático está centrado. Esto carece de paredes”⁹ según referencia Mariano Navarro en *Un retrato anamórfico*.



Alcolea. Galería Buades, 1975

Las distintas miradas implican pluralidad de formas en diversas asociaciones, que Rosalind Krauss vincula con *Lo informe* de George Bataille, forma en constante mutación, perteneciente a un mundo heterogéneo, que asemejamos inconscientemente a otros objetos, sin límites ni contornos, sin definición entre fondo y figura, definido como Materialismo bajo y que forma parte de la línea de actuación de Carlos Alcolea en *La reina del Partenón*, 1975. Frente al elitismo de la vanguardia, el rostro de la reina de Inglaterra, figura mitológica popular, que según el pintor es “paradigma de persona que siempre está de acuerdo con su medio”. Hermanado con el manierismo conceptual, alejada del debate estéril entre figuración y abstracción, hacia la sustitución de la lógica por la libre combinación. En esta obra hay una potente relación entre las escaleras de ascenso al Partenón con las escaleras de *La duda ofende* de Rafael Pérez Mínguez, 1972, cuadro que pertenecía a la colección de Carlos Alcolea. Comparen por favor, sus similitudes. Un gusto que se relaciona con toda respuesta humana libre, en una sociedad de masas donde la distinción entre alta y baja cultura es cada vez menos significativa, en una nueva sensibilidad consagrada tanto a la seriedad como a la diversión.

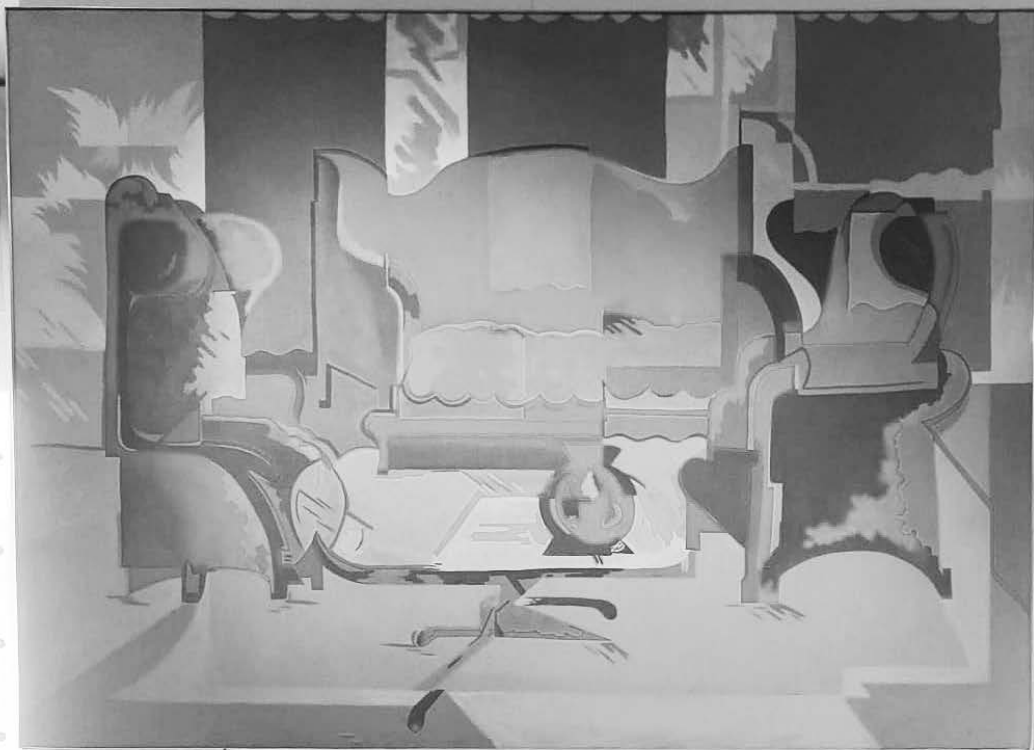
“Unas pinturas ya no reproducen elementos, sino que expresan casualidades, en un juego de contrastes combinados con juegos de distancia y superposición con el objeto de sacar a la luz otro nivel de interrelacionalidad”¹⁰, como en *Sitting room n°2*, 1975 de Chema Cobo, pieza clave en su obra de un penetrante cromatismo, que formó parte de su primera exposición individual en Buades en 1975. Interiores domésticos que fueron muy del agrado de Carlos Alcolea. Rotundo, mágico, intensamente meditado; desnudo de la presencia humana, aunque con una vida intuida, que cobra fuerza a través de las formas curvas de los distintos elementos, en combate contra la deshumanización industrial,

como el modernismo de Gaudí y un fondo deudor de la corriente orgánica de Frank Lloyd Wright. "Entre la pintura y la realidad no creo que exista una relación de causalidad. Entre ellas hay un vacío que llenar... un agujero donde las imágenes flotan, deambulan en busca de un sentido" relata el propio pintor.

"Basta cerrar los ojos. Está en la otra parte de la vida"¹¹, "buscando aún, en lo que no es, mi propia imagen"¹², como en el *Autorretrato* de Carlos Franco, 1973, que huye de la visión retiniana y del ojo puro hacia un arte no formal, frente al abandono de todo pasado promulgado por formalistas (negación de cualquier referencia externa a la obra, despolitización del artista, que lo separa del ciudadano) como C. Greenberg o H. Rosenberg. En la línea de Marcel Duchamp, los aspectos mentales (apertura del azar y el inconsciente) del hecho artístico por encima de los materiales, la antirretina como espíritu.

Según Rosalind Krauss, el ojo puro no existe, atacado a golpe de navaja en un paralelismo que establece Constanza Nieto con la escena que disecciona el ojo como apertura hacia otras imágenes en *Un perro andaluz*, 1929 de Luis Buñuel. Se encuentra cargado de pulsiones y deseos, un laberíntico inconsciente óptico enlazado con la sensibilidad particular condicionada por su situación existencial, concebida por el reflejo en el espejo lacaniano, que muestra dicho *Autorretrato*.

Un ojo abierto que divisa el mundo, de trazos infantiles y sorpresa. Otro, que diagnostica el sufrimiento en un llanto que surca a dentelladas por el rostro, víctima de que nadie le explicó que la vida era esto, mártir de la desconexión entre su yo y su reflejo. Un rastro que taladra la cabeza, extirpa el corazón y proscribire el movimiento. Él es fulgor de su percepción del mundo exterior, de una devastación que se incrusta como la humedad, de una imposición externa sentida como centro de esclavitud que aboca a la Esquizofrenia y le impide la conexión entre sus dos mundos: lo real y lo imaginario, lo racional y lo emocional. Procede, de manera apresurada, el intento de cohesión de sus partes, mediante un bigote púbcico que ensombrece un pene flácido, ya golpeado y un elemento externo de costuras de una hilandera que debe batirse de nuevo ante Atenea, que evite el anunciado desmembramiento. La nariz desgarrada enfoca con voluntad hacia las erectas hojas de una fulgente *Sansevieria trifasciata laurentii*, en la busca de sanación, en una volcánica flaqueza que finge la apariencia de un organismo. En contraposición, las manchas del otro plano son su mera alusión bajo los efectos de sustancias sanadoras. Y se acomoda un gris depresivo como telón, aunque una sutil esperanza pueda ser convidada. Un *Autorretrato* que remite a la figura del mendigo borracho en posición frontal que acompaña a su derecha a un joven Baco, en la obra *Los borrachos* o



El triunfo de Baco, 1628-29 de Velázquez. Si una de las interpretaciones de dicha composición es una desmitificación de la fábula clásica e, incluso, una burla de la Antigüedad según firma el Museo del Prado, el *Autorretrato* deriva en una superposición de perfiles que arrancan desde las pinturas paleolíticas, la escultura africana, Cézanne; el Picasso d'Avinyó, la pintura de mediados de los años veinte de Dalí o *El bello charcutero*, hacia 1935 de Francis Picabia. Se transforma en una babélica borracha pintura subversiva, libre de cualquier unicidad que impusiera el lenguaje de la época. Como la pintura de Velázquez se aleja de cualquier código de idealización habitual en el género, y se acerca a lo cotidiano, en un autorretrato mental en un jardín de una casa, mientras el espectador como sujeto participante indaga sobre los distintos planos de realidad mágica material y mental.

En un mundo incierto de manchas siempre me di cuenta de que yo estaba dividido en dos: lo que hacía y lo que imaginaba. La abstracción te contaba unas realidades que yo no entendía con palabras, pero claramente me contaba que era algo que me pasaba a mí por dentro" según refiere el artista.

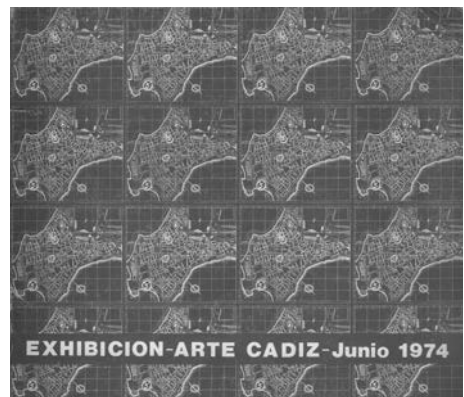
Un año después, en 1974, Rafael Pérez Mínguez se autorretrata como bufón, en una "pintura haciéndose el muerto"¹³, entre el realismo, la sátira y lo grotesco, siempre inquietante, cerca del poder como actor, aunque sin vínculos con la sociedad. Ante el rey se encuentra exento de saludo y de recato verbal como *El bufón calabazillas*, 1639 de Velázquez. Al margen, su vida como un concierto dadaísta, capaz de expresarse como quiera en su mueca solitaria, dentro de un cuerpo como redención. ¿Tal vez se ríe de nosotros en su intento de crítica de la sociedad, entre la razón y la insensatez, mediante una actualización como presente irónico de un elemento tan barroco español como Los bufones de Velázquez?.

Transita en la línea de Heinrich Böll en *Opiniones de un payaso*, 1963, y las imágenes de *Nueva Lente* en la tradición de representaciones de lo grotesco como *Dientes, labios, lenguas y dedos*, 1972 de Rafael Pérez Mínguez. Con influencias desde el teatro griego nacido en el siglo VI a.C. y sus máscaras (gracias a ellas los actores al igual que el bufón podían interpretar varios papeles), las gárgolas medievales, *El jurista*, 1565 de Giuseppe Arcimboldo, el pecado barroco, *Saturno devorando a su hijo*, 1820-23 de Francisco de Goya. *Masques*, 1831 de Honore Daumier, la desesperación de la figura en el *Autorretrato*, 1845 de Gustave Courbet, la obra de Francis Bacon o del *body art* de la época en autores como Joseph Beuys, Arnulf Rainer (en su serie *Face Farces*, 1969, como Bufón trágico) o Bruce Nauman (*Studies for hologram*, 1970).

En ese mismo año, Carlos Franco retrata a *Luis Gordillo*, ya no es un pintor que sufre en éxtasis, sino que come chicle, un Gordillo en parte encarnado en la técnica de Luis de los retratos, las caras pop según el autor, relajado; absorto, que trascenderá en el tiempo, seguro de sí mismo, en paradoja ante una campaña futurista que transcurre sin detenerse, veloz, siempre hacia delante, a pleno sol. Descomposición facetada de un espacio lleno a su vez de otros espacios como la experiencia real, de exuberancia cromática y respiración libre. Según cuenta el pintor "pedí a Javier Utray que pintara con pincel grueso, la línea naranja de minio".



Como huida de ese arte pop "gordillesco", manifiesto pictórico y reverso del *Caballero cubista* de Luis Gordillo, 1973, encontramos la versión del mismo tema por parte de Rafael Pérez Minguez en *El Caballero*, 1974, que sigue la línea del último Giorgio di Chirico (*Autorretrato con traje negro*, 1948, denostado por la vanguardia de la época), con ecos de Durero (*Autorretrato*, 1498), y como ejercicio de quien no consiente una injerencia ni en su gesto pictórico ni en su vestidura. Como el refinado Jean Floresses Des Esseintes de *À rebours*, 1884 de Huysmans, "en ese espíritu de tan rara conformación podían encontrarse las más inesperadas asociaciones de ideas, las analogías y los contrastes más sorprendentes". Ante la obra se conserva una fotografía de Juan Antonio Aguirre y Carlos Franco realizada durante la Semana de arte Cádiz en 1974.



**Juan Antonio Aguirre y Carlos Franco.
Semana del Arte Cádiz. Junio 1974**

Herminio Molero, en *Las aventuras de California Sweetheart*, 1975, "implica una escenificación hiperbólica de la propia personalidad como artista y una difuminación de la distancia entre autor y la obra" según Fernando Carbonell. 12 serigrafías que tan cuidadosamente había hecho sobre acetatos para pasarlos a serigrafías según relata Guillermo Pérez Villalta en sus memorias sobre papel cartulina con una tirada de unos 30 ejemplares. Cuestiona el modelo falocéntrico: "Si vamos a jugar ya a la Esquizofrenia del personaje, sería una travestí lesbiana. La mayor rebeldía, el poder manejar tu propia biografía"¹⁴. California como sonido de las libertades sexuales, en la que el pintor tuvo una especie de visión "al tomar un ácido en la

que David Bowie se le apareció y le dijo sé una buena chica y como la casa se llamaba California (Guillermo Pérez Villalta la pintó en 1975), le puso el nombre aludido"¹⁵, en el que aparece como uno de los personajes Guillermo Pérez Villalta.

Frente a lo inconmensurable de Herminio Molero:

1. La contemplación ensimismada de carácter aristocrático del *Personaje junto a la ventana (Juan Pérez de Ayala)*, 1975 de Guillermo Pérez Villalta en un interior Neomoderno de serenidad "vermeeriana" (*El astrónomo*, 1668) con toques de Salvador Dalí (*Figura en una finestra*, 1925) y *Las meninas*, 1656 de Velázquez.

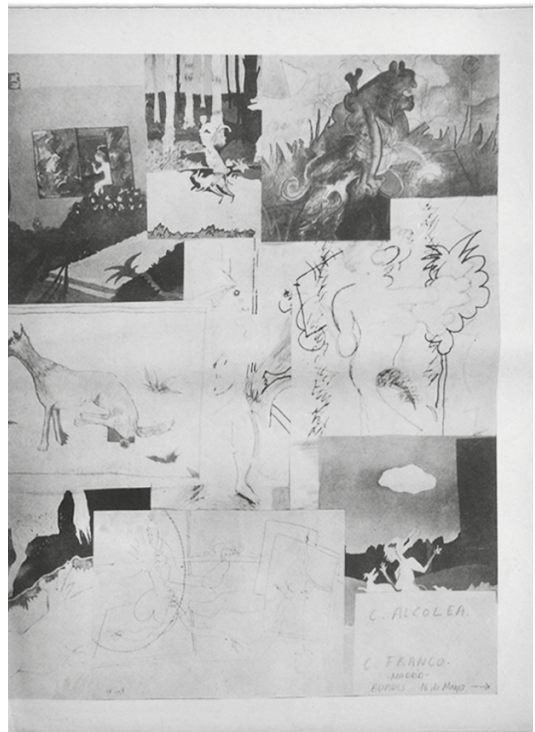
2. O un tiempo detenido de la historia del arte, en *La madona de los limones o madona ácida*, 1973, de Guillermo Pérez Villalta. Juega con la representación de la iconografía mariana, mediante una madre distante a la moda cubofuturista, coronada como una Gorgona, se acompaña de la distracción de un niño escorzado, que no cruza la mirada con la de su progenitora, que no presiente la tragedia.

¿Teme la observación de la *Gorgona o de Medusa*, 1597 (Caravaggio)?, en un día soleado entre nubes a lo Mantegna como en *El tránsito de la virgen*, hacia 1462 o de descomposiciones de *Galatea de las esferas*, 1952 de Salvador Dalí. Arropado por un jardín renacentista mediterráneo, entre dos palmeras que trepan al cielo como "un símbolo estético de algo que no tenía que ver con el norte ni con el mundo protestante: La palmera es el Mediterráneo"¹⁶, con una cima coronada por una arquitectura orgánica de un seguidor de Frank Lloyd Wright, como John Lautner en la *Casa Arango*, 1973.

Si en el fresco de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, de 1511, Dios se representa en el instante previo a que insufla la vida al primer hombre, a un nuevo tipo de arte, en *Touch me* de Herminio Molero, 1973, el dedo índice de la mano derecha encarna otra vez la visión conceptual de su enfoque artístico, que cree "laberintos para el pensamiento que complazcan a las neuronas y a la retina"¹⁷. Mano directora que ya se encontraba presente en *La duda ofende*, 1972 de Rafael Pérez Mínguez, y con posterioridad en *El caballero*, 1974 del mismo autor, como emblema de su intento de dirección artística, que culminaría con *El bufón*, 1974 como autorretrato. Guillermo Pérez Villalta lo situaría sentado a su derecha, justo en el centro del *Grupo de personas en un atrio*, 1975, simbolizando con ello el fuerte impacto que su compulsiva personalidad causaría en todos ellos, así como la muestra celebrada en la galería Buades en abril del 74, venía avalada por la coincidencia en el catálogo de la misma de las firmas de Fernando Savater, Ángel González García y Francisco Calvo Serraller. También a su diestra

ubicaría a Herminio. "Alrededor de 1973-1974, toda esa época fue muy intensa, Rafa estaba en un momento muy aguerrido, montando números como la historia de los artistas fuertes y débiles. Los fuertes eran Alcolea y Quejido, y los débiles éramos Carlos Franco y yo (Pérez Villalta)"¹⁸ o cuando "apareció en mi estudio de Pradillo con cara seria y dijo de repente: vamos a aclarar las cosas: yo soy el rector y líder de este grupo donde hay artistas débiles y poderosos y tú eres de los débiles. Lo que quería decir era que yo tenía que hacer lo que él quisiera"¹⁹. Además, "no hay que olvidar su deseo entre ridículo y glorioso de tener un gran taller al estilo de los grandes maestros del pasado o su maravilloso anhelo emblemático de convertirse en pintor del Rey"²⁰. Esa mano dirigente de Rafael Pérez Mínguez, que también se adivinaba en Herminio Molero en *Touch me*, Guillermo Pérez Villalta comenta que "Herminio en una de sus transformaciones cíclicas, empezó a ser de otro modo y algo raro ocurrió entre nosotros: yo ya ni era su personaje porque quería que siguiera por el camino que él trazaba y yo no estaba para llevar máscaras ajenas. Había llegado la hora Molero, nueva transformación de California Sweetheart. A partir de entonces nuestras vidas empezaron a divergir"²¹

Si el *Biombo acuario-tetera*, 1972, de Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta simbolizaba el manifiesto iniciático e ilusionante que tiene todo nuevo viaje pictórico y la buena sintonía entre ellos (en la primera exposición de Guillermo Pérez Villalta en la galería Amadis en 1972, la fotografía del pintor fue realizada por Rafael Pérez Mínguez como "dejada caer al azar sobre un papel de aguas"²²), en obras como *Touch me*, *La duda ofende*, *El bufón* o *El caballero* (relación con la dureza psicológica tan acusada en la figura de *La madona de los limones* o *Madona ácida* de Pérez Villalta, alteración que lleva la vida al borde de lo inanimado (lo espectral) y lo perverso (lo que algo esconde), unido a su ambigüedad sexual, que recuerda a la figura que recibe el bautismo del puñal según comentó Óscar Alonso en 2015 al redactor de estas líneas), la mano entronizada como pantocrátor que acoge y dirige a los elegidos y rechaza al resto, se transforma en la encarnación del principio de la disgregación de la amistad entre ellos.



C. Alcolea - C. Franco. Galería Buades, 1974

Si 1971 supuso el inicio de la llamada "Nueva Figuración Madrileña" en la órbita de la Sala Amadís, a partir de 1975-76, comienza la dispersión de los artistas y su cercana amistad, un periodo de juventud pictórica presente en las obras de esta exposición. Un "movimiento" que posiblemente sea aceptado junto al Realismo mágico de finales de los años veinte y el treinta, la obra del Grupo El Paso en la terminación de los cincuenta, el tercer gran episodio renovador, autoconsciente y antimimético del arte español en el siglo XX, que además anticipa muchos de los presupuestos de la Transvanguardia europea de los años ochenta.

Estas paredes no han sostenido lienzos o tablas, sino pedazos de memorias suspendidas que solo el tiempo podrá completar en otros muros. Son la suma de todo lo que no se ha contado, de lo vivido y lo amado, que comenzó como el amor que Thomas Wolfe menciona en algún remoto lugar y tuvo una parada aquí, en este espacio que hoy nos abriga. Cada obra es un mapa que no se deja cartografiar del todo, un viaje sin ruta... ●

NOTAS

1. MORALES, Paco. *Entrevista a Carlos Alcolea*. La Luna, nº4, Madrid, febrero 1984.
2. AGUIRRE, Juan Antonio en 1971 sobre la exposición de Carlos Alcolea.
3. SAIZ, Simeón. *Entrevista con Chema Cobo*, 1985.
4. CALVO SERRALLER, Francisco. *La purga de los setenta*, Lápiz, 23, 1985.
5. UTRAY, Javier. *Catálogo Semana de Arte Cádiz*, 1974.
6. GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Atreverse a ver*. Caja de ahorros de Navarra, Pamplona, 1970.
7. REDACCIÓN. *Entrevista a Carlos Franco*. Revista Sevillana de arte y creación. Figura nº7, 1986.
8. GONZÁLEZ DE ALEDO, Jaime. *Entrevista a Guillermo Pérez Villalta* el 4 de julio 1978 en su tesis doctoral sobre Luis Gordillo.
9. SÁEZ PRADAS, Fernando. *Entrevista a Guillermo Pérez Villalta* en Panorama de arte, nº23, 24 de noviembre de 2012. Publicada en mayo 2013.
10. PÉREZ MÍNGUEZ, Rafael escribe en el catálogo de su exposición en Sala Amadís de 1971.
11. CÉLINE, Louis F. *Viaje al fin de la noche*. Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A, 2011.
12. PÉREZ MÍNGUEZ, Rafael. Carta a Juan Antonio Aguirre de un viaje a Nueva York en 1972.
13. Declaración de Carlos Alcolea.
14. Audio de Herminio Molero en el Centro de Arte Museo Reina Sofía, 2011.
- 15-16. SÁEZ PRADAS, Fernando. *Entrevista a Guillermo Pérez Villalta* en Panorama de arte, nº23, 24 de noviembre de 2012. Publicada en mayo 2013.
- 17-22. PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Espejo de la memoria*. Editorial Mecánica Lunar, 2020.

catálogo de obras

CARLOS ALCOLEA

(1949-1992)

1. LA REINA DEL PARTENÓN O LA REINA EN RUSIA

Acrílico y collage sobre lienzo

Firmado y dedicado al dorso

120 x 90 cm

Realizado en 1975

Procedencia

Galería Buades, Madrid

Colección particular, Madrid

Colección del artista, Madrid

Colección particular, Bilbao

Galería Buades, Madrid

Galería Miguel Marcos, Zaragoza / Barcelona / Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Buades, *Queens of London*, mayo - junio de 1975, cat. p. 4, rep.

Zaragoza, Palacio de Sástago; Barcelona, Reales Atarazanas, *Los años pintados*, 1994-1995, cat. pp. 9 y 55, rep.

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Carlos Alcolea*, febrero - marzo de 1998, cat. no. 11, p. 95, rep.

Segovia, Torreón de Lozoya, *Tendencias artísticas en España 1950-2000*, mayo - julio de 2024, cat. p. 106, rep.

Bibliografía

Alaminos, Eduardo, "Guillermo Pérez Villalta: Un tríptico en un escenario ¿Un retrato?", en *Artes plásticas*, no. 9, Madrid, junio de 1976, p. 26, rep.

"El apunte de los autores invitados" en *El Periódico de Zaragoza*, Zaragoza, 1 octubre de 1994, p. 33, rep.

"Artistas y obras", en *Diario 16*, Zaragoza, 2 octubre de 1994, p. 69, rep.

Ramos, Marta, "Catálogo razonado de pinturas", en *Carlos Alcolea* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, febrero - marzo de 1998, cat. no. 43, p. 214, rep.



CHEMA COBO

(1952-2023)

2. SITTING ROOM NO. 2

Acrílico sobre lienzo

Firmado y fechado 75; al dorso, firmado, titulado y fechado 75

100 x 140 cm

Realizado en 1975

Procedencia

Galería Buades, Madrid

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Buades, *Chema Cobo*, febrero - marzo de 1975, cat.

Segovia, Torreón de Lozoya, *Tendencias artísticas en España 1950-2000*,
mayo - julio de 2024, cat. p. 107, rep.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipañfleto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 66, rep.



CARLOS FRANCO

(1951)

3. FIGURA DE MUJER

Acrílico sobre lienzo

Firmado y fechado 71 al dorso

50 x 73 cm

Realizado en 1971

Procedencia

Galería Amadis, Madrid

Colección Hans Werner Hanze, Villa la Leprara, Marino (Lacio)

Colección Javier Sapena, Madrid



CARLOS FRANCO

(1951)

4. AUTORRETRATO

Acrílico sobre lienzo

Firmado y fechado 73; al dorso, firmado, titulado y fechado 73

80 x 120 cm

Realizado en 1973

Procedencia

Galería Miguel Marcos, Barcelona

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Fuenlabrada, CEART, *Carlos Franco. Pintar sobre todo*, abril - julio de 2018, cat. rep.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipanfleto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 35, rep.



CARLOS FRANCO

(1951)

5. RETRATO DE LUIS GORDILLO

Acrílico y collage sobre lienzo

Firmado y fechado 74

55 x 46 cm

Realizado en 1974

Procedencia

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Segovia, Torreón de Lozoya, *Tendencias artísticas en España 1950-2000*,
mayo - julio de 2024, cat. p.99, rep.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipañeto. La estrategia de disenso en los esquizos
neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*,
Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 53, rep.



HERMINIO MOLERO

(1948)

6. AND THEN SHE TOUCHED ME...

Témpera sobre papel

71 x 66 cm

Realizado en 1973

Procedencia

Galería Buades, Madrid

Colección Chiqui Abril, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Fundació Suñol; Sevilla, CAAC, *Los Esquizos de Madrid*, junio de 2009 - mayo de 2010, cat. p. 209, rep.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipanfletos. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 102, rep.



HERMINIO MOLERO

(1948)

7. MANDALA 15

Técnica mixta sobre cartulina

Firmado y fechado 73

30 x 30 cm

Realizado en 1973

Procedencia

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid



HERMINIO MOLERO

(1948)

8. MANDALA 16

Técnica mixta sobre papel

Firmado y fechado 73

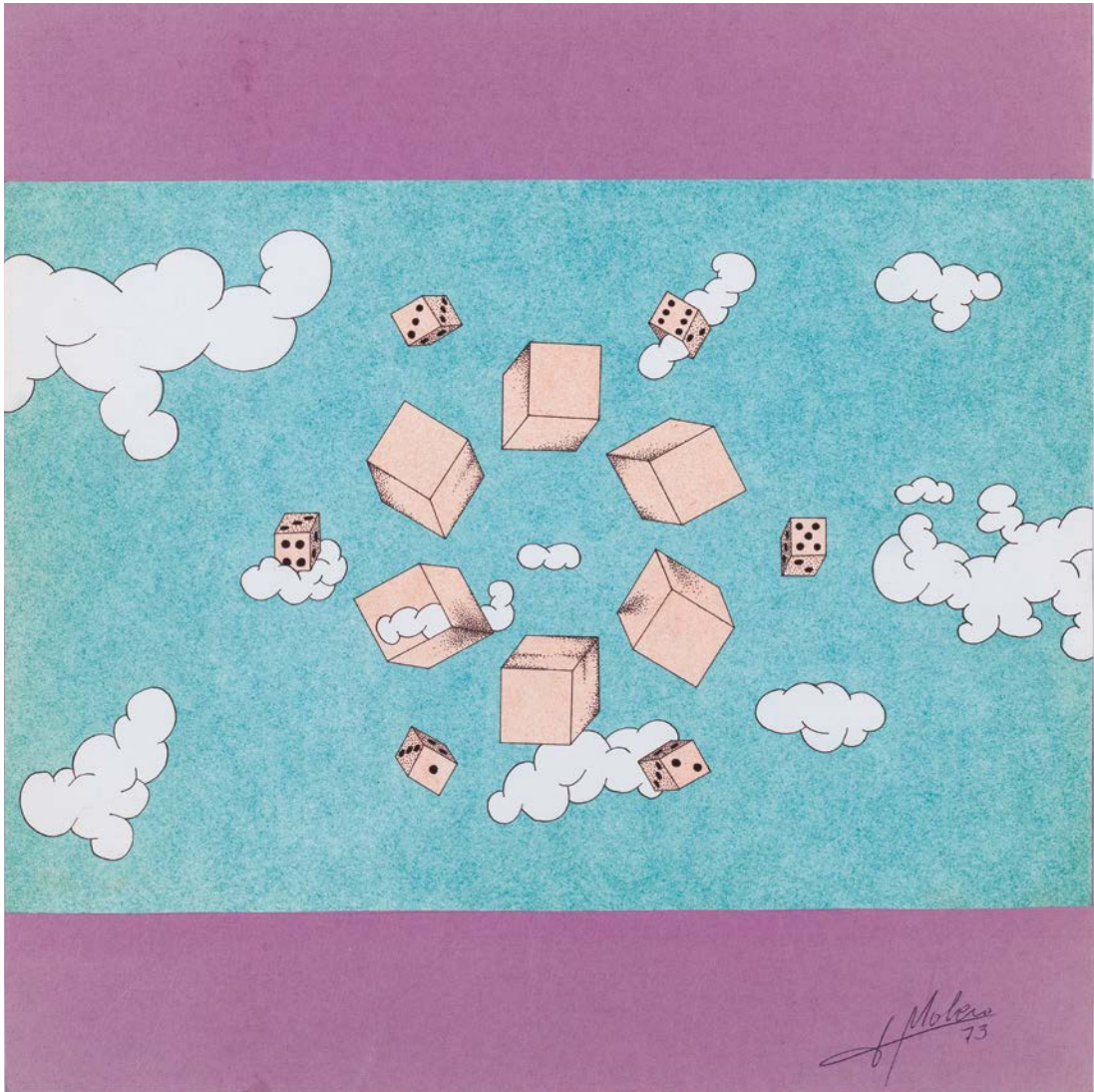
30 x 30 cm

Realizado en 1973

Procedencia

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid



HERMINIO MOLERO

(1948)

9. LAS AVENTURAS DE SWEETHEART

Montaje de doce serigrafías sobre cartulina

Firmado y fechado 75

22.5 x 33 cm (c/o); 90 x 99 cm (total montaje)

Realizado en 1975

Procedencia

Colección particular, Canarias

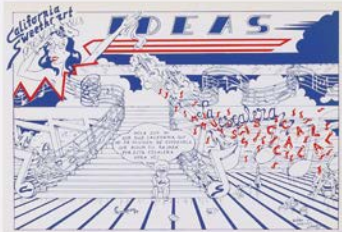
Colección Javier Sapena, Madrid

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipañfleto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 70, rep.

Las aventuras de
California Sweetheart

GUION Y DIBUJOS: **Molero '75.**



HERMINIO MOLERO

(1948)

10. LAS AVENTURAS DE CALIFORNIA SWEETHEART

Esmalte sobre madera

Firmado y fechado 75

70 x 130 cm

Realizado en 1975

Procedencia

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipañeto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 93, rep.



RAFAEL PÉREZ-MÍNGUEZ

(1949-1999)

11. LA DUDA OFENDE (RETRATO DE JAVIER UTRAY)

Acrílico sobre tabla

98 x 100 cm

Realizado en 1972

Procedencia

Colección Carlos Alcolea, Madrid

Colección particular, Sevilla

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Fundació Suñol; Sevilla, CAAC, *Los Esquizos de Madrid*, junio de 2009 - mayo de 2010, cat. p. 244, rep.

Segovia, Torreón de Lozoya, *Tendencias artísticas en España 1950-2000*, mayo - julio de 2024, cat. p.102, rep.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipanfleteo. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 73, rep.



RAFAEL PÉREZ-MÍNGUEZ

(1949-1999)

12. UN BUFÓN

Óleo sobre tabla

Firmado y fechado 974; al dorso, firmado, titulado, dedicado a Fernando

Savater y fechado 1973

50 x 50 cm

Realizado en 1973-1974

Procedencia

Galería Buades, Madrid

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Buades, *Rafael Pérez Mínguez*, abril - mayo de 1974, cat. portada, rep.

Madrid, Galería Buades, *Galería Buades. 4 años como Espacio de Expresión*, 1977, cat. portada, rep.

Brisbane, Pabellón español de la Expo Mundial, *Antípodas: una selección, arte español actual / A selection, Spanish current art*, abril - octubre de 1988, cat. p. 79, rep.

Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, *23 Artistas. Madrid años 70*, febrero - abril de 1991, cat. p. 117, rep.

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Fundació Suñol; Sevilla, CAAC, *Los Esquizos de Madrid*, junio de 2009 - mayo de 2010, cat. portada y p. 365, rep.

Bibliografía

Calvo Serraller, Francisco, *España medio siglo de arte de vanguardia 1939-85*, vol. 1, Madrid, Ed. Fundación Santillana, 1985, p. 92 rep.

Calvo Serraller, Francisco, *España medio siglo de arte de vanguardia 1939-85*, vol. 2, Madrid, Ed. Fundación Santillana, 1985, p. 815, rep.

Sapena, Javier, *Antipañfleto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 48, rep.



RAFAEL PÉREZ-MÍNGUEZ

(1949-1999)

13. EL ENCUENTRO O EL CABALLERO

Óleo sobre tabla

Firmado y fechado 974; al dorso, firmado, titulado, dedicado a Santiago

Noriega y fechado 1973

122 x 91 cm

Realizado en 1973-1974

Procedencia

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Cádiz, Aula de Cultura de Cádiz, *Exhibición Arte Cádiz I*, junio de 1974, cat.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipañeto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 59, rep.



RAFAEL PÉREZ-MÍNGUEZ (1949-1999)
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA (1948)

14. BIOMBO ACUARIO-TETERA

Acrílico sobre tabla
123 x 180 cm
Realizado en 1972

Procedencia

Colección particular, Sevilla
Colección Javier Sapena, Madrid

Exposiciones

Segovia, Torreón de Lozoya, *Tendencias artísticas en España
1950-2000*, mayo - julio de 2024, cat. p.103, rep.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipañfeto. La estrategia de disenso en los esquizos
neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia,
Ed. Firedrill, 2021, pp. 41, 66 y 113, rep.



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

(1948)

15. LA MADONA ÁCIDA

Acrílico sobre tabla

Firmado y fechado 1973

100 x 80 cm

Realizado en 1973

Procedencia

Galería Buades, Madrid

Galería Vandrés, Madrid

Colección Manolo Escobar, Benidorm

Galería Sen, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipañfleto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 30, rep.



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

(1948)

16. PERSONAJE ANTE LA VENTANA (JUAN PÉREZ DE AYALA)

Acrílico sobre lienzo

Firmado y fechado *XII-1974*; al dorso, fecha de inicio *22-XI-74*

120 x 101 cm

Realizado en 1974

Procedencia

Galería Buades, Madrid

Galería Vandrés, Madrid

Colección particular, Madrid

Galería Amador de los Ríos, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipanfleto. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, pp. 20 y 86, rep.



MANOLO QUEJIDO

(1946)

17. PARTO

Técnica mixta sobre cartulina pegada a tabla

Firmado y fechado 74

100 x 72 cm

Realizado en 1974

Procedencia

Colección particular, Madrid

Colección Javier Sapena, Madrid

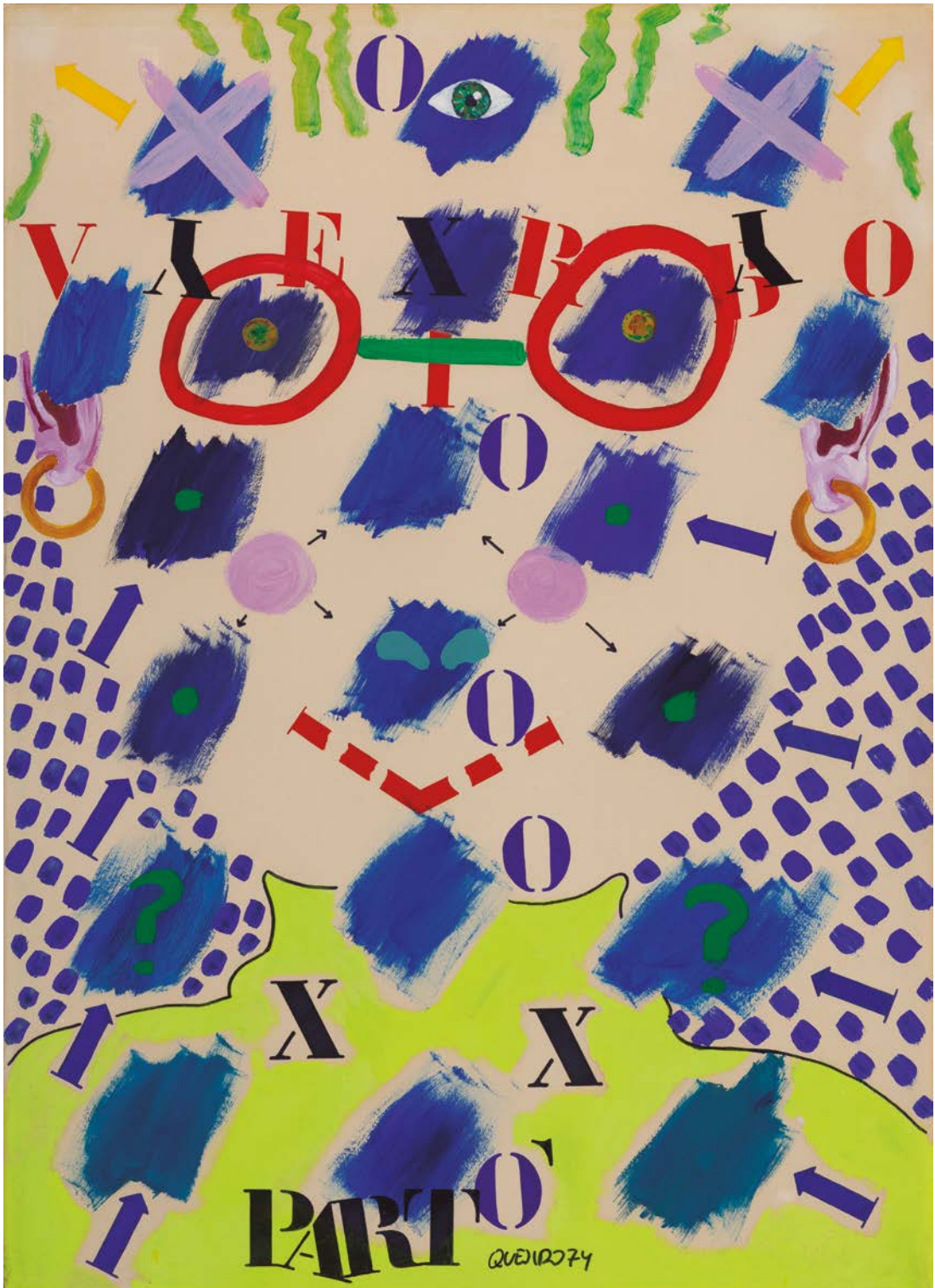
Exposiciones

Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, *X U.S.A. ANDO, 1974-78*,
junio - julio de 1989, cat. rep.

Segovia, Torreón de Lozoya, *Tendencias artísticas en España 1950-2000*,
mayo - julio de 2024, cat. p.104, rep.

Bibliografía

Sapena, Javier, *Antipanfleteo. La estrategia de disenso en los esquizos neomodernos durante los años finales del franquismo, 1971-75*, Valencia, Ed. Firedrill, 2021, p. 76, rep.



biografías \ cronología



Carlos ALCOLEA (1949-1992)

Nació en La Coruña. Inició los estudios de Derecho en Madrid, pero los abandonó para dedicarse a la pintura. Su carrera se inició en 1971 con una exposición en la Galería Amadís. A través de esa sala y de la Galería Buades, Alcolea entabló relación con los pintores de la llamada Nueva Figuración Madrileña. También trabaja con Juan Manuel Bonet y participa en muestras colectivas.

A finales de 1974 viaja a Nueva York, donde reside algún tiempo. A su regreso, expone en Madrid con Carlos Franco. Siguió exponiendo en muestras colectivas hasta que en 1980 tiene el reconocimiento de una retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

En septiembre de 1992 ingresó en una clínica madrileña, con una complicación hepática. Falleció el día 20 de ese mes, con 42 años. Recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas a título póstumo, pocos días después de su entierro. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la dedicó, también de manera póstuma, una exposición retrospectiva en 1998.



Chema COBO (1952-2023)

Nació en Tarifa y estudió Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid entre 1970 y 1974. Estuvo relacionado con el grupo artístico de la Nueva Figuración Madrileña en los inicios de su carrera. Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Buades de Madrid en 1975, tras finalizar su carrera universitaria. Después de su estancia Madrileña volvió a su ciudad natal, alrededor de

los años ochenta. Allí se desvinculó de los principios plásticos de sus primeros años madrileños y empezó a conectar con movimientos internacionales como el Neo-expresionismo o la Transvanguardia. En esos años, participó en la XVI Bienal de São Paulo y en Salón de los 16, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. También en el Carnegie International de Pittsburgh (EE.UU.).



Carlos FRANCO (1951)

Carlos Franco nació en Madrid e inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que abandonó de manera temprana. Debutó individualmente como artista en 1971, en la Sala Doncel de Pamplona. Sin embargo, su carrera artística se inicia propiamente a principios de los años setenta en el entorno de las galerías Amadís y Buades, en Madrid.

En esos años, su obra tenía un carácter alegórico que combinaba formas distorsionadas y paródicas con un contrastado cromatismo, deudora de la pintura de Luis Gordillo y el pop británico. A finales de la década comienza a distanciarse del grupo para desarrollar una obra en solitario, con escasa presencia en los circuitos expositivos convencionales.



Herminio MOLERO (1948)

Herminio Molero nació en La Puebla de Almoradiel (Toledo), pero se trasladó a Madrid junto a su familia cuando tenía 10 años. En sus primeras obras, Molero trabajó en la poesía concreta, pero también mostró interés por la cultura popular y mediática. Tras una estancia en París, que finalizó en 1967, creó la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, junto a Ignacio Gómez de Liaño, Manolo Quejido, Fernando López Vera, Francisco Pino y Francisco Salazar. Gracias a este grupo, Molero entró en

contacto con la vanguardia del momento en la capital; es decir, con la Nueva Figuración Madrileña. Después de esto, pasó por una etapa de abandono de la pintura, en la que se dedicó a la composición musical (fundando el grupo musical Radio Futura) y también a la producción de cine y publicidad.

A finales de los años 80 volvió a la pintura y se inició en el ámbito del cómic, conservando el lenguaje pop y utilizando los códigos tradicionales de la publicidad, con los que ya había experimentado anteriormente.



Guillermo PÉREZ VILLALTA (1948)

Pasó su primera infancia entre La Línea de la Concepción, Cádiz y Málaga. Se trasladó a Madrid con su familia en 1958. En 1969 comenzó los estudios de arquitectura dedicándose, al mismo tiempo, a la pintura. Desde el inicio, su obra fue vinculada a la Nueva Figuración Madrileña, en la que Pérez Villalta se erigió como uno de los artistas más destacados, mostrando su obra de manera regular en las célebres galerías Buades y Fernando Vijande.

Desde los años sesenta y setenta, evolucionó de un estilo más conceptual a una figuración que entroncaba con el pop y la pintura metafísica, con grandes influencias de Dalí o De Chirico, con una estética mediterránea. Sus obras muestran siempre una clara influencia de los estudios de arquitectura en la representación del vacío y de la luz, elaborando composiciones geométricas en las que introduce elementos simbólicos y mitológicos. A partir de los ochenta, se le relaciona también con la generación de artistas de la llamada "Movida madrileña".



Rafael PÉREZ-MÍNGUEZ (1949-1999)

Nació en Madrid. Cursó inicialmente estudios de arquitectura, como Guillermo Pérez Villalta, pero los abandonaría pronto para centrar su inquietud creativa en la pintura. Su irrupción en los medios artísticos de la capital tendría lugar, como en tantos otros miembros de su entorno, con una muestra presentada en 1971 en la sala Amadís, dirigida entonces por el crítico y también pintor Juan Antonio Aguirre. La exposición individual que parecía consagrarlo como uno de los talentos más prometedores del panorama artístico de la época fue la celebrada en la galería Buades, en abril de 1974. Sin embargo, no llegaría a realizar una tercera exposición. Una grave dolencia le apartó definitivamente de la creación pictórica y de la escena pública. Falleció en su domicilio de La Granja de San Ildefonso, a causa de un paro cardíaco.



Manolo QUEJIDO (1946)

Nació y vivió su infancia y adolescencia en Sevilla. En 1964, establecido ya en Madrid, comenzó a pintar, y un año más tarde realizó su primera exposición individual en la galería Arteluz. Con Herminio Molero e Ignacio Gómez de Liaño, fundó la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, que se dedicó sobre todo a la poesía visual. Más tarde exploró el mundo de la computación en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, creando una obra racionalista y geométrica. A mediados de los setenta entró en contacto, junto a Molero, con el grupo de artistas del entorno de las galerías Amadís y Buades. En ese momento, Quejido sometió críticamente su propia capacidad generadora de imágenes a través de sus múltiples cartulinas, que constituyen lo que se ha llamado "El Taco", serie comenzada en 1974 y que reúne más de 400 cartulinas. Tras la experiencia de *El Taco*, y a su regreso de un importante viaje a Estados Unidos, Quejido volvió a la pintura desde una figuración de resonancias pop iniciales, en la que se van a imprimir sus diálogos con Matisse, Cézanne y Picasso, así como con Velázquez y los pintores norteamericanos.

En abril la Sala Amadís reabre tras un periodo de inactividad. Su director, José Antonio Aguirre, inaugura con una colectiva titulada *Hombre-espacio*, que representa uno de los primeros espaldarazos a la Nueva figuración con representación, entre otros, de Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Isabel Baquedano y Luis Gordillo.

También en abril Manolo Quejido y Herminio Molero exponen una muestra comisariada por Fernando Carbonell en las Salas de Cultura de la Caja de Ahorros de Pamplona y, posteriormente, en Córdoba.

Abre en abril la galería Vandrés en la madrileña calle Don Ramón de la Cruz, bajo la dirección de Fernando Vijande y Gloria Kirby.

En mayo abre la galería Sen y en su inauguración se conocen Carlos Alcolea y Rafael Pérez-Mínguez.

En noviembre Herminio Molero comienza a colaborar con Pedro Almodóvar, presentando Beckett va Becket viene en la Sala Cadalso.

En enero la galería Theo presenta por primera vez en España la Escuela de París.

El año comienza con numerosas huelgas mineras en Asturias.

El Ministerio de Educación reestructura las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, realizando la primera Exposición Nacional de Arte Contemporáneo.

Cuadernos por el diálogo publica Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje, de Valeriano Bozal, que aportó un importante tejido crítico que defendía las novedades artísticas.

El museo Picasso de Barcelona reabre con una donación del artista de 920 obras y una ampliación de sus instalaciones con colecciones que proceden de las aportaciones de Jaime Sabartés y otros coleccionistas

Entre junio y septiembre tiene lugar la Bienal Internacional de Arte de Venecia con la participación de Juan Francés, Eduardo Úrculo, Ángel Orcajo, Luis Gordillo, Arcadio Blasco, José Dámaso, Gastón Orellana, José Vento, Francisco Hernández, Alfonso Fraile, Manolo Raba, Francisco Cruz de Castro, Ignacio Berriobeña, Juan Romero, Hernández Pijuán, Doroteo Arnaiz y Darío Villalba.

Por Decreto del 24 de julio se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

La Dirección General de Bellas Artes edita la revista Bellas Artes.

En octubre se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.

Entre noviembre y diciembre tiene lugar la primera gran retrospectiva de Salvador Dalí en Europa, en el Museo Boymans-Van Beuningen de Rotterdam.

1971

En febrero de 1971 tiene lugar la primera exposición individual de Carlos Alcolea en la Galería Amadís y, más tarde, este mismo año, expone en la galería Doncel de Pamplona.

En febrero Herminio Molero presenta *Teardrios collector* en la galería Original. El día de la inauguración Molero hizo un *happening: La novia del espacio*, con Pedro Almodóvar y Eva Sedano.

En abril la galería Amadís exhibe a Rafael Pérez-Mínguez.

Aparece la revista de fotografía *Nueva Lente* con la colaboración de Rafael Pérez-Mínguez y Carlos Serrano, entre otros.

En octubre la galería Amadís presenta una colectiva con Carlos Franco y Guillermo Pérez Villalta, entre otros.

En octubre la galería Amadís presenta una colectiva con Carlos Franco y Guillermo Pérez Villalta, entre otros.

En diciembre, Manolo Quejido, Marysol García e Ignacio Gómez de Liaño realizan una *performance* por las calles de Madrid recitando poemas.

1972

En enero tiene lugar la primera exposición individual de Guillermo Pérez-Villalta en la galería Amadís. En el catálogo, Juan Antonio Aguirre escribía: "La personalidad cultural de Villalta se ve favorecida por la síntesis que realiza de los diversos lenguajes asimilados. Hay puntos en común con otros autores, dentro de nuestro país y en concreto con los trabajos realizados por Pablo y Rafael Pérez-Mínguez. Un cierto parentesco teórico en los planteamientos en la búsqueda del sentido del humor por el camino de lo chocante".

En enero la galería René Metrás en Barcelona dedica una exposición a Lucio Fontana.

En marzo se inaugura el Museo Dalí de Cleveland, en Estados Unidos.

En mayo tiene lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla la primera exposición en España sobre el cómic.

Entre mayo y septiembre tiene lugar, en Granollers, la primera exposición internacional con carácter de homenaje oficial dedicada a Joan Miró en España.

El 16 de julio Juan Carlos de Borbón es nombrado sucesor de Franco en la Jefatura del Estado.

El 25 de octubre se celebraba el 90 aniversario de Pablo Picasso con diferentes actividades como la exposición Obras de Picasso en la colección Hugué, en el Museo Picasso de Barcelona; Picasso 90, en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca o la conocida exposición Suite Vollard, que provocó los ataques de los extremistas a la Galería Theo.



Carlos Franco expone en Amadís sus dibujos. El catálogo corría a cargo de Juan Antonio Aguirre,

En mayo el Instituto Alemán de Madrid celebra *Arte en Fiesta* con ilustración de la invitación realizada por Herminio Molero.

Entre el 30 de octubre y el 25 de noviembre tiene lugar la exposición *Luis Gordillo* en la galería Vandrés.

Esta exposición supone una gran influencia en la Nueva Figuración Madrileña de los setenta.

En noviembre tiene lugar, en la galería Daniel, la segunda exposición en Madrid de Carlos Alcolea, en la que presenta varias de sus piscinas.

El MEAC se inaugura en febrero con una exposición antológica de Rafael Canogar.

La revista madrileña Tropos potencia la escena plástica contemporánea, dedicando su número 3-4 al proceso de creación y a los problemas de la pintura.

Se publica Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1972 de Simón Marchán. Importante estudio de las últimas corrientes europeas que abarcan desde el Neofigurativismo y el Pop al Conceptual.

Valeriano Bozal publica Historia del arte en España.

Entre el 26 de junio y el 3 de julio tienen lugar los Encuentros de Pamplona organizados por José Luis Alexanco y Luis de Pablo y financiados por los hermanos Huarte. Una semana de celebración simultánea de conciertos, coloquios, exposiciones, happenings, cine, video, poesía experimental y música. Estas jornadas simbolizan el fin de una etapa pictórica dominada por el informalismo y el inicio de renovados tiempos. La presencia de 348 creadores de los destacan artistas como John Cage puso de manifiesto la importante labor de internacionalización que supusieron estos Encuentros.

Bienal Internacional de Arte de Venecia con Amador Rodríguez, José María Iglesias, José María Labra, Jordi Pericot, Joaquín Mouliáa, Francisco Echaz y Luis Luga.

Se publica El arte del siglo XX de Eduardo Cirlot.

En agosto se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés en Castellón.



En diciembre tiene lugar la exposición antológica de Eduardo Chillida en la galería Iolas-Velasco Chillida. 20 años de escultura.

Se inaugura el Museo de Escultura Abstracta al aire libre en Madrid por iniciativa de José Antonio Fernández Ordóñez.

En enero la galería Amadís expone *Juegos cerrados* de Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano.

En marzo, la galería Daniel expone a Guillermo Pérez-Villalta.

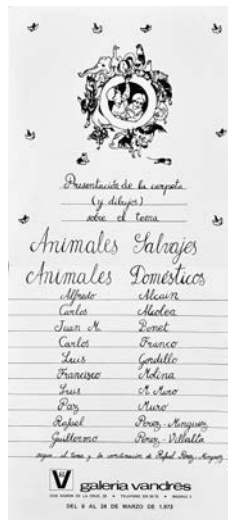
La galería Vandrés presenta a casi todos los miembros de la Figuración Madrileña con la exposición coordinada por Rafael Pérez-Mínguez, *Animales Salvajes, Animales Domésticos*, en la que participan Carlos Alcolea, Carlo Franco, Rafael Pérez-Mínguez y Guillermo Pérez Villalta, entre otros.

Del 4 al 13 de mayo tiene lugar una exposición de Carlos Franco en la galería Amadís.

Entre el 16 y el 20 de mayo se celebra en Toledo la *I Semana de Arte Actual* dirigido por Juan Manuel Bonet, Francisco Calvo Serraller y Rafael Pérez-Mínguez con diversas conferencias y exposiciones de arte joven en las que destacan Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, entre otros.

En mayo la galería Amadís expone a Carlos Franco con dibujos de su propia pierna herida por causa de un accidente de tráfico.

En enero tiene lugar en la Galería Juana Mordó la exposición Homenaje a Manolo Millares con la participación de numerosos amigos artistas y con un catálogo cuyos textos son firmados por José Ayllón, Alexandre Cirici Pellicer y José María Moreno Galván. En mayo tiene lugar otra exposición homenaje al pintor en la Casa de Colón de las Palmas y en octubre en la galería René Metras.



El 8 de abril muere Pablo Picasso en Mougins.

Entre abril y junio tiene lugar en la el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y el Museo de Arte Moderno de Barcelona una antológica de Joaquín Torres García. El catálogo presenta textos de Eric Jordi y José Argull.

La revista madrileña Tropos dedica su número 7-8 al proceso de creación y a los problemas de la pintura.

El 11 de mayo muere Juan Eduardo Cirlot.

Entre mayo y septiembre el Musée d'Art Moderne de París exhibe una importante retrospectiva de Antoni Tàpies.

Del 21 de mayo al 6 de junio la galería Amadís expone *La casa y el jardín*, una colectiva comisariada por Juan Antonio Aguirre con la representación, entre otros, de Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Luis Gordillo, Javier Utray...

Guillermo Pérez Villalta y Herminio Molero viajan a Andalucía; allí realizan numerosas fotografías y apuntes.

El 14 de noviembre abre la galería Buades con una exposición colectiva titulada *Propuesta de temporada* con, entre otros, Carlos Alcolea, Alberto Corazón, Nacho Criado, Herminio Molero, Antoni Muntadas, Luis Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Carlos Serrano.

La galería Ovidio lleva a cabo la primera exposición individual de Eva Lootz.

El 8 de julio Luis Carrero Blanco es nombrado presidente del Gobierno.

Entre octubre y noviembre tiene lugar la XII Bienal de São Paulo en la que Darío Villalba recibe el Premio Internacional de la Bienal.

En octubre la galería Biosca lleva a cabo una exposición de Óscar Domínguez.

En noviembre y diciembre la galería René Metrás presenta dentro del ciclo Presencias en nuestro tiempo la exposición colectiva Constructivismo, con obras de, entre otros, Cruz-Díez, Duarte, Le Parc, Palazuelo y Sempere.

El 20 de diciembre muere, por atentado de ETA, Luis Carrero Blanco.

El 29 de diciembre Carlos Arias Navarro es nombrado presidente del Gobierno.

Se publica La pintura española actual de Raúl Chavarri.

1974

En enero Herminio Molero realiza exposición *Espejo de espejos 1,2,4* en la galería Buades. Se presenta la serie de los mandalas inscritas en tres partes: *Diez millones de fragmentos de un fragmento*, *Los ecos del juego* y *El escolar aplicado*.

Entre el 16 de marzo y el 20 de abril la galería Buades expone a Guillermo Pérez Villalta con obras que ya definen sus rasgos principales como *El sacrificio de Caín y Abel*, *El hundimiento del Coloso*, o *Autorretrato por la mañana* entre otros.

Entre el 22 de abril y el 11 de mayo Rafael Pérez-Mínguez expone en galería Buades con un catálogo con textos de Fernando Savater, Francisco Calvo Serraller y Ángel González García y cuya portada era *Un bufón*.

En mayo y junio la galería Buades expone conjuntamente una selección de dibujos de Carlos Alcolea y Carlos Franco.

En junio se exhibe una colectiva en Amadís en la participan entre otros Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez y Guillermo Pérez Villalta.

Manolo Quejido expone obras producto de su trabajo en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, en la Galería Buades. Juan Manuel Bonet y Fernando Carbonell escriben los textos del catálogo.

En abril se crea por Quico Rivas, Juan Manuel Bonet, Alberto Corazón, Manuel Salinas, Diego Carrasco, Luis Guemba y Francisco de la Peña el Centro de Arte M-11 de Sevilla. La primera exposición se dedica a Antonio Saura y en mayo se hace una importante retrospectiva de Luis Gordillo.



El 28 de octubre se inaugura el Teatro-Museo Dalí en Figueras, Girona.

En noviembre se inaugura en Madrid exposición Orígenes de la vanguardia española en la galería Multitud, que lleva a cabo un importante programa de análisis de la vanguardia española.

1975

En febrero la galería Buades expone a Carlos Franco.

Entre el 25 de febrero y el 15 de marzo la galería Buades expone a Chema Cobo.

El catálogo tiene textos de Javier Utray, Charlotte Pavel y Juan Manuel Bonet.

En marzo se realiza una exposición retrospectiva de Manolo Quejido en el Centro de Arte M-11 de Sevilla, con un catálogo con textos del artista, de Juan Manuel Bonet y de Fernando Carbonell.

El 5 de mayo se inaugura en la galería Buades la exposición *Queens of London*, de Carlos Alcolea, que además presenta, en sus dos últimos días, la película *Extensión* de Nacho Criado y Baldomero Concejo.

El 11 de julio se inaugura el Museo Español de Arte Contemporáneo, en Ciudad Universitaria.



En noviembre la galería Buades expone individual de Herminio Molero, en la que presenta *Las aventuras de California Sweetheart*.

El 20 de noviembre también inaugura Herminio Molero en Buades: *Mi nombre es Molero*. La idea inicial era empapelar el barrio con carteles de la exposición con la leyenda: *Eh, joven! Ven a ver mi exhibición*, pero el proyecto se abandona por la situación política. Tras el funeral de Franco, se hace una segunda inauguración para presentar el cómic *Las aventuras de California Sweetheart*.

En diciembre tiene lugar, en la galería Dach de Bilbao, una exposición de Carlos Alcolea con el asesoramiento artístico de Mitsuo Miura

En octubre tiene lugar en Barcelona la Bienal de Pintura Contemporánea.

El 30 de octubre Juan Carlos I asume la Jefatura del Estado por enfermedad de Franco.

La Fundación Juan March publica un volumen recopilatorio que cuenta con once ensayos sobre arte, entre los que se encuentran ¿Carácter anticipatorio del arte?, de Simón Marchan Fiz o Teoría del arte moderno, de José Camón Aznar.

El 20 de noviembre muere Francisco Franco.

El 22 de noviembre Juan Carlos I es proclamado rey de España en sesión plenaria de las Cortes.

Se publica Historia de la crítica de arte en España de José Antonio Gaya Nuño.

Todos ellos estuvieron presentes en la importante retrospectiva sobre la Nueva Figuración, *Los esquizos de Madrid*, realizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundació Suñol y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 2009.

se acabó de imprimir



el 30 de mayo
festividad de san fernando
en los talleres de
advantia comunicación gráfica

madrid mxxxv



Guillermo de Osma

GALERÍA