



20

EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS



# 20

**EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS**



GOBIERNO DEL  
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE  
CULTURA Y TURISMO



**BancoHerrero**



# 20

**EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS**

01. Juan Antonio Aguirre
02. Alfonso Albacete
03. Carlos Alcolea
04. Miquel Barceló
05. José Manuel Broto
06. Miguel Ángel Campano
07. Chema Cobo
08. Carlos Franco
09. Ferran Garcia Sevilla
10. Xavier Grau
11. Menchu Lamas
12. Antón Lamazares
13. Víctor Mira
14. Juan Navarro Baldeweg
15. Antón Patiño
16. Manolo Quejido
17. Santiago Serrano
18. José María Sicilia
19. Juan Uslé
20. José María Yturralde

# 20

**EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS**

**SALA DE EXPOSICIONES BANCO HERRERO**  
**18.12.2008 – 28.02.2009**

c/ Suárez de la Riva, 4. Oviedo

De lunes a sábado de 11 a 14 h. y de 17 a 21 h.

Domingos y festivos de 11 a 14 h.

Visitas escolares (previa inscripción)

Teléfono: 985 96 82 59

E-mail: [jcaso@bancoherrero.es](mailto:jcaso@bancoherrero.es)



GOBIERNO DEL  
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE  
CULTURA Y TURISMO



**BancoHerrero**

## GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

### Presidente

Vicente Álvarez Areces

### Consejera de Cultura y Turismo

Mercedes Álvarez Fernández

## BANCO SABADELL

### Presidente

José Oliu Creus

### Presidente Consejo Consultivo de Banco Herrero

Juan Manuel Desvallis Maristany

## EXPOSICIÓN

### Organización

Banco Sabadell

### Comisariado

Juan Manuel Bonet

### Coordinación general

Montse Corominas

### Colaboración

Galería Miguel Marcos

### Asistencia Técnica

Alberto Serrano

### Producción y gestión

Z.B. Difusión Cultural S.L.

### Diseño y realización del montaje

DYPAP S.L.

### Diseño gráfico

Inés Bullich

### Tranporte

Garcés

### Seguros

Comín E.F. Correduría de Seguros S.L.

## CATÁLOGO

### Edición

Banco Sabadell

### Dirección

Alfredo Romero

### Coordinación

DYPAP S.L.

### Texto

Juan Manuel Bonet

### Diseño gráfico

Inés Bullich

### Documentación

Gemma García

### Fotografías

Daniel Pérez

Marcos Morilla

### Preimpresión

A + D Arte Digital

### Impresión

Calidad Gráfica

Este catálogo está impreso sobre papel Skin Negro de 270 g, Job Semimate de 200 g y Pop Set Gris Perla de 170 g. Los textos se han compuesto con la familia tipográfica DIN.

© de la edición: Banco Sabadell  
© de los textos: cada uno de los autores  
© de las fotografías: cada uno de los autores  
© Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-920138-4-5  
Depósito legal: Z-4361-2008  
Impreso en España, Comunidad Europea

Banco Sabadell no se identifica ni responsabiliza de los juicios y de las opiniones vertidas por los autores de los textos de colaboración de esta monografía, que exponen en uso de la libertad intelectual que cordialmente se les brinda. El editor y los autores no aceptarán responsabilidades por las posibles consecuencias ocasionadas a las personas naturales o jurídicas que actúen o dejen de actuar como resultado de alguna información contenida en esta publicación, sin una consulta profesional previa.

Queda prohibida la reproducción o almacenamiento en un sistema de recuperación o transmisión de forma alguna por medio de cualquier procedimiento, sea éste mecánico, electrónico, de fotocopia, grabación o cualquier otro, sin previa autorización escrita de los titulares del Copyright. Reservados los derechos según la Ley de Propiedad Intelectual, recogida en el Real decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril.





## ÍNDICE

- 9 **PRESENTACIÓN**  
Vicente Álvarez Areces
- 11 **PRESENTACIÓN**  
José Oliu Creus
- 13 **ENTRE 2 SIGLOS: 20 EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS**  
**BETWEEN 2 CENTURIES: 20 IN MIGUEL MARCOS COLLECTION**  
Juan Manuel Bonet
- 39 **OBRA EXPUESTA**  
**WORK SHOWN**
- 81 **COMENTARIOS DE LAS OBRAS**  
**COMMENTS ON THE WORKS**  
Juan Manuel Bonet



La fructífera colaboración entre el Gobierno del Principado de Asturias y Banco Sabadell nos brinda la oportunidad de presentar una excepcional selección de la mejor pintura española contemporánea, representada en la obra de 20 artistas vinculados a la galería Miguel Marcos.

La galería Miguel Marcos, con espacios en Zaragoza y Barcelona y una trayectoria que supera el cuarto de siglo, realizó una apuesta comprometida por la pintura y los artistas de la generación de los años ochenta. Participante en la Feria ARCO desde su primera edición, ha presentado en las principales ferias internacionales a los creadores contemporáneos más relevantes de la pintura española.

Las obras de esta exposición proceden de la colección particular del galerista y muestran el compromiso de Miguel Marcos con su generación, la de la década de los 80, la generación que dejó atrás la hegemonía informal y, en una época en la que se proclamaba el final de la historia y se desmoronaban las certezas de las vanguardias, exploró nuevos planteamientos conceptuales, más irónicos, más personales y subjetivos.

Miguel Marcos es un galerista del tiempo presente, que en años de transformaciones y pérdida de referentes, optó por la generación del entusiasmo y por enlazar el hecho creativo del momento con variedad de públicos, apostando desde el primer momento por artistas después consagrados, como Broto o Víctor Mira.

Su trayectoria ha evolucionado en paralelo a las prácticas artísticas, logrando, con su apuesta y defensa del arte español de vanguardia, un proyecto cultural que abarca muchos más aspectos que la mera labor galerística, al aglutinar un elenco de obras de altísima calidad.

La historia de la Galería Miguel Marcos es la historia de la pintura española de los ochenta, acertadamente plasmada en las veinte obras que Juan Manuel Bonet, comisario de esta exposición, ha elegido para presentarnos la variedad de discursos y lenguajes heterogéneos que beben de la actividad pictórica de una década que, como en tantas otras manifestaciones artísticas, fue de gran riqueza y profusión.

Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Alcolea, Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Carlos Franco, García Sevilla, Xavier Grau, Menchu Lamas, Lamazares, Navarro Baldeweg, Víctor Mira, Antón Patiño, Manolo Quejido, Santiago Serrano, José María Sicilia, Juan Uslé y José María Yturralde componen la nómina de creadores seleccionados para esta muestra, rica en sugerencias y reflexiones estéticas.

La presentamos con el mismo empeño que lleva al galerista Miguel Marcos a apostar, desde la pasión por los pinceles, por los caminos más novedosos del arte, con la seguridad de que los espectadores disfrutarán y se interesarán por estos creadores que representan, tras las vanguardias históricas y el informalismo de los años 50, el tercer gran momento del arte español del siglo XX.

**Vicente Álvarez Areces**

Presidente del Principado de Asturias



En la situación actual de profunda crisis económica, la presentación de la colección de pintura de Miguel Marcos, en la sala del Banco Herrero, fruto de la colaboración entre el Principado de Asturias y Banco Sabadell, adquiere para nosotros un significado muy especial.

Esta exposición es el más claro exponente de la voluntad, por ambas partes, de que nuestro acuerdo se mantenga como expresión, también en momentos difíciles para todos, de nuestro compromiso sincero con la sociedad asturiana y con el conocimiento y la cultura. Estamos convencidos de que ambos son elementos importantes para poder superar las dificultades actuales y que son indispensables en la creación de la sociedad del futuro.

Como bien dice Juan Manuel Bonet, la colección de Miguel Marcos es realmente “la Colección”, en singular y en mayúsculas, de aquellos “años pintados”, que tuvieron lugar en España, a finales de los setenta y durante la década de los ochenta.

Los excepcionales veinte cuadros que forman la exposición –que gran placer es poder contemplar buena pintura– representan, de una manera inmejorable, aquella gran generación de pintores, figurativos y abstractos. Todos ellos, procedentes de lugares y posiciones artísticas diferentes, confluyeron en una práctica de la pintura y en el placer por la misma que, desde la tradición propia, coincidía, por primera vez en nuestro país, con los movimientos europeos e internacionales de aquel momento.

Es un privilegio contemplar esta serie de pinturas que difícilmente podríamos tener reunidas, sin la labor de Miguel Marcos, sin su pasión por la pintura. Quiero agradecerle su generosidad que nos permite disfrutar de esta excelente muestra.

Asimismo quisiera agradecer al Comisario, Juan Manuel Bonet, su buen hacer como comisario, en la selección de las veinte obras y en los textos de presentación de este catálogo. Mi agradecimiento se hace extensivo a todas las personas que desde la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y desde Banco Sabadell, han contribuido, con su esfuerzo y dedicación, a hacer posible esta espléndida exposición.

Así pues, les invito a realizar un viaje a través de nuestra pintura más reciente, de la mano de estos veinte artistas, cuyas obras merecen un lugar destacado en el contexto de la creación artística internacional contemporánea.

**José Oliu Creus**

Presidente del Banco Sabadell



**ENTRE 2 SIGLOS:  
20 EN LA COLECCIÓN  
MIGUEL MARCOS**

**BETWEEN 2 CENTURIES:  
20 IN MIGUEL MARCOS  
COLLECTION**

**JUAN MANUEL BONET**

Una vez más, vuelvo sobre la colección Miguel Marcos, que respecto de nuestros años ochenta es *la colección*. Una vez más, vuelve a impresionarme la calidad de las piezas reunidas por el galerista zaragozano-barcelonés. Una vez más, me pongo a hilvanar unas reflexiones en torno al tiempo de que estas piezas nos hablan.

Por desgracia, hacer memoria de aquel tiempo pictórico es, antes que nada, hacer memoria de algunas personas prematuramente desaparecidas: aquel verso de Jaime Gil de Biedma sobre la vida que «iba en serio». Ya hace muchos años que falta a la cita Rafael Pérez Mínguez, aquel espadachín fulgurante al cual parece cuadrarle otro verso, aquel célebre de Allen Ginsberg sobre las mentes más lúcidas de su generación. Aunque algo menos, también se fue temprano Carlos Alcolea, otra gran inteligencia. La tragedia marcó el final de la tormentosa existencia de Víctor Mira, al cual uno conoció menos, aunque a lo tarde –en el atardecer de su vida– estuvimos a punto de hacer juntos un libro de bibliofilia, que no se sabe si a la postre habría sido sobre el mar de Debussy, como él quería, o sobre Érik Satie, como era mi deseo. Y hace unos meses nos llegó la noticia, no por esperable menos terrible, de la desaparición de Quico Rivas, poeta y crítico de arte con el que se van toda una época, y también el relato que nos debía acerca de la misma, un relato que a la vista de su *quest* en torno a Alberto Greco, o de lo que prometió en torno a Pedro Luis de Gálvez, o de lo que le tentaba respecto de Carlos Castilla, a la postre habría sido sin duda incómodo y esquinado, pero habría tenido la virtud de ser sólo suyo, apasionadamente suyo, como suya y apasionadamente suya habría sido su lectura, para el Reina Sofía, de «los fantasmas de Madrid», una lectura que nunca conoceremos, unos fantasmas que ahora, en una nueva etapa del museo, según parece se quedarán en sólo «esquizos»: conversión en etiqueta definitiva de un chiste epocal barcelonés (me parece que de Javier Rubio Navarro) que si puede valer para algunos (Luis Gordillo, Carlos Alcolea o el Manolo Quejido del *Taco* o del cartel para la COPEL), resulta a mi modo de ver completamente imposible de aplicar a Guillermo Pérez Villalta, o a Juan Antonio Aguirre, o a Herminio Molero.

Volver sobre aquel tiempo auroral es, también, recordar una pasión compartida por la pintura en la que ardieron, sí, Rafael Pérez Mínguez, Carlos Alcolea, Víctor Mira o Quico Rivas, pero de la que participó toda una generación de artistas y críticos. Tiempo de reivindicación sostenida, constante, de lo norteamericano *forties* y *fifties*, y en menor medida de la cuaresma minimalista que vino después. Tiempo de mucho mirar también a la pintura francesa del entre-dos-siglos, entre el post-impressionismo y lo *fauve*. Mark Rothko y Henri Matisse, el Pierre Bonnard de las palmeras en la luz del



Once again, I go back to the Miguel Marcos collection which, considering the 80's, is *the collection*. Again, the quality of the pieces gathered by the curator from Saragossa-Barcelona has stunned me. Once again I start to put some thoughts together regarding the time these pieces remind us of.

Unfortunately, remembering those pictorial times, first of all, implies remembering people who prematurely passed away, that poem by Jaime Gil de Biedma, about life being "for real". It's been years that Rafael Pérez Mínguez has been missing the appointment. He was a bright brave man to whom another poem seems to fit him, that famous one by Allen Ginsberg about the bright minds of his generation. Though a bit later, Carlos Alcolea, another greatly intelligent man, also passed away early. The tragedy set the end of Víctor Mira's turbulent existence, who I knew less well. Though late, in the dusk of his life, we were about to write a book on bibliophily, it is unknown whether it would have finally been about Debussy's sea, as he wanted, or about Érik Satie, as I did. Only a few months ago, we received the news that, although it had been expected, it did not turn out to be less terrible, about Quico Rivas's passing away. He was a poet and art critic, and together with him a whole period is gone, as well as the story he owed us about it, a story that in view of his *quest* regarding Alberto Greco, or what he promised about Pedro Luis de Gálvez, or what seduced him about Carlos Castilla, finally, it would have surely been uncomfortable and arduous, but it would have had the virtue of being his, passionately his, as his reading for the Reina Sofia would have been his, and passionately his. "Los fantasmas de Madrid" (The ghosts of Madrid), a reading we will never know, ghosts that now, in a new stage for the museum, as it seems, will only remain in "esquizos", finite conversion of an epochal joke from Barcelona (I think that belonging to Javier Rubio Navarro) that if for some it may work (Luis Gordillo, Carlos Alcolea or Manolo Quejido for *Taco* or the sign for COPEL – Coordinator of Spanish Struggling Prisoners), it turned out for me to be completely impossible to apply to Guillermo Pérez Villalta, or Juan Antonio Aguirre, or Herminio Molero.

To come back to those early times also implies remembering a shared passion for painting, unquestionably starred by Rafael Pérez Mínguez, Carlos Alcolea, Víctor Mira or Quico Rivas but made up of a whole generation of artists and critics. It was a time of sustained, constant recognition of the American 40's and 50's and, to a lesser extent, of the minimalistic Lent that came afterwards. It was a time of extensively looking up to the French painting of the in-between-two-centuries, some where between Post-impressionism and Fauve. Mark Rothko and Henri Matisse, Pierre Bonnard with his palm trees under the Midi light and Richard Diebenkorn with his Californian *Ocean Parks*,

Midi y el Richard Diebenkorn de los *Ocean Parks* californianos, la Joan Mitchell de Vétheuil y el Paul Cézanne de Aix-en-Provence, el Claude Monet ninfeico y el Sam Francis de París –tan apreciado por Georges Duthuit, el yerno de Matisse–, el Cy Twombly romano y algunos momentos de la trayectoria de Édouard Vuillard, el «nabi» sutilísimo de los salones de los barrios *aisés*, que diría Jules Laforgue: esas fueron algunas de las devociones principales de aquel tiempo del entusiasmo –y bien que nos lo reprocharían algunos estiraditos que vinieron después–, un tiempo en que en los talleres más al día eran de lectura obligada *L'enseignement de la peinture* (1971), del telqueliano Marcelin Pleyne, y sus sucesivas revistas teóricas *Peinture Cahiers Théoriques*, fundada precisamente en 1971, y *Documents sur*, ya de finales de aquella década. Probablemente ninguna exposición, en ese sentido, fuera tan esperada –y estuviera tan arropada–, en aquel Madrid, como la deslumbrante retrospectiva de un pintor norteamericano muy amigo del último de los nombrados, Robert Motherwell, en la Fundación Juan March, retrospectiva que tuvo lugar en el emblemático año 1980, y que se inauguró con una conferencia del firmante de estas líneas, tras la cual Rafael Alberti subió al escenario para leer su poema, entonces inédito, «Negro Motherwell», del que en 1983 se haría, en los Estados Unidos, una edición de bibliofilia, complementaria de aquel *A la pintura* (1972) que precedió en ocho años el encuentro entre ambos, aquella noche, en la March.

Si aquella muestra de la March constituyó un momento único, irrepetible, no puede pasarse por alto el hecho de que por aquellos mismos años se vieron aquí otras asimismo memorables de Mark Rothko, Willem De Kooning y Richard Diebenkorn (las tres también en la March, institución que tantísimo contribuyó a nuestra educación estética), de Matisse (nuevamente en la March, y en el Reina Sofía), de Monet y Cézanne (ambas en el desaparecido MEAC), de Bonnard (en la March, una vez más)...

Me he referido hace unas líneas a ciertas devociones pictoricistas. Estaría feo dar nombres, pero lo cierto es que, unos años después, no pocas personas que entonces compartieron aquellos entusiasmos iban a renegar estrepitosamente de ellos. Hoy, en que todo se intenta revestir de intelectualismo, de conceptismo y de nuevo de *engagement*, de compromiso, en que todo, en definitiva, se ha vuelto tan tan aburrido, se considera muy *out*, por ejemplo, hablar bien de Motherwell o de Sam Francis, cuyas respectivas muestras en el Reina Sofía, celebradas respectivamente en 1997 y 2004 –por cierto que en ambos casos, antes de mi etapa a su frente–, pasaron sin pena ni gloria. (Ellos se lo pierden, como se pierden a pintores «burgueses» tan maravillosos como los citados Bonnard y Vuillard, o a Armando Reverón, que ni siquiera con el altavoz del MoMA, consiguie abrirse un hueco, hoy, entre nosotros).

Joan Mitchell with Vétheuil and Paul Cézanne with Aix-en-Provence, the nymphic Claude Monet and the Parisian Sam Francis – very much appreciated by Georges Duthuit, Matisse’s son-in-law –, the Roman Cy Twombly and some moments in the career of Édouard Vuillard, the very subtle “nabi” of the show rooms of the aisés neighborhoods about which Jules Laforgue commented: those were some of the prime devotions of those enthusiastic times – an enthusiasm widely criticized by some snobs that came later –; a time in which *L’enseignement de la peinture* (1971) (*Teaching Painting*), by the Telquilian Marcelin Pleynet, was a must-read book in the most up-to-date ateliers, along with his consecutive theoretical magazines *Peinture Cahiers Théoriques*, (*Painting: Theory Workbooks*) founded precisely in 1971, and *Documents sur* (*Documents on...*), founded by the end of the decade. Probably no exhibition, like this, was so expected, so cherished, in Madrid, like the stunning retrospective of an American painter a good friend of the latter, Robert Motherwell, in the Juan March Foundation, retrospective that took place in the emblematic 1980, and that was inaugurated with a conference by the author of these lines. After that, Rafael Alberti stepped on the stage to read his poem, unpublished by that time, *Negro Motherwell* (*Black Motherwell*), from which in 1983 in the United States, a bibliophily edition was produced, complementing the *A la pintura* (*On painting*) (1972) that preceded their meeting that night in the March Foundation by eight years.

If that exhibition at the March was a unique, unrepeatable moment, it cannot be overlooked that by that time other works as memorable were seen. Works belonging to Mark Rothko, Willem De Kooning, and Richard Diebenkorn (the three also at the March, institution that contributed so much to our aesthetic education), to Matisse (again at the March, and the Reina Sofia), to Monet and Cézanne (both in the extinguished MEAC), to Bonnard (at the March, once again)...

I have mentioned some lines ago about certain pictorial devotions. It would not be appropriate to mention names, but it is true that, a few years later, some people, who by that time shared that enthusiasm, were to heavily complain about them. Today, when everything is pretended to be covered by intellectualism, conceptism, and engagement, when all has become so boring, it is considered to be “out”, for instance, to put in a good word about Motherwell or Sam Francis, whose respective exhibitions in the Reina Sofia, held in 1997 and 2004 respectively – by the way in both cases, before I was in charge of it – were unnoticed. (It’s their loss, bourgeois painters as marvelous as the mentioned Bonnard and Vuillard, or Armando Reverón, that not even with the MoMA speakers he can make a way, today, among us).

Si Edurne y Amadís fueron los espacios clave del Madrid emergente de los años sesenta, otros iban a ser los de los setenta y ochenta. Surgieron entonces en la capital una serie de galerías importantes, todas ellas hoy desaparecidas, y que jugaron un papel muy significativo, como Daniel –aneja a una conocida agencia de conciertos–, Ovidio, Vandrés –y luego, su continuación, Fernando Vijande–, o Montenegro. Pero durante aquel período, la mayor parte de las exposiciones clave de la historia que aquí se trata de evocar tuvieron lugar en Buades, la primitiva Buades de la calle de Claudio Coello, de la cual fui el primer director artístico y cuya historia, asimismo concluida, se acaba de recopilar mediante una muestra enciclopédica y ejemplar, celebrada en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, pinacoteca que contribuyó a la misma con no pocas piezas de su propia colección.

Muy pertinentemente escogida, esa gran exposición Buades, en el marco de la cual se celebraron una serie de debates –en uno de ellos me tocó moderar a José Manuel Broto, Xavier Grau y Gonzalo Tena–, visualizó muy bien las apuestas de aquel tiempo que empieza a alejarse inexorablemente. Por mi parte, nunca había visto antes tan claro como en esta exposición lo singular de la coexistencia que entonces se produjo entre figurativos y abstractos. En la primera sala, mientras la pared madrileña de la izquierda parecía darle la razón a Juan Antonio Aguirre en su bonita y arriesgada propuesta de una «década multicolor», la de la derecha, en cambio, de dominante zaragozano-barcelonesa, pintura-pintura, se le aparecía al visitante como un ejercicio de ascesis, de reducción de la práctica de la pintura a lo más esencial, al máximo despojamiento. Todo esto que en el origen había tenido en Buades su principal plataforma, fue lo que intentaron sintetizar, sobre la marcha, las colectivas *1980*, celebrada en 1979 en una de las dos salas que entonces tenía abiertas la histórica Juana Mordó, y al año siguiente *Madrid D.F.*, iniciativa surgida de la propia Buades y celebrada en el Museo Municipal de la capital.

Miguel Marcos, cuya historia también acaba de ser recopilada en dos volúmenes sin parangón, ni siquiera internacional, inició su trayectoria como galerista a orillas del Mediterráneo, en la romana Tarragona, donde, en Xiris, además de a una conceptual como la catalana Eulàlia –cuyo trabajo también mostraron los Buades–, y a un abstracto como el aragonés José Luis Lasala, expuso a Juan Antonio Aguirre, una de sus más antiguas fidelidades.

Miguel Marcos, ya trasladado a Zaragoza –para cuyo coleccionismo ha marcado realmente un antes y un después–, fue congregando en sus sucesivas salas a lo más granado del nuevo arte español. También contó con varios de estos nombres durante su etapa madrileña, por desgracia demasiado

If Edurne and Amadís were the key places of the emerging Madrid of the 60's, others would be for the 70's and 80's. A series of major galleries came up in the capital city by that time, all of them have now disappeared, and they played a significant role, as Daniel – next to a famous concert agency –, Ovidio, Vandrés – and then, the continuation, Fernando Vijande –, or Montenegro. However during that period, most of the key exhibitions of the history that is pretended to be evoked here took place in Buades, the early Buades on Claudio Coello street, where I was the first artistic director, and its history, which is also over, has been just compiled into an encyclopedic and unique show, held in the Patio Herreriano Museum in Valladolid, art gallery that helped with more than just a few pieces of its own collection.

That great Buades exhibition, very appropriately put together and within which a number of debates took place – I was called to moderate in one of them between José Manuel Broto, Xavier Grau and Gonzalo Tena – visualized very well the stakes of a time that begins to recede inexorably. As for me, never before had I seen so clearly as in this exhibition how singular was the coexistence that occurred at the time between figurative and abstract artists. In the first room, while the Madrid wall on the left seemed to agree with Juan Antonio Aguirre in his beautiful and risky suggestion of a “multicolor decade”, on the right, however, the Saragossa-Barcelona dominant painting-painting appeared to the visitor as an asceticism exercise, a reduction of the painting practice to the most essential, to the maximum deprivation. All of this that in the beginning had its main platform in Buades was what the group exhibitions tried to summarize as they came along. The collective exhibition *1980*, took place in 1979 in one of the two rooms, that the historic Juana Mordó then had open, and the year after *Madrid D.F.*, initiative that started in Buades and was celebrated in the Museo Municipal of the capital city.

Miguel Marcos, whose history has just been compiled in two volumes that are incomparable, even internationally, started his career as a gallery owner on the shore of the Mediterranean sea, in the Roman Tarragona, where in Xiris, apart from a conceptual artist like the Catalan Eulàlia – whose works were also shown by the Buades – and an abstract artist like the Aragonese José Luis Lasala, Juan Antonio Aguirre showed one of his oldest genuine pieces.

Miguel Marcos, already moved to Saragossa – for which collection set a milestone – started gathering in the consecutive rooms the cream of the new Spanish art. He also had several of these names during his time in Madrid, unfortunately too short. Today he continues with them, adding new

breve. Hoy sigue con ellos, sumándoles nuevas apuestas tanto nacionales como internacionales, y reparte su actividad entre la casa madre zaragozana y su espacio barcelonés, a la sombra del edificio Urquinaona de Luis Gutiérrez Soto.

Frente al galerista al que le pasa todo por las manos, está el galerista-coleccionista. Sorprendente nos resultó a muchos en su día el comprobar que la colección de esa gran señora que fue Juana Mordó, por ella legada al Círculo de Bellas Artes madrileño, era más una colección de *memorabilia* que algo realmente enseñable. En el otro extremo estaría el caso del suizo Ernst Beyeler, que tras empezar montando, en una librería, modestísimas exposiciones de grabados de Honoré Daumier y de Hokusai, tiene hoy, en las afueras de Basilea, una de las pinacotecas más importantes del mundo. No es por ponerme profético, pero tengo claro, por mi parte, que Miguel Marcos, que todavía no tiene museo, lo tendrá –¿dónde?–, y que será, por decirlo con un ejemplo que todo el mundo entiende, el museo de Cuenca de nuestra generación.

Los excepcionales veinte cuadros, en su mayoría de gran formato, que ahora resumen el compromiso de Miguel Marcos con la pintura de la generación de los ochenta, a la que ambos pertenecemos, dibujan un paisaje plural y permiten reflexionar, una vez más, sobre aquel tiempo; aquél al que, recurriendo a un título declaradamente cinematográfico llamé, en 1994, *Los años pintados*. Fue el tercer gran momento, hay que insistir sobre ello, del arte español del siglo XX, un tercer gran momento en el que, por lo demás –y aunque ya haya otra generación apretando–, seguimos: pese a la ya comentada ausencia de Alcolea, Mira y Rafael Pérez Mínguez, todos los demás siguen en activo, la mayoría en gran forma, y algunos en mejor forma que nunca, realizando las que por mi parte considero sus mejores obras.

Son años en que, frente al empeño anterior del arte político y del conceptual, figurativos y abstractos confluyeron en la práctica de la pintura, de una pintura que se miraba frecuentemente en el espejo de la tradición propia y ajena, algo que ya era un hecho clarísimo en la escena española de los años setenta, sin que hiciera falta esperar para ello ni al nuevo expresionismo alemán, ni a la transvanguardia italiana y su reivindicación del *genius loci*, ni a Julian Schnabel y demás norteamericanos *eighties*, de los oportunamente reunidos por Carmen Giménez en *Tendencias en Nueva York* (Palacio de Velázquez, Madrid, 1983).

Por el lado de la figuración madrileña post-Gordillo, en esta exposición se puede contemplar *El Chaparral* (1977), un ejemplo temprano y magnífico del trabajo muy Costa del Sol de **Juan Antonio Aguirre**,

national, as well as international challenges and divides his activity between his Saragossa mother's home and his Barcelona space, in the shadow of Luis Gutiérrez Soto's Urquinaona building.

In contrast to the gallery owner who controls everything, there is the gallery owner/collector. For many of us it was surprising to find out that this great lady's collection, Juana Mordó, that was left at the Círculo de Bellas Artes of Madrid, was more a collection of *memorabilia* than something really teachable. On the other hand would be the case of the Swiss Beyeler, who after starting mounting very modest exhibitions of Honoré Daumier and Hokusai's engravings in a library, today has, in the suburbs of Basle, one of the most important art galleries in the world. I do not mean to get prophetic, but it is clear to me that Miguel Marcos, who does not have a museum yet, will have one – where? – and that would be, to exemplify in a way everybody understands, the Cuenca museum of our generation.

The exceptional twenty paintings, most of them very big, that now summarize Miguel Marcos' commitment toward the painting of the 80's generation, to which we both belong, feature a plural landscape and provide a reflection environment, again, about that time, which, in 1994, resorting to a decidedly cinematic title, I described as, *Los años pintados (The painted years)*. It was a third big moment, we must insist on that, of the Spanish art of the 20<sup>th</sup> century. A third big moment in which, – although there is another generation pushing in – we continue: in spite of Alcolea, Mira, and Rafael Pérez Mínguez extinctions, the rest are active, most of them in good shape, and others better than ever, making what I think are their best works.

Those are years in which, in face of the previous effort of the political, conceptual, figurative, and abstract art they converged in the painting practice, a type of painting that was frequently observed through the own and foreign tradition mirror, something that was a clear fact in the Spanish scene of the 70's, without needing to wait therefore for the new German expressionism, or the Italian transvanguard and its vindication of the *genius loci*, or Julian Schnabel, and other 80's Americans appropriately gathered by Carmen Giménez in *Tendencias en Nueva York (Trends in New York)* (Palacio de Velázquez, Madrid, 1983).

Regarding Madrid figurative post-Gordillo, in this exhibition *El Chaparral (The Chaparral)* (1977) may be seen. It is an early and magnificent example of the typical Costa del Sol by **Juan Antonio Aguirre**, forerunner of the new spirit state with his New Generation and his book *Arte último: La «Nueva Generación» en la escena española* (Madrid, Julio Cerezo, 1969) (*Ultimate Art: The "New Generation" on the Spanish Scene*) – recently reedited with preface by Alfonso de la Torre and the author of these lines – vindicator of

precursor del nuevo estado de espíritu con su Nueva Generación y su libro *Arte último: La «Nueva Generación» en la escena española* (Madrid, Julio Cerezo, 1969) –recientemente reeditado con prólogos de Alfonso de la Torre y el firmante de estas líneas–, reivindicador de la poética de Cuenca, descubridor del singularísimo universo gordillesco, y abanderado, en el espacio privado de su pintura, tan autobiográfica, de un cierto afrancesamiento y un cierto mediterraneísmo, entre Bonnard –cuyo nombre ha incorporado a su dirección de correo electrónico–, y Francisco Iturrino. Tardó Aguirre más tiempo de lo normal en encontrar ese su espacio –primero anduvo del lado de lo *naïf*, y luego del lado de una abstracción deslavazada y fragmentaria–, pero en cuanto se centró, empezaron a salir de su taller cuadros de una gran calidad y belleza, uno de los más hermosos de los cuales ya no pertenece a Miguel Marcos: algunos lectores ya habrán adivinado que me refiero al felicísimo y fascinante *Dos de corazones* (1981), de clima muy «Ballet Russe», y hoy en la colección del IVAM. Luego hay que destacar, de **Carlos Alcolea**, y de 1982, el retrato de la escritora y crítica de moda María Vela Zanetti, un cuadro rutilante, definitivo, que Inés Bullich, con su buen criterio habitual, ha elegido como cubierta de este catálogo. Alcolea, ya aludido al comienzo de estas líneas, fue un creador con un potente *background* intelectual: bibliotecario en sus orígenes, poseedor él mismo de una gran biblioteca, gran admirador de David Hockney y de Richard Lindner y de Alex Katz, referencias entonces poco habituales en nuestra escena, como poco habitual era la reivindicación de Salvador Dalí o de Giorgio de Chirico, acometida paralelamente por Pérez Villata y sobre todo por Rafael Pérez Mínguez. Alcolea empezó con piscinas y con camareras rojas, continuó releendo el *Desnudo bajando la escalera* duchampiano, y a Matisse, y a Freud, y construyó un sistema sólo suyo, conciliador de delirio y razón.

**Carlos Franco**, inseparable durante un tiempo de Alcolea, y siempre mucho más narrativo, es uno de los pintores de su generación que ha concitado mayor interés por parte de gente aparecida posteriormente. Ello tiene que ver con su oficio, con esa narratividad tan suya, con su atracción por la magia y por las más diversas mitologías, con esa capacidad para conciliar «normalidad» y enigma, que importan efectivamente mucho a gente como Dis Berlin o como Sergio Sanz –dos de los que lo han reivindicado. Curiosamente, uno de los *leitmotivs* de su vida y de su obra ha terminado siendo Brasil, también presente, ya lo he indicado, en la pintura de Aguirre.

Fue en Buades donde el sevillano madrileñizado **Manolo Quejido**, que no perteneció al núcleo de Amadís, enseñó algunos de los cuadros que le garantizan un lugar en nuestra reciente historia del Arte, aunque también cabe recordar exposiciones suyas más tardías, asimismo memorables, celebradas en



the Cuenca poetry, discoverer of the unique Gordillian universe, standard-bearer in the private space of his painting, so autobiographic, of certain frenchification and certain mediterraneism, between Bonnard – whose name was added to his e-mail address,– and Francisco Iturrino. It took Aguirre more time than the usual to make that his space – first he was on the *naïf* side, and then dull and fragmentary abstraction,– but as soon as he focused, high quality and beauty paintings started to come out of his atelier. One of the most beautiful paintings no longer belongs to Miguel Marcos: some readers have already guessed that I am referring to the felicitous and fascinating *Dos de corazones (Two of Hearts)* (1981), with an atmosphere typical of “Ballet Russe”, and currently in the IVAM collection. Then, we must point out by **Carlos Alcolea** and from 1982, the writer and fashion critic, María Vela Zanetti’s portrait. A dazzling, definite painting that Inés Bullich, with her typical good judgment, chose for the cover of this catalogue. Alcolea, already mentioned at the beginning of these lines, was a creator with a powerful intellectual background: librarian in the beginning, owner of a big library, huge fan of David Hockney, Richard Lindner, and Alex Katz, unusual references in our scene by that time, as unusual was the vindication of Salvador Dalí or Giorgio de Chirico, made at the same time by Pérez Villata and mainly by Rafael Pérez Mínguez. Alcolea started with swimming pools and red waitresses, continued by reading over *Desnudo bajando la escalera (Nude coming downstairs)* by Duchamp, and Matisse, and Freud, and built a system of his own, conciliating frenzy passion and reason.

**Carlos Franco**, inseparable for some time of Alcolea, and much more narrative, is one of the painters of his generation that has attracted more interest from the people that appeared later. That has to do with his occupation, with that narrative so much in his own style, with his attraction for magic and for the several mythologies with that ability to join “normality” and enigma, that so many people care for as Dis Berlin or Sergio Sanz, two of those who have vindicated him. Oddly enough, one of the *leitmotivs* of his life and work has end up being Brazil, also present, as I have already said, in Aguirre’s painting.

It was in Buades that the *Madrikenian Sevillian* **Manolo Quejido**, who did not belong to the Amadís circle, showed some of the paintings that earned him a place in our recent Art history, but it is also worth remembering some of his later exhibitions, memorable as well, held in galleries in the Spanish capital, which also disappeared, such as the one held in 1981 in the Montenegro gallery, or in 1987 in Décaro. Being a former member of the CPAA where he came together with Ignacio Gómez de Liaño and Herminio Molero, and former computerized geometrist of the CCUM Manolo Quejido later took up the making of his prodigious *Taco*, in which you can find a blend of the psychedelic quality, abstract neo-expressionism, the

galerías capitalinas también desaparecidas, como la de 1981 en la galería Montenegro, o la de 1987 en Décaro. Antiguo miembro de la CPAA (Cooperativa de Producción Artística y Artesana), en la que coincidió con Ignacio Gómez de Liaño y con Herminio Molero, y antiguo geómetra computerizado de los del CCUM (Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid), Manolo Quejido abordó luego la realización de su prodigioso *Taco*, en el que se mezclan la sicodelia, el neo-expresionismo abstracto, lo racial, lo cutre, lo ZAJ, y hasta, él también, el neo-bonnardismo o incluso –véase al respecto la lectura que de su obra hace Alcolea en un fragmento de *Aprender a nadar* (1980)– el neo-vallotonismo. Sensacional fue el ciclo de sus cuadros de gran formato, a caballo entre el final de los años setenta y el comienzo de los ochenta. El primitivo estudio del pintor al otro lado del Manzanares, no muy lejos del cual estuvo durante un tiempo el de su muy amigo Herminio Molero, fue, por lo demás, un espacio que congregó a mucha gente diversa, otros pintores de aquí y de allá (incluido Ferran Garcia Sevilla), poetas, filósofos, músicos... Luego vino la etapa del edificio de la calle de Santa Úrsula, en el mismo barrio, edificio conocido como La Nave, una suerte de Bateau Lavoir de los ochenta; el propio espacio que dentro de él se reservó Manolo Quejido, fue representado por él en algunos de sus cuadros más transparentes y maravillosos, como el que aquí comparece.

Tarifeño como su amigo Pérez Villalta, en 1977 **Chema Cobo** celebró con él, en Buades, una muestra conjunta, muestra memoriosa, llena de guiños locales y epocales, y presidida por un cuadro pintado a cuatro manos. Luego el benjamín siguió su camino particular, jugó a ser algo así como «el pintor como fingidor», fue apoyado por el entonces muy encumbrado Achille Bonito Oliva, se aproximó a planteamientos radicales –de los que, por alguna confidencia que me ha hecho recientemente en Málaga, entiendo que salió escaldado–, marchó a Bélgica... Su última individual madrileña, toda en neblinas y grisallas, me ha permitido descubrir a un Chema Cobo fiel a sí mismo, y a la vez otro, más neblinoso, más silencioso, aunque siempre igual de ágil, intelectualmente...

Del ángulo Nueva Abstracción de la escena nos hablan, en la presente colectiva, el aragonés **José Manuel Broto**, el catalán **Xavier Grau** y, más por libre, el madrileño Santiago Serrano. Los dos primeros formaron parte de un grupo zaragozano-barcelonés al que también pertenecieron sus colegas Javier Rubio Navarro –que terminaría primero dejando los pinceles por la palabra, y luego la crítica por el periodismo– y Gonzalo Tena –de trayectoria tan guadianesca y secreta, y que optaría primero por afincarse en la localidad granadina de Guadix, y luego por regresar a su Teruel natal–, y diversos escritores, entre los que destacan el desaparecido Alberto Cardín, Federico Jiménez Losantos y Biel

racial quality, shabbiness, ZAJ, and even, that too, neo-bonnardism or, furthermore, refer to the reading of his work by Alcolea in an excerpt from *Aprender a nadar (Learning to Swim)* (1980) – the neo-vallotonism. The cycle of his great format paintings, between the late 70's and the early 80's, was sensational. The primitive studio of the painter on the other bank of the Manzanares, not very far from where his friend Herminio Molero's had been for some time, was, apart from that, a place of gathering for various people, other painters from here and there (including Ferran Garcia Sevilla), poets, philosophers, musicians... Later came the stage of the building on Santa Úrsula street, in the same neighborhood, building which was known as La Nave, a kind of *Bateau Lavoir* "Wash House" of the 80s; Manolo Quejido's own space within it was represented by him in some of his most transparent and wonderful paintings, such as the one presented here.

In 1977 **Chema Cobo**, Tarifian as his friend Pérez Villalta, held a joint exhibition with him in Buades, an exhibition full of memories, full of local and historical color, and prevailing a painting made by four hands. Later the Benjamin followed his own path, played the part of something like «the painter as a pretender», he was supported by the back then widely renowned Achille Bonito Oliva, got close to radical approaches – from which, according to some confessions he made to me in Malaga, I understand that he learnt his lesson – he went to Belgium... His last solo exhibition in Madrid, all foggy and grisaille, has allowed me to discover a Chema Cobo who is faithful to himself, and at the same time a different person, who is foggier, more silent, but always as agile intellectually ...

In the present collective exhibition, the New Abstraction side of the picture is covered by the Aragonese **José Manuel Broto**, the Catalan **Xavier Grau** and, in a freer manner, the Madrilenian Santiago Serrano. The first two were part of a Saragossa-Barcelona group made up of their colleagues Javier Rubio Navarro – who would change the brushes for the word, and afterwards criticism for journalism – and Gonzalo Tena, with such a hidden and secret career, who would later choose to settle in the Granadian district of Guadix, and finally to return to his homeland Teruel, and various writers among which the most outstanding are the disappeared Alberto Cardín, Federico Jiménez Losantos and Biel Mesquida. A highly attractive, highly politicized (extreme leftists, as the times imposed), very Frenchlike in general and very Telquelian in particular, highly fascinated by the great American paintings, very much connected with the theory and practice of post-Óscar Masotta psychotherapy. This group expressed their ideas by means of various magazines, mainly: *Diwan*, edited at Saragossa by the bookshop keeper Alcrudo, and *Trama* from Barcelona, which focused on the area of painting, and received the support of some "seniors", among

Mesquida. Grupo muy activo, muy politizado (de extrema izquierda, como lo mandaba la época), muy afrancesado en general y muy telqueliano en particular, muy fascinado por la gran pintura norteamericana, muy conectado con la teoría y la práctica del psicoanálisis post-Óscar Masotta. Este grupo se expresó a través de diversas revistas –las principales: *Diwan*, editada en Zaragoza por el librero Alcrudo, y la barcelonesa *Trama*, centrada en el ámbito de la pintura, y que contó con el apoyo de algunos «seniors», entre ellos nada menos que Antoni Tàpies. Grupo que impulsó, a lo tarde, alguna plataforma más amplia: la muy poblada colectiva *Pintura 1* (Fundació Joan Miró, Barcelona, 1976) y la más restringida *En la pintura* (Palacio de Cristal, Madrid, 1977). Buen testimonio de las inquietudes de aquellos pintores y escritores, en aquellos tiempos ya remotísimos, es el reciente libro de memorias barcelonesas de Jiménez Losantos *La ciudad que fue* (Barcelona, Planeta, 2007), libro que sabemos, por cierto –por una de sus últimas entrevistas– que gustó, inesperadamente, a Quico Rivas.

Post-minimalistas y rigoristas en sus inicios, tanto Grau como Broto, de entre cuyas realizaciones tempranas cabe recordar los dos dibujos geométricos con los que en 1972 contribuyó a las Obras Completas póstumas del gran Miguel Labordeta editadas por Javalambre, vivieron luego una etapa de redescubrimiento de la libertad, y de la efusión formal y cromática. Dos hitos, en ese sentido, fueron la primera individual de Grau, celebrada en Madrid –y no en su Barcelona natal–, en Bua-des, y en fecha tan tardía como 1979; y la muestra que Broto presentó en las amplias estancias de la Maeght barcelonesa en 1981, muestra para cuyo catálogo escribí un texto titulado «Bajada de la Gloria»: esas eran las bonitas señas del pequeño estudio de la Barcelona alta –relativamente cerca del Parc Güell– donde Broto había pintado aquellos cuadros verdaderamente deslumbrantes, de muy especial intensidad, una intensidad que también tensó, seis años más tarde, su memorable muestra del MEAC; una intensidad que nos sobrecoge también en sus homenajes a Érik Satie, Maurice Ravel y otros compositores por él amados; una intensidad hoy «enfriada» al contacto de lo digital. De Grau siempre recuerdo como significativo de aquel tiempo un cuadro como *L'Escola de Venècia II* (1981), propiedad de la Fundación Juan March, después de haberlo sido del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. *Celebración de la pintura* titulamos la exposición grauiana celebrada este mismo verano en el Monasterio de Veruela; exposición gracias a la cual hemos podido comprobar lo soberbio pintor que sigue siendo el barcelonés. Más solitario, y mucho menos teórico –algo que en tiempos remotos algunos le reprochaban–, **Santiago Serrano** frecuentó mucho a Alcolea, a Nacho Criado, al ZAJ Juan Hidalgo. Su arte riguroso, a la par que sensible, aguanta bien el paso del tiempo, entre otras cosas

which was Antoni Tàpies. A group that fostered, later, a wider platform: the very extensive collection *Pintura 1 (Painting 1)* (Fundació Joan Miró, Barcelona, 1976) and the more restricted *En la pintura (In Painting)* (Palacio de Cristal, Madrid, 1977). A very good testimony of the concerns of those painters and writers, in those now very remote times, is the recent book of Barcelonan memories by Jiménez Losantos *La ciudad que fue (The City that Was)* (Barcelona, Planeta, 2007), a book that we know, by the way – from one of his last interviews – that, unexpectedly, Quico Rivas liked.

Postminimalists and rigorists in their beginnings, both Grau and Broto, from whose early works it is worth remembering two geometric drawings with which he contributed in 1972 to the Complete Posthumous Works of the great Miguel Labordeta edited by Javalambre, later went through a period of rediscovery of freedom, and of formal and chromatic effusiveness. Two landmarks in that sense were Grau's first solo exhibition held in Madrid – and not in his native Barcelona –, in Buades, and in such a late date as 1979, and Broto's exhibition, presented in the spacious Maeght in Barcelona in 1981. I wrote for its catalogue a text entitled "*Bajada de la Gloria*" (*Descent from Glory*): this was the pleasant address of the small studio in the high Barcelona – relatively near Parc Güell – where Broto had painted those very astonishing paintings, of a very special intensity, an intensity that, six years later, also brought tension to his memorable exhibition at MEAC, an intensity that also strikes us in his homage to Érik Satie, Maurice Ravel and other composers that he loves, an intensity that nowadays has been "cooled down" due to contact with digital material. From Grau, I always remember as significant for those times a painting such as *L'Escola de Venècia II (The Venetian School II)* (1981), property of the Fundación Juan March, after having been property of the Museo de Arte Abstracto Español (Museum of Abstract Spanish Art) in Cuenca. The title for the Grau exhibition held this same summer in the Veruela Monastery was *Celebración de la pintura (Celebration of Painting)*, thanks to which we have been able to prove what a magnificent painter the Barcelonan continues to be. Lonelier and much less theoretical – a fact that some reproached him for in the past – **Santiago Serrano** frequently visited Alcolea, Nacho Criado, and the ZAJ Juan Hidalgo. His art, rigorous and sensitive at the same time, really stands the passing of time, among other things because the region he inhabits is a region as though outside it. The moment I'm writing these lines, an exhibition in which Serrano's art connects with Carlos Franco's is open in the Revillagigedo Palace, in Gijón.

The next section we must make reference to is the most heterogeneous of all, since Alfonso Albacete from Murcia, Miguel Ángel Campano from Madrid and Juan Navarro Baldeweg from Cantabria take part in it, three powerful personalities and three different ways of dealing with the pictorial fact with

porque la región en que él habita es una región como fuera del mismo. En el momento en que escribo estas líneas, permanece abierta en el Palacio de Revillagigedo, de Gijón, una muestra en que el arte de Serrano dialoga con el de Carlos Franco.

El siguiente bloque al que debemos hacer referencia es el más heterogéneo de todos, ya que en él se acomodan el murciano Alfonso Albacete, el madrileño Miguel Ángel Campano y el cántabro Juan Navarro Baldeweg, tres individualidades poderosas y tres modos diversos de abordar, con renovadas energías, el hecho pictórico. El más veterano de los tres, **Juan Navarro Baldeweg**, había celebrado una individual en 1965 en la Galería Eburne, había compaginado la dedicación artística con la arquitectónica –hoy es bien sabido que forma parte del puñado de arquitectos españoles con auténtica proyección internacional–, y había pasado unos años decisivos en los Estados Unidos, nada menos que en el MIT, que vería pasar luego a José María Yturralde. **Alfonso Albacete**, por su parte tenía detrás un pasado conceptualista y comprometido, con el que empezaba a romper, redescubriendo el camino del taller, de sus años de aprendizaje en Murcia, con el juanramoniano y gayesco Juan Bonafé; luego surgirían, bajo su pincel, Murcia y, en términos más amplios, Levante, los Vientos, el invierno en Viena, una Praga espectral, las calles del viejo Madrid, el mar en Mojácar... En cuanto a Campano, venía de lo conquense –más específicamente, de las geometrías sutiles e irónicas de Gerardo Rueda y Gustavo Torner–, y su trabajo había sido enseñado por Aguirre en la última época de Amadís. Durante los años 1979-1980, los tres dieron un paso al frente, al frente de la pintura. Navarro Baldeweg, con sus elementales *Kouroi* y otras figuras post-minimalistas. Albacete, con una rutilante muestra –entre cezanniana y diebenkorniana– significativamente titulada *En el estudio* (Galería Egam, Madrid, 1979). Campano, con otra interesantísima individual neo-expresionista abstracta celebrada aquel mismo otoño de 1979, en la galería grande de Juana Mordó, donde acababa de celebrarse *1980*; muestra con ecos muy evidentes de José Guerrero, el ídolo español máximo, en pintura, de nuestra generación, y al respecto merece ser consultado el catálogo de la interesantísima exposición *El efecto Guerrero* (Centro José Guerrero, Granada, 2006), comisariada por Mariano Navarro, alguien fiel a esta memoria. (Recordemos, además, otra muestra de la misma pinacoteca, *Rojo de cadmio nunca muere*, de 2002 ésta, y centrada precisamente en la relación Guerrero-Campano).

**Miguel Ángel Campano** había sido el primero en elegir el camino de París, una elección que harían luego muchos otros de los artistas más relevantes de su generación. Inmediatamente después de la referida individual de 1979, lo vimos traducir a pintura el célebre soneto de las vocales, de Arthur

renewed energies. The eldest of them, **Juan Navarro Baldeweg**, had held an solo exhibition in 1965 at Eburne Gallery, had combined the artistic dedication with the architectonic one – nowadays it is well known that he is part of the handful of Spanish architects with an authentic international scope –, and had spent some decisive years in the United States, in MIT, where José María Yturralde would later spend some time. With regard to **Alfonso Albacete**, a conceptualist and committed past was laying behind him, with which he was beginning to break, rediscovering the workshop path, in his years of learning at Murcia, with the *juanramoniano* and *gayesco* Juan Bonafé. Later would appear, under his brush, Murcia and, in greater terms, Levante, los Vientos, winter in Vienna, a spectral Plague, the streets of old Madrid, the sea at Mojácar... Concerning Campano, he came from the Cuenca quality – more specifically, from the subtle and ironic symmetries of Gerardo Rueda and Gustavo Torner –, and his work had been showed by Aguirre in the latest times of Amadís. During 1979-1980, the three of them took a step ahead, to the forefront of painting. Navarro Baldeweg, with his elemental *Kouroi* and other postminimalist figures. Albacete, with a gleaming exhibition – between a Cezanne and Diebenkornian quality – significantly entitled *En el estudio (In the Studio)* (Egam Gallery, Madrid, 1979). Campano, with another extremely interesting neoexpressionist abstract solo exhibition held that same autumn of 1979, in the big gallery of Juana Mordó, where an exhibition with very evident traces of José Guerrero, 1980, had been held recently. Guerrero is the maximum Spanish idol in painting of our generation, and regarding this, it is worth referring to the catalogue of the extremely interesting exhibition *El efecto Guerrero (The Guerrero Effect)* (Centro José Guerrero, Granada, 2006), commissioned by Mariano Navarro, somebody faithful to this memory. (Let's remember another exhibition from the same art gallery as well, *Rojo de cadmio nunca muere (Cadmium red never dies)*, from 2002, and focused precisely on the relationship Guerrero-Campano).

**Miguel Ángel Campano** had been the first to choose the Paris path, a choice that many other relevant artists of his generation would make later. Immediately after the solo exhibition of 1979 referred to, we saw him translating into a painting the celebrated sonnet of vowels, from Arthur Rimbaud; and produced versions of Nicolas Poussin and his *Cuatro estaciones (Four Seasons)*, Eugène Delacroix with Dante's boat, and Paul Cézanne's *Montagne Sainte Victoire (Sainte Victoire Mountain)*. Later Campano continued his path, the path of a clear-sighted and gifted painter with a very powerful instinct, that if he has looked at himself in the mirror of our tradition occasionally, he has also vibrated in the face of certain Mediterranean landscapes – those of Cezanne's Provence and from Mistral, or those of Mallorca, also a land of painters –, he has focused on black and white, he has gone back to color and effusiveness later...

Rimbaud; y versionear a Nicolas Poussin y sus *Cuatro estaciones*, al Eugène Delacroix de la barca del Dante, y al Paul Cézanne de la Montagne Sainte Victoire. Luego Campano ha proseguido su camino, el camino de un pintor lúcido y dotado de un instinto muy poderoso, que si en ocasiones se ha mirado en el espejo de nuestra tradición, también ha vibrado con ciertos paisajes mediterráneos –los de la Provenza cezanniana y del Mistral, o los de Mallorca, nuevamente tierra de pintores–, se ha concentrado en lo blanco y lo negro, ha retornado luego al color y a la efusión...

**Menchu Lamas, Antón Lamazares, y Antón Patiño:** tres voces del Noroeste –si también habláramos de escultura habríamos de sumarles la de su amigo Francisco Leiro, magnífico retratista del segundo–, de aquel grupo, Atlántica, que crearon –en el febril Vigo de 1980– con manifiesta voluntad de enraizamiento en lo propio –en lo gallego en las artes plásticas–, y a la vez conectando, no menos explícitamente, con el discurso neo-expresionista vigente en Europa, y especialmente en la Alemania de los «nuevos salvajes». Para la pareja formada por Menchu Lamas y Antón Patiño, Atlántica fue una poética neo-popularista, y en ese sentido merece subrayar el conocimiento que ambos tenían ya por aquel entonces de la moderna tradición gallega, en torno a la cual Patiño iría publicando diversos textos, entre ellos algunos fundamentales sobre Urbano Lugrís, «el pintor de la mar oceánica». Rural es el universo del en su momento neoyorquino y hoy berlinés Lamazares, que ha despojado y adelgazado considerablemente –sobre todo, después de Manhattan– su idioma plástico, en un principio cercano a los planteamientos del *art brut*. (La poesía también, en Atlántica: los pioneros homenajes a Manuel Antonio, la complicidad con Antón Reixa o Xavier Seoane, el diálogo, en un reciente libro de bibliofilia, de Patiño con los «haikus» de Alfonso Armada, otro gallego de Madrid).

Ex-conceptual –en aquella época curiosamente su gran amigo madrileño era Rafael Pérez Mínguez–, en la Barcelona de comienzos de los años ochenta el mallorquín **Ferran Garcia Sevilla**, próximo a Broto y a Grau, y como ellos expositor en Maeght, se pasó con armas y bagajes a la pintura, apoyándose en recursos neo-expresionistas, pero también en el humor y en la capacidad de síntesis, por momentos casi geométrica, de su muy admirado Joan Miró. Siempre recomendando, para conocer la fascinante personalidad de este creador extraterritorial, leer su extensa entrevista por Kevin Power, la que siempre recuerdo mejor de su libro, recomendabilísimo libro, *Conversaciones con Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferran Garcia Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido* (Alicante, Diputación Provincial, 1985). Algo retraído estos últimos años, felizmente Garcia Sevilla pronto va a reaparecer en escena, con una muestra



**Menchu Lamas, Antón Lamazares, and Antón Patiño:** three voices from the Northwest – if we also talked about sculpture, we should add that of their friend Francisco Leiro, magnificent portraitist of the second –, from that group, Atlántica, that they created in the feverish Vigo of 1980 – with an overt will for taking root in their own things – in the Galician elements of plastic arts –, and at the same time connecting, not less explicitly, with the neoexpressionist discourse prevailing in Europe, and especially in the Germany of “the new savages.” For the couple made up of Menchu Lamas and Antón Patiño, Atlántica consisted in a neopopularist poetics, and in that sense it is worth highlighting the knowledge they both already had back then of the modern Galician tradition, around which Patiño would publish various texts, some fundamental ones about Urbano Lugrís, “el pintor de la mar oceána” (The painter of the ocean sea), among others. Country-like is the universe of the back then New Yorker and nowadays Berliner Lamazares who has considerably stripped and reduced – especially after Manhattan – his plastic language, close to the principles of Art Brut at the beginning. (Poetry also, in Atlántica: the pioneering homage to Manuel Antonio, the complicity with Antón Reixa or Xavier Seoane, the dialogue, in a recent bibliophily book, by Patiño with Alfonso Armada’s, another Galician in Madrid, “haikus”).

At the beginning of the 80’s in Barcelona, the Majorcan and ex conceptual artist **Ferran Garcia Sevilla**, who during that time was curiously a great friend of the Madrilenian Rafael Pérez Mínguez and close to Broto and to Grau, being an exhibitor as they were in Maeght, changed to painting with tools and knowledge, basing his work not only on neoexpressionist resources, but also on humor and on the summarizing ability, at times nearly geometric, belonging to his very admired Joan Miró. In order to get to know the wonderful personality of this extraterritorial creator, I always recommend the reading of his long interview carried out by Kevin Power, which I always better recall from his book, a really recommendable book, *Conversaciones con Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferran Garcia Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido* (Alicante, Diputación Provincial, 1985) (Conversations with...). Somehow reserved during these last years, fortunately Garcia Sevilla will soon reappear on stage with an expected exhibition, which will have as a framework an important European art galley, the Irish Museum of Modern Art (IMMA), from Dublin, directed by Enrique Juncosa, who has also exhibited there the work of Miquel Barceló, of Juan Uslé or of the sculptress Cristina Iglesias, as well as of names from the international scene, such as Francesco Clemente, Thomas Demand, Candida Höfer or Alex Katz.

esperada, que tendrá por marco una pinacoteca europea importante, el Irish Museum of Modern Art (IMMA), de Dublín, cuyo director es Enrique Juncosa, que ahí ha enseñado además la obra de Miquel Barceló, de Juan Uslé o de la escultora Cristina Iglesias, además de la de nombres de la escena internacional, como pueden ser Francesco Clemente, Thomas Demand, Candida Höfer o Alex Katz.

También mallorquín, también con una cierta prehistoria conceptual (*Neón de Suro*), también neo-expresionista –en su caso, a lo Anselm Kiefer–, también con una cierta obsesión mironiana, **Miquel Barceló**, de quien Juncosa, precisamente, ha sido, por así decirlo, el crítico de cámara, comparece aquí con un cuadro relativamente reciente, de temática africana, con el cual contribuye al debate del primitivismo. Antes incluso de viajar a Mali –donde pintó admirables desiertos blancos e inició una serie de cerámicas de estirpe picassiana–, Barceló era la voz primitivista de nuestra pintura. A Kevin Power le habla de arte ibérico: otro rasgo a lo Picasso. También le habla de *art brut*, lo cual no es incompatible para él con conocer muy bien a los maestros de antaño. En París, estuvo en contacto con Broto, Campano y Sicilia; uno los trató entonces a todos ellos, y eran como un grupo sin fronteras definidas, al que también perteneció, durante el tiempo que estuvo allá, un pintor hoy un poco desaparecido pero excelente, el sevillano Juan Lacomba. Pronto Barceló se hizo fuerte en una meditación sobre la tradición de su oficio, meditación en la que es significativo que se fijara en el Museo –el del Louvre, tan frecuentado por Cézanne, y por estos españoles de los ochenta– y en la Biblioteca, que en el caso del gran lector que es el de Felanitx es sobre todo de poesía; y que se autorretratara; y que eligiera a menudo como motivo el propio estudio, algo que dio como resultado una de sus obras maestras, *El taller de esculturas* (1993), incorporada por mí a la colección del Reina Sofía en 2002, el año en que apareció la monografía sobre ella de Francisco Calvo Serraller. Los últimos cuadros de Barceló que he visto, cuadros submarinos y especialmente intensos, son los que desde este mismo año están instalados en permanencia en Cracovia, dentro del depósito que al Muzeum Narodowe le ha hecho el galerista Rafael Jablonka. Me han parecido corresponder a un nuevo gran momento de su trabajo, trabajo que ha sido recientemente objeto de una monografía escrita por mi admirada Dore Ashton, y en el que se inscriben también otros dos proyectos que sólo conozco por fotografías, su capilla en la Catedral palmesana –sobre la que ha escrito Adam Zagajewski–, y su cúpula –que tanta polvareda mediática extraartística y tanto artículo rancio y cavernícola ha levantado en este país de odios africanos– en el antiguo edificio de la Sociedad de Naciones, en Ginebra.

Madrileño y formado en su Facultad de Bellas Artes, a comienzos de los años ochenta **José María Sicilia** pintó, en el alto taller que entonces tenía casi enfrente de Saint Germain des Prés, sus primeros cuadros

**Miquel Barceló**, who is also Majorcan, who also shares a certain conceptual prehistory (*Neón de Suro – Cork Neon*), who is also a neoexpressionist, in his particular case, in an Anselm Kiefer style, who has also a certain Mironian obsession, who has been, so to speak, precisely criticized by Juncosa, appears here with a relatively recent painting, having an African subject matter, by means of which he contributes to the primitivism discussion. Even before traveling to Mali, where he painted admirable white deserts and started a series of ceramics of Picassian origin, Barceló was the primitivistic voice of our painting. He speaks to Kevin Power about Iberian art: other feature with a Picasso style. He also speaks about *Art Brut*, which is not incompatible for him with the fact of deeply knowing the expert artisans dating from long ago. In Paris, he kept in touch with Broto, Campano and Sicilia; one therefore dealt with all of them, and they were as a group without no defined borders, to which an excellent but today a little bit retired painter also belonged to during the time he remained there, the Sevillian Juan Lacomba. Soon afterwards, Barceló strengthened himself by meditating on the tradition of his craft, a meditation in which it is worth highlighting the fact that he paid attention to the Louvre Museum, so often visited by Cézanne, and by these Spanish artists from the eighties, and to the Library, which in the case of the great reader, the one from Felanitx, concerns above all poetry; and the fact that he made his self portrait; and that he often chose as his subject matter the studio in itself, something that resulted in one of his masterpieces, *El taller de esculturas (The Sculptures Studio)* (1993), which I incorporated to the collection corresponding to Reina Sofía in 2002, the year in which the monograph on it by Francisco Calvo Serraller was launched. The last paintings of Barceló that I have seen, submarine and especially intense paintings, are the ones that since this year are installed under exhibition in Krakow, within the warehouse built by the curator Rafael Jablonka at the Muzeum Narodowe. To my opinion, they seem to correspond to a great new moment of his work, a work that has recently been object of a monograph written by my esteemed Dore Ashton, and which also contains other two projects that I only know in photographs, his chapel at the Palma de Mallorca Cathedral, of which Adam Zagajewski has written about, and his dome, which has raised a great extra-artistic media outcry and a vast amount of unpleasant and uncultured articles in this country characterized by a hatred for the African culture, placed at the old building of the League of Nations, in Geneva.

**José María Sicilia**, Madrilenian and trained at his Fine Arts School at the beginning of the eighties, painted in the high studio he used to have nearly in front of Saint Germain des Prés, his first considerable paintings, among which we must powerfully highlight his visions of a dark and nightly Paris. Being himself also a participant, in that moment of the neoexpressionist wave covering Europe,

significativos, entre los cuales nos llamaron poderosamente la atención sus visiones de un París sombrío, nocturno. Partícipe él también, en aquel momento, de la ola neo-expresionista que recorría toda Europa –y que aquí está claro que dejó bastante en entredicho lo de la «década multicolor» aguirriana–, enseguida se dirigió hacia regiones más temperadas. Pocas exposiciones de aquel tiempo recordamos tan nítidamente como la que en 1988 celebró en el madrileño Palacio de Velázquez, que también se había abierto, en 1985, al arte de Barceló, y que en 1989 acogería *La torre de papel*, de García Sevilla: un título que es todo un programa, y otra manifestación del humor cáustico del mallorquín. Ya presentada con anterioridad en el entonces activísimo CAPC de Burdeos de Jean-Louis Froment, aquella muestra de Sicilia de 1988 incluía algunos de los grandes cuadros de la serie *Flowers*, y entre ellos el que representa –magníficamente– a su autor en la presente exposición. Sicilia siempre ha sido pintor muy pintor, pintor concentrado, pintor de soledades, de esencialidades, de transparencias, de leves sombras luminosas, como pudo comprobarse en una segunda y asimismo muy hermosa muestra en ese mismo Palacio, celebrada en 1997 –luego viajó al Palais des Beaux-Arts de Charleroi, en Bélgica–, muy bien titulada –en mallorquín adoptivo: *L'horabaixa*–, y en cuyo catálogo nos hallamos con la sorpresa de un breve pero enjundioso texto escrito en homenaje al benjamín por el veterano Pablo Palazuelo.

Siempre que nos preguntamos cuánto de español tuvo el arte español de los ochenta, nos acordamos del caso del aragonés **Víctor Mira**, el más «veta brava» de los pintores de su generación, aquel que procede en línea más recta del iberismo de antes de la guerra civil, y del neo-noventayochismo o españolismo crítico de El Paso y, más específicamente, de su paisano Antonio Saura, devoto como él de otro aragonés, un ancestro de ambos –y de Luis Buñuel– llamado... don Francisco de Goya y Lucientes. Paradójicamente, buena parte de la obra tan enraizada, tan fieramente española, de este pintor, escultor y grabador, que desde siempre había cultivado la poesía y cultivó además la prosa, fue realizada por Mira en Alemania, su país de residencia durante sus años finales, y el país de su suicidio, a los cincuenta y cuatro años de edad.

Neoyorquino desde hace ya mucho rato, el cántabro **Juan Uslé** –otro cuyo trabajo se ha visto en el Palacio de Velázquez, aunque en su caso mucho más tarde: en 2003– estuvo bastante presente –al igual que su mujer, la también pintora Victoria Civera– en la escena del Madrid de comienzos de los años ochenta, y ello de la mano de un galerista lúcido que descubrió a algunos de los nombres más interesantes de aquel tiempo: el antes aludido Manolo Montenegro. Memorable la serie de paisajes abstractos de temática atlántica y náutica, pintada entonces por Uslé, y por él puesta bajo el signo del

and at this point it is clear that he called the Aguirrian multicoloured decade seriously into question, he soon directed to more temperate areas. There are few exhibitions, dating from that time, that we can remember so clearly as the one that he celebrated in 1988 at the Madrilenian Velázquez Palace, which had also been opened, in 1985, to exhibit the art of Barceló, and the same place that in 1989 would receive *La torre de papel (The Paper Tower)*, of Garcia Sevilla: a title that means a whole program, and another expression of the Majorcan artist's caustic humor. Already exhibited at the so busy Bordeaux's CAPC of Jean-Louis Froment, that exhibition of Sicilia from 1988 included some of the most important paintings of the *Flowers series*, and among them the one that magnificently represents his author in this exhibition. Sicilia has always been a great painter, a concentrated painter, a painter of solitudes, of essences, of transparencies, of slightly bright shadows, as it could be confirmed in a second and also very beautiful exhibition carried out at the very same Palace, celebrated in 1997, which then traveled to the Palais des Beaux-Arts of Charleroi, in Belgium, where it was very well titled in adopted Majorcan: *L'horabaixa (The afternoon)*; we surprisingly find a short but substantial text that was a tribute to the young artist, written by the veteran Pablo Palazuelo within its catalogue.

Every time we wonder how Spanish was the Spanish art from the eighties, we remember the case of the Aragonese **Víctor Mira**, the most "brave vein" among the painters of his generation, who proceeds according to the most straight line of the Iberism dating from periods previous to the Civil War, and of the neo-ninety-eightism or critical Hispanicism of "El Paso" and, more precisely from his compatriot Antonio Saura, admirer, as well as himself, of another Aragonese and ancestor of both of them and of Luis Buñuel, called... don Francisco de Goya y Lucientes. Paradoxically, a vast amount of the so deep-rooted, so fiercely Spanish work of this painter, sculptor and engraver, which had always encouraged poetry and also encouraged prose, was carried out by Mira in Germany, his country of residence during his last years, and the country where he committed suicide at the age of fifty four.

New Yorker since a long time ago is the Cantabrian **Juan Uslé**, another artist whose work has been seen at the Velázquez Palace, tough in his case much later: in 2003. The painter Victoria Civera, as well as his wife, was quite present in the Madrilenian scene dating from the beginning of the eighties, and all of this guided by a splendid curator who discovered some of the most interesting names from that time: the previously mentioned Manolo Montenegro. The series of abstract landscapes having an Atlantic and nautical subject matter, painted by Uslé at that time, and entitled *Capitán Nemo (Captain Nemo)*, Verne's sailing hero, is memorable. In his maturity period, he was able to combine geometry

Capitán Nemo, el héroe navegante de Verne. En su madurez, ha logrado conciliar como nadie, geometría y temblor, abstracción y guiños figurativos, no faltando en el cóctel alguna gota de un humor que, como en el caso de García Sevilla, de nuevo parece legítimo calificar de mironiano. Pocos de nuestros pintores han estado tan merecidamente en el candelero internacional, estos últimos años, como Uslé, gran voz de las nuevas abstracciones, tal como las ha teorizado, desde la palabra poética, Enrique Juncosa, también atento al trabajo de un Helmut Dorner, de un Peter Halley, de un Jonathan Lasker, de una Beatriz Milhazes, de un Sean Scully, de un Philip Taaffe o, entre nosotros, de un Grau o de una Charo Pradas. Pintor, por lo demás, doblado –como Scully, como Günther Förg– de fotógrafo.

Al comienzo de estas líneas, me he referido a la Nueva Generación aguirriana, ineludible punto de inflexión para el arte español de después de El Paso. También he mencionado –a propósito del primer Navarro Baldeweg– la importante plataforma que fue la galería Edurne, una de las más veteranas de nuestra escena, y que ella también merecería una muestra de carácter histórico que fijara su papel. A aquel tiempo hoy prehistórico –quiero decir: anterior a la historia que se trataba de contar aquí– nos remite el más veterano de los pintores incluidos en esta selección, que dio sus primeros pasos en el mundo artístico a finales de los años cincuenta, y del que habitualmente se recuerdan, sobre todo, sus *figuras imposibles* de los sesenta y setenta. Me refiero, naturalmente, a **José María Yturralde**, del que en 1999 comisarié, mano a mano con Daniel Giralt-Miracle, una retrospectiva en el IVAM, abarcadora de cuatro décadas de su producción. Mi colega y amigo catalán, en su contribución al catálogo, se centró precisamente en los años sesenta y setenta, es decir, los años Cuenca –con su entonces inseparable Jordi Teixidor, Yturralde, nacido por cierto en la vieja ciudad castellano-manchega, había formado parte del primitivo equipo del Museo de Arte Abstracto Español–, Nueva Generación y Antes del Arte y CCUM. Por mi parte, yo hice otro tanto con las dos décadas siguientes. Pintura, hoy, la de Yturralde, post-minimalista, pintura de lo sublime, pintura intemporal, pintura con sus correspondencias musicales, también, que pocos artistas de nuestro tiempo español conozco tan hondamente interesados en el universo de los sonidos contemporáneos como él. Con su obra nueva, esencial y luminosa, enseñada ya en varias ocasiones por Miguel Marcos, Yturralde ha reiniciado una carrera internacional. Frente a la alternativa de mostrar una de sus figuras imposibles de hace cuarenta años –que, obviamente, habría sido la pieza más antigua de la exposición–, de común acuerdo, galerista y comisario hemos preferido que el pintor valenciano estuviera representado, en esta muestra ovetense, con una obra de la presente década, apareciendo, por lo tanto, como el más nuevo y futurible de estos veinte pintores.

and tremor, abstraction and figurative hints as no one else, and always with a touch of humor in this combination which, as in the case of Garcia Sevilla, seems valid again to label as Mironian. Few of our painters have remained so deservedly in the international limelight these last years as Uslé, a great voice of the new abstractions, the way in which he has theorized them, from the poetic word, Enrique Juncosa, also paying attention to the work of artists such as Helmut Dorner, Peter Halley, Jonathan Lasker, Beatriz Milhazes, Sean Scully, Philip Taaffe or, between us, as Grau or as Charo Pradas. Painter, apart from this, dubbed as Scully, and as Günther Förg as photographer.

At the beginning of this writing, I have referred to the Aguirriana New Generation, an unavoidable inflection point for the Spanish art after “El Paso”. I have also mentioned in relation to the former Navarro Baldeweg the important platform represented by the Edurne gallery, one of the most old-time galleries in our scene, which would also deserve a historical exhibition consolidating its track record. In reference to that currently prehistorical time, I would like to say: previous to the history that we tried to tell here, we refer to the most veteran of painters included in this selection, who took his first steps in the artistic world at the end of the fifties, and whose *figuras imposibles (Impossible figures)* from the sixties and seventies are frequently remembered above all. I am, obviously, referring to **José María Yturralde**, on whom I curated an exhibition in 1999, side by side with Daniel Giralt-Miracle, a retrospective at the IVAM, covering four decades of his work. My Catalan friend and colleague, in his contribution to the catalog, focused precisely on the sixties and seventies, that is to say, the years in the wilderness with his inseparable mate Jordi Teixidor, Yturralde, born indeed in the old city belonging to Castilla-La Mancha, had been part of the primitive team at the Museo de Arte Abstracto Español (Spanish Abstract Art Museum), *Nueva Generación (New Generation)* and *Antes del Arte (Before Art)* and CCUM. As for me, I made the same amount of work with the two following decades. Today, Yturralde’s paintings represent postminimalist paintings, sublime paintings, timeless paintings, paintings keeping correspondence with music, as well, and very few artists in our Spanish time are known to be deeply interested in the universe of contemporary sounds as he is. With his new, essential and bright work, already taught in several occasions by Miguel Marcos, Yturralde has resumed an international career. In front of the alternative of showing one of his impossible figures from forty years ago which, obviously, would have been the oldest piece of the exhibition, we, curator and commissioner, have decided by mutual agreement that the Valencian painter was going to be represented in this exhibition in Oviedo by means of a work belonging to this decade, appearing, therefore, as the newest of these twenty painters with the greatest future ahead of him.





**OBRA  
EXPUESTA**

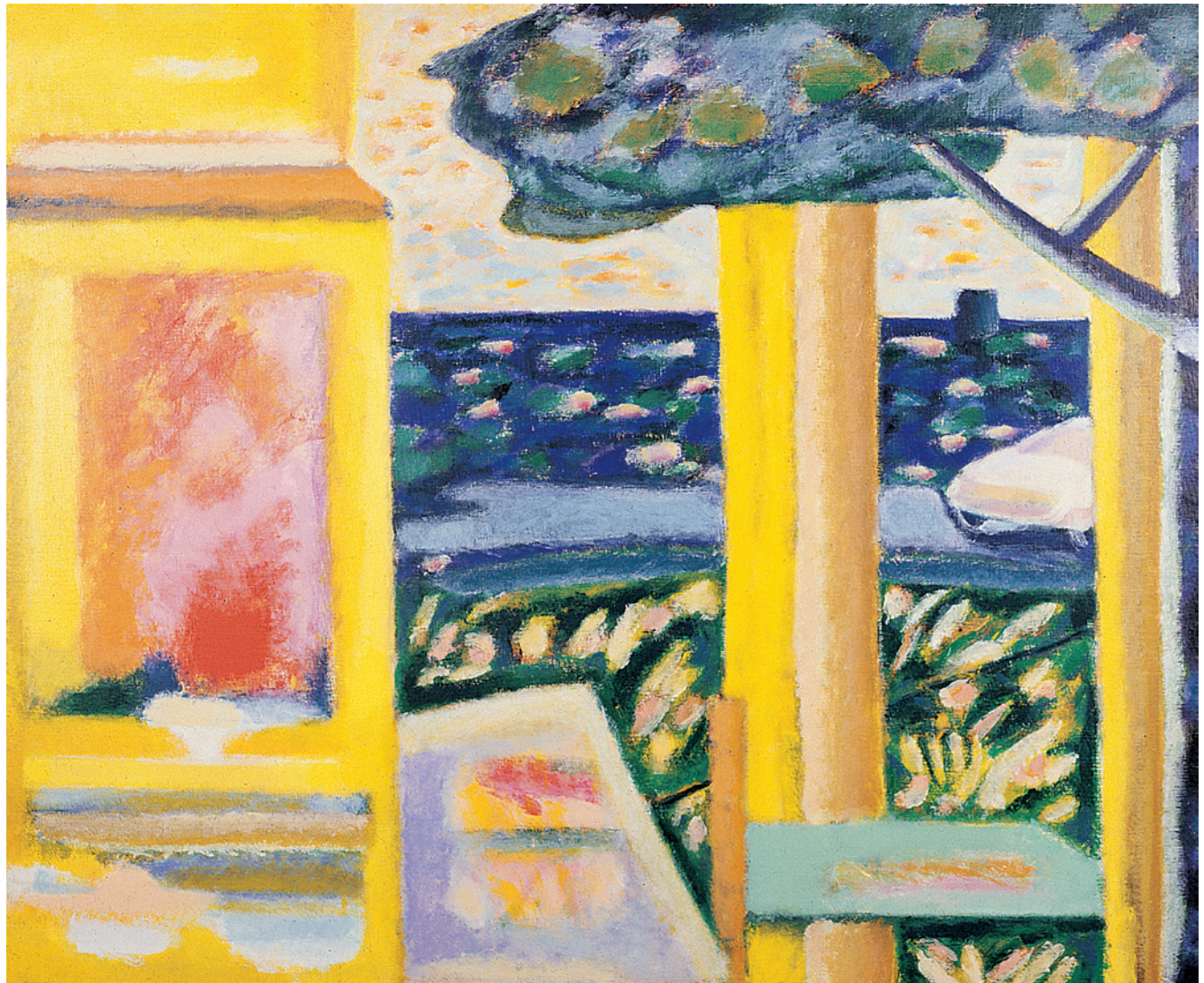
**WORK  
SHOWN**

## **01. Juan Antonio Aguirre**

*El Chaparral, 1977*

Acrílico sobre lienzo

135 x 162 cm

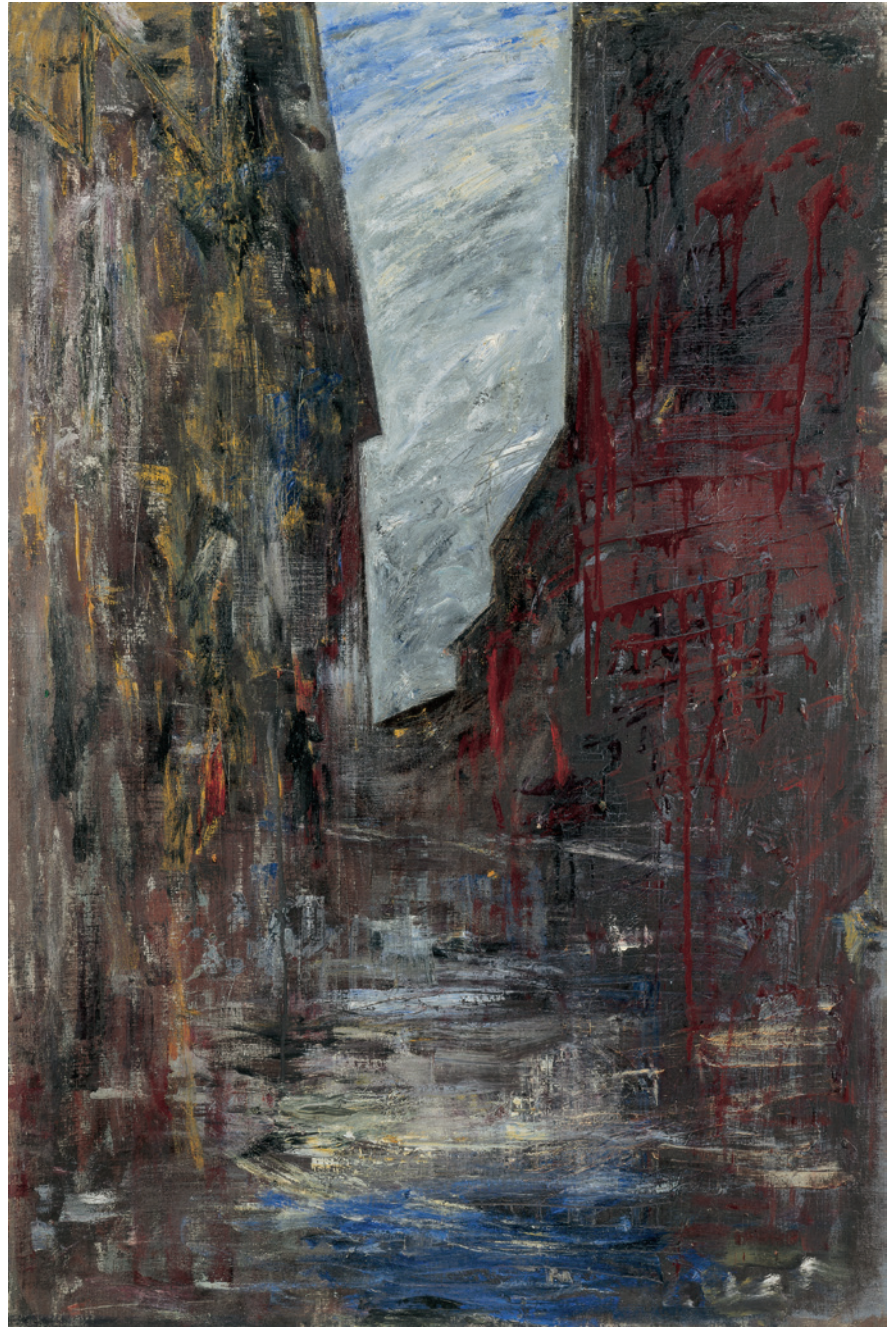


## 02. Alfonso Albacete

*Santa Águeda dirección norte, 1986*

Óleo sobre lienzo

150 x 100 cm



### **03. Carlos Alcolea**

*Maria Vela Veccelia*, 1982

Acrílico sobre lienzo

250 x 170 cm



## 04. Miquel Barceló

*Fétiche fragile avec allumettes, 2002*

Técnica mixta sobre lienzo

197 x 130 cm





## 05. José Manuel Broto

*Dolmen*, 1986

Acrílico sobre lienzo

195 x 160 cm



## 06. Miguel Ángel Campano

*ST-2*, 1991

Óleo sobre lienzo

195 x 168 cm



## **07. Chema Cobo**

*Mascarada*, 2003

Óleo sobre lienzo

200 x 275 cm



## **08. Carlos Franco**

*La rambla de Incertidumbre, 2003-2004*

Técnica mixta sobre lienzo

135 x 295 cm





## 09. Ferran Garcia Sevilla

*CIMA 2*, 1984

Técnica mixta sobre lienzo

195 x 195 cm



## 10. Xavier Grau

*Sin título, 1994*

Acrílico sobre lienzo

220 x 200 cm



## 11. Menchu Lamas

*Remeros*, 1985

Acrílico sobre lienzo

260 x 390 cm



## 12. Antón Lamazares

*Tin-Tin*, 1983

Técnica mixta sobre cartón y madera

185 x 122 cm





### 13. Víctor Mira

*Interior español con exterior holandés, 1985-1986*

Óleo sobre lienzo

250 x 400 cm (díptico)



## 14. Juan Navarro Baldeweg

*Sin título*, 1986

Óleo sobre lienzo

200 x 355 cm



## 15. Antón Patiño

*Rostros*, 1982

Acrílico sobre lienzo

195 x 260 cm



## 16. Manolo Quejido

*Espejo*, 1984

Óleo sobre lienzo

204 x 218 cm



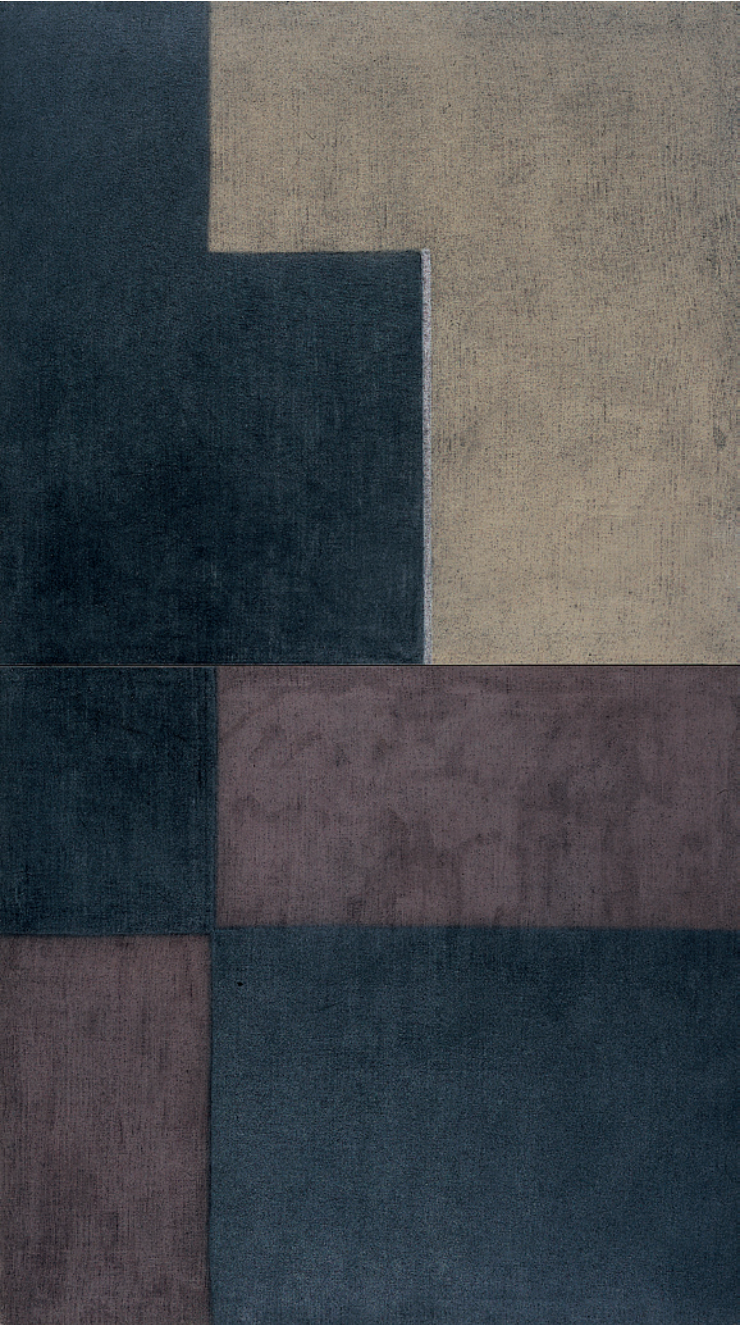


## **17. Santiago Serrano**

*Llaves nº 111, 2004*

Pigmentos y base vinílica sobre lienzo

250 x 140 cm (díptico)



## 18. José María Sicilia

*Flor línea negra, 1987*

Acrílico sobre lienzo

300 x 300 cm



## 19. Juan Uslé

*Lazos de la infanta (Margarita), 2002*

Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo

203 x 269 x 5,2 cm



## 20. José María Yturralde

*Posludio, 2002*

Acrílico sobre lienzo

170 x 170 cm







**COMENTARIOS  
DE LAS OBRAS**

**COMMENTS  
ON THE WORKS**

**JUAN MANUEL BONET**

## 01. Juan Antonio Aguirre



*El Chaparral*

1977

Acrílico sobre lienzo

Acrylic on canvas

135 x 162 cm

Gran degustador, de siempre, de la veta afrancesada –del matissiano Francisco Iturrino al muy «nabi» Hernando Viñes– que fecunda nuestra pintura del entre-dos-siglos, rebajando un poco su negrura zuloaguezca o solanesca, Juan Antonio Aguirre posee dotes especialísimas para el paisaje, para la evocación de atmósferas encantadas, de plenitud, de felicidad intensa a flor de piel, teñida si acaso de unas gotas de melancolía. Magníficos son algunos de los que ha pintado en un Brasil que –tal vez con el recuerdo de Ángel Crespo en la memoria– visitó antes que nadie, pero todavía mejores los de nuestra costa mediterránea, ámbito que ha frecuentado y sigue frecuentando asiduamente. Esta vista feliz, sí, de una urbanización de la Costa del Sol malagueña, es una de las obras aguirrianas más emblemáticas del período durante el cual se consolidó su estilo. En 1991 la incluí en mi colectiva de revisión generacional *23 artistas Madrid años 70*, celebrada en las hermosas salas que la Comunidad de Madrid tenía entonces en la Plaza de España, y que incomprendiblemente dejaron de funcionar hace ya mucho tiempo. En 1999, Fernando Huici la incorporó a la retrospectiva del pintor que comisarió para el IVAM de Valencia, museo que además de albergar la colección particular del pintor y crítico, por él generosamente donada, adquirió, por aquella misma época, y procedente precisamente de la colección de Miguel Marcos, la que para mí es su obra maestra, *Dos de corazones* (1981).

Juan Antonio Aguirre, who greatly experienced, as ever, the French-like vein from the Matissian Francisco Iturrino to the very “nabi” Hernando Viñes, makes our painting fruitful from in-between-two-centuries, reducing a little bit of his blackness in zuloaguezca or Solana style. He is specially gifted for the painting of landscapes, for the evocation of charming settings, of plenitude settings, of settings characterized by an intense and greatly sensitive happiness, slightly tinged by some touches of melancholy. Wonderful are some of his works painted in a Brazil that, maybe through the memory of Ángel Crespo in his mind, he visited before anyone else, but even better are the ones of our Mediterranean coast, a place he has visited and continues visiting regularly. This happy, indeed, view of a development related to Costa del Sol in Malaga, is one of the most symbolic Aguirrian works dating from the period during which he consolidated his style. In 1991 I included it in my generational revision retrospective, *23 artistas Madrid años 70 (23 artists Madrid during the seventies)*, celebrated at the beautiful rooms that the Madrilenian Community had, by that time, at Plaza de España and that incomprehensibly remained out of service many time ago. In 1999, Fernando Huici incorporated it to the retrospective of the painter who confiscated for the IVAM of Valencia, a museum that in addition to housing the particular collection of the painter and critic, generously donated by him, acquired by that time, and precisely coming from the Miguel Marcos’ collection, the one that for me is represented by his masterpiece: *Dos de corazones (Two of Hearts)* (1981).

## 02. Alfonso Albacete



*Santa Águeda dirección norte*  
1986  
Óleo sobre lienzo  
[Oil on canvas](#)  
150 x 100 cm

Si los pintores del realismo cotidiano, con Antonio López García a la cabeza, han insistido hasta la saciedad sobre Madrid como tema pintable, no ha sucedido lo mismo con los figurativos por libre, casi ninguno de los cuales se ha preocupado de su ciudad de residencia. Albacete constituye, a mediados de los años ochenta, la excepción más destacada, con una serie de lienzos soberbios inspirados en las calles del centro, en el que le conocimos dos estudios sucesivos. Es el suyo un Madrid crepuscular y melancólico, casi tan poco hospitalario como su inolvidable Viena de 1985. Así esta visión de negros, azules y rojos de la calle de Santa Águeda. Si muchos espectadores identificaban a Albacete con el grato Levante de su infancia y adolescencia, con una cierta luminosidad –sol entre las ramas de los limoneros–, con un cierto cromatismo exaltado, tanto la serie vienesa, en gris y oro, como esta otra madrileña en la que abundan las tonalidades oscuras, les obligaron a revisar el tópico, algo que él ya estaba deseando, cansado de que le llamaran, como sucedió en un vídeo que siempre recuerda con horror, «el pintor de la huerta».

If painters from daily realism, led by Antonio López García, have untiringly insisted in Madrid as a subject matter for paintings, the same thing did not apply for the free figuratives, as almost no-one has cared about their city of residence. Albacete constituted during the mid-eighties the most outstanding exception, with a series of superb canvases inspired in the streets from downtown, where we got to know that he had two consecutive studios. He paints a crepuscular and gloomy Madrid, nearly as little welcoming as his unforgettable Vienna of 1985. This vision of black, blue and red colors belonging to St. Agueda's Street. If many people identified Albacete with the pleasant Levant of his childhood and adolescence, with a certain brightness, sun between the branches of lemon trees, with certain visionary chromaticity, both the Viennese series, in gray and gold, and this other Madrilenian one full of dark tones, made them revise the subject, something this painter was already looking for, tired of being called, as it happened in a video that he always awfully remembers, «the painter from the vegetable garden».

### 03. Carlos Alcolea



*María Vela Veccelia*  
1982  
Acrílico sobre lienzo  
[Acrylic on canvas](#)  
250 x 170 cm

El monumental *María Vela Veccelia*, con sus ojos desmesurados y su título con cita tizianesca apenas enmascarada, es uno de los pocos retratos que dejó Carlos Alcolea. Se pudo contemplar por vez primera en Suecia y Noruega, en una colectiva española que recorrió tres instituciones. Se ha vuelto a ver luego en las principales retrospectivas que se le han dedicado a este pintor prematuramente desaparecido cuando todavía le quedaban muchísimas cosas que hacer y que decir. La retratada es su gran amiga y cómplice María Vela Zanetti, escritora y crítica de moda, hija del pintor castellano-leonés exiliado José Vela Zanetti, y pareja del historiador y crítico de arte Ángel González García, también objeto aquel mismo año de una efigie alcoleica, y presente además en el espectacular *Los Monguis* (1981), de más de un metro de alto por más de dos de ancho, perteneciente a una gran colección privada de Las Arenas, *Los Monguis*, donde la efigie de A.G.G. coexiste con un autorretrato del pintor de *Las gafas*, y con la del firmante de estas líneas, también retratado en *Bonet-Betterave*, cuadro asimismo de 1981, que representa a su autor en el Museo Vázquez Díaz de la localidad onubense de Nerva. *María Vela Veccelia*: Alcolea en estado puro, con su pasión por el oficio de pintar y por los maestros de antaño, y a la vez con su veta duchampiana, maquinadora, lindneriana, demoleдорamente irónica... *María Vela Veccelia*, pero Ángel González, precisamente, nos advierte de que el retrato «había empezado siendo el de Luis Frangella, pero tampoco acabó por ser del todo el de ella». A propósito del antes referido guiño tizianesco, recordar que Venecia fue, durante varios años, una meta invernal compartida por la pareja, por el pintor, y por Baldomero Concejo.

The monumental *María Vela Veccelia*, with its enormous eyes and its title with a Titianesque quality just a bit hidden, is one of the few portraits that Carlos Alcolea left us. It was beheld for the first time in Sweden and Norway, in a Spanish collective exhibition that visited three institutions. It was seen later in the main retrospectives that have been devoted to this painter who passed away prematurely when there were still so many things left to do and say. The portrayed woman is his great friend and accomplice María Vela Zanetti, writer and fashion critic, daughter of the exiled painter from Castile and Leon José Vela Zanetti, and couple to the historian and art critic Ángel González García, also object of an alcoleic image that same year, and present as well in the spectacular *Los Monguis* (1981), more than a meter high and more than two wide, belonging to a great private collection of Las Arenas, *Los Monguis*, where the image of A.G.G. coexists with a self-portrait of the painter of *Las gafas* (*The glasses*), and with that of the writer of these lines, also portrayed in *Bonet-Betterave*, a painting from 1981 as well, which depicts its maker in the Vázquez Díaz Museum in the Onubian district of Nerva. *María Vela Veccelia*: Alcolea in a pure state, with his passion for the art of painting and for the masters of yesteryear, and at the same time with his Duchamp-like scheming quality, Lindner-like, devastatingly ironic... *María Vela Veccelia*, but Ángel González, precisely, warns us that the portrait “had begun as Luis Frangella’s but in the end it wasn’t hers completely.” Regarding the previously mentioned Titianesque quality, remember that Venice was, for several years, a winter destination shared by the couple, by the painter, and by Baldomero Concejo.

## 04. Miquel Barceló



*Fétiche fragile avec allumettes*  
2002  
Técnica mixta sobre lienzo  
Mixed technique on canvas  
197 x 130 cm

De todos nuestros artistas contemporáneos, probablemente sea el mallorquín Miquel Barceló el que más ha insistido sobre el marchar lejos, sobre el diálogo con otros pueblos y con otras culturas. Un Portugal costero y pessoano, las orillas del río Níger, en Mali, o el Marruecos del escritor y compositor norteamericano expatriado Paul Bowles –cuya biblioteca tangerina obra hoy en poder del pintor–, han sido para él territorios de esa huida. El segundo de estos países está claro que ha sido para él el más importante de los tres, ya que le ha inspirado cuadros absolutamente espectaculares, y entre ellos sus desiertos blancos, ejercicio de pintura despojada, al borde del silencio, de la pura nada; también es ahí donde comenzó su aventura, de sabor tan picassiano, con el barro, aventura que más recientemente lo ha conducido al territorio de la *performance*. Pero en el caso de *Fétiche fragile avec allumettes*, expuesto por vez primera por Miguel Marcos en una colectiva celebrada en 2005 en su galería barcelonesa, de este cuadro de casi dos metros de alto, enigmático, inquietante, singularísimo y de título cuando menos curioso –un fetiche frágil, y con cerillas: estas integradas a la materia misma de la obra–, está claro que la tradición en la cual se inscribe es la de la fascinación exotista –lo que no quiere decir en absoluto, ¡jojo!, turística, ni mucho menos colonialista– que en tantos creadores modernos –de Henri Matisse y Pablo Picasso y Jacques Lipchitz en adelante, y llegando hasta Georg Baselitz, pasando por Ramón Gómez de la Serna, por Michel Leiris y otros surrealistas, o por Antonio Saura, también bretoniano de estricta observancia en sus inicios–, ha ejercido y sigue ejerciendo el arte primitivo, ya sea el de África, el de Oceanía o el de las Américas.

Of all our contemporary artists, probably the Majorcan Miquel Barceló is the one who most insisted on going far, on having a dialogue with other peoples and cultures. A coastal Portugal with a Pessoa quality, the banks of the Niger River, in Mali, or the Morocco of the expatriate American writer and composer Paul Bowles – whose Tangerine library that now is in the hands of the painter – have been territories for that flight to him. The second country has clearly been the most important of the three to him, since it has inspired absolutely spectacular paintings, and among them its white deserts, an exercise of stripped painting, on the verge of silence, of pure nothingness. It is also there where his adventure began, with such a Picasso-like taste, with mud, an adventure that has led him to the performance territory more recently. But in the case of *Fétiche fragile avec allumettes* (*Fragile Fetish with Matches*), exhibited for the first time in a collection held in 2005 in his Barcelonan gallery, of this almost two-meter-high, enigmatic, disturbing, unique and with a curious title painting to say the least – a fragile fetish, and with matches: these added to the matter of the work –, it is clear that the tradition in which fits is that of exotic fascination – which doesn't mean, beware, tourist at all nor colonialist in the least – from Henri Matisse and Pablo Picasso and Jacques Lipchitz onwards, and reaching Georg Baselitz, going through Ramón Gómez de la Serna, Michel Leiris and other surrealists, or Antonio Saura, also a Breton of strict observance in his beginnings –, has produced primitive art and continues doing so, be it that of Africa, Oceania or America.

## 05. José Manuel Broto



*Dolmen*

1986

Acrílico sobre lienzo

[Acrylic on canvas](#)

195 x 160 cm

Este lienzo absolutamente excepcional, de gran formato, figuró en la que a mi modo de ver ha sido la mejor exposición de toda la carrera de su autor, la que en 1987, y organizada por Miguel Marcos, tuvo como escenario el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid, y que posteriormente pudo contemplarse en la Lonja de Zaragoza, la ciudad natal del pintor, y el escenario de sus primeros pasos artísticos. Prologuista del catálogo de la primera de estas muestras, en la cual los cuadros eran *Sin título*, uno recuerda el susto que se llevó cuando en la versión zaragozana de la publicación –mejor maquetada, por cierto, que la madrileña–, comprobó que habían sido bautizados. En este caso, la palabra «dolmen» remite a un mundo prehistórico. Uno, en cambio, cuando aquel cuadro, que además de en aquellos catálogos se reprodujo en la cubierta de la desaparecida revista *Cyan*, era un *Sin título*, se aventuró por senderos orientales, haciendo referencia a las puertas de las ciudades chinas, y también a la caligrafía. Presencia monumental, en cualquier caso, la de esta suerte de construcción amarilla, trazada con mucha y espesa pintura, sobre un fondo sombrío, vagamente paisajístico, como lo eran a menudo, por aquel entonces, los de los cuadros brotianos.

This absolutely exceptional canvas of a great format was part of the best exhibition, to my understanding, of the artist's whole career, which in 1987, and organized by Miguel Marcos, was held at the Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) in Madrid, and later could be beheld at the Lonja in Saragossa, the painter's hometown, and scene for his first artistic steps. As a prologue writer to the catalogue of the first of these exhibitions, in which the paintings were *Sin título (Untitled)*, I can recall the fright that I experienced when in the Saragossa version of the publication – with a better modeling than in Madrid's –, I found out they had been baptized. In this case, the term "dolmen" makes reference to a prehistoric world. On the other hand, when that painting which in those catalogues was reproduced on the cover of the now disappeared magazine *Cyan*, was a *Sin título (Untitled)*, one ventured through oriental paths, making reference to the doors of Chinese cities, and also to calligraphy. With a monumental presence, in any case, that of this kind of yellow construction, drawn with a lot of thick paint on a gloomy background with a slight landscape quality, as Broto's paintings were frequently back then.



## 06. Miguel Ángel Campano



ST-2  
1991  
Óleo sobre lienzo  
[Oil on canvas](#)  
195 x 168 cm

Me parece clave este cuadro, que figuró en el stand de Carles Taché en Arco-92, y acto seguido en la individual de Campano que presentó el mismo galerista en 1992. Clave por su calidad intrínseca, por su factura y por su cromatismo sobrios, por lo que, recurriendo al viejo vocabulario berensoniano, podríamos llamar su inelocuencia, por como en él se equilibran inmejorablemente gesto y construcción, y clave también por cómo su figuración esquemática, su espacio cubista –estamos en las últimas reducciones de la serie Ruth y Booz– anuncian el Campano despojado, casi minimal, de exposiciones que vendrían inmediatamente después, como la de la galería madrileña de Juana de Aizpuru (1993), mal entendida por más de un espectador y por más de un crítico.

In my opinion, this is a key painting present at Carles Taché's stand in Arco-92 and subsequently appeared at Campano's exhibition presented by the same curator in 1992. The work, which is key due to its intrinsic quality, performance and simple chromatism, gives us a reason to refer the old Berensonian vocabulary and stand out its ineloquence because expression and building are superbly balanced. It is also a key work because of the way its schematic imagining and Cubist space – we are going through the last reductions of Ruth and Booz's series – announce an open and almost minimal Campano who would immediately appear later in exhibitions such as Juana de Aizpuru's gallery in Madrid (1993). The exhibition was misunderstood by more than one member of the audience and more than one critic.

## 07. Chema Cobo



*Mascarada*

2003

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

200 x 275 cm

En la individual *–Coartadas: Manual de uso*, un título que como lo ha señalado pertinentemente Fernando Castro Flórez parece remitir a otro, *La vie, mode d'emploi*, del raro narrador francés Georges Perec– que en 2004 celebró Chema Cobo en la galería barcelonesa de Miguel Marcos, y que acto seguido pasó a su sala zaragozana, figuró este cuadro monumental, *Mascarada*, con sus dos metros de alto por casi tres de ancho, lo cual le da casi el empaque de un mural. Con su panoplia de rostros de rictus gesticulantes perdidos en la enorme superficie clara del lienzo, presidido por la burlona y a la vez inquietante sombra proyectada por un joker muy «chemacobiano» –no olvidemos tampoco la sabia lechuza, ni la bombilla–, estamos ciertamente ante un magnífico ejemplo del modo en que este pintor inteligente y lúcido, siempre amigo –ya desde los tiempos prehistóricos de Buades y de Fernando Vijande– de meterse en laberintos, en galerías de espejos, en senderos no-trillados, cuando no en berenjenales, aborda el tema, pictórico donde los haya –por algún lado, seguimos en Venecia, la ciudad de las aguas y de la ilusión–, de la máscara, de las *Personae* poundianas.

This monumental painting, *Mascarade*, measuring two-meter high and almost three-meter wide, practically a mural, appeared in the solo exhibition – *Coartadas: Manual de Uso (Alibis: User Handbook)*, a title that seems to refer another work as Fernando Castro Flórez has timely pointed out, *La vie, mode d'emploi (Life: how to use it)*, by the unusual French writer Georges Perec held by Chema Cobo in 2004 at Miguel Marcos's gallery in Barcelona and then showed at his gallery in Saragossa. The painting shows a panoply of expressing faces lost on the large light canvas surface, headed by the mocking and disturbing shadow cast by a very "chemacobian" joker – don't forget the wise owl or light bulb. We are before a true and magnificent example of the way this bright and smart artist, always going through labyrinths – from prehistoric times of Buades and Fernando Vijande –, mirror corridors, no-common places, and jams, addresses pictorially – somewhere, we are still in Venice, city of water and illusions – about masks of *Personae* poundians.

## 08. Carlos Franco



*La rambla de Incertidumbre*  
2003-2004  
Técnica mixta sobre lienzo  
Mixed technique on canvas  
135 x 295 cm

Pintado en Barcelona, fechado en los años 2003-2004 e incluido en la individual *–Escenas preverbales–* que el pintor celebró en 2004 en la sala de Miguel Marcos en la capital catalana, *La rambla de Incertidumbre*, cuadro de grandes dimensiones –ciento treinta y cinco centímetros de alto por casi tres metros de ancho–, también pudo contemplarse luego, en la itinerante que del pintor organizó aquel mismo año SEACEX. Un cuadro de atmósfera extrañísima, cargado de intensidad sexual. Un cuadro muy «maestros de antaño» venecianos, y a la vez con rasgos –sobre todo desde el punto de vista cromático– de una audacia casi estridentista, casi por el lado de un Malcolm Morley. Un cuadro que nos habla de la proverbial capacidad del autor de los murales que decoran el exterior de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor madrileña, para revisitar con nuevos ojos los viejos pretextos de la pintura de todos los siglos, y especialmente los proporcionados por las mitologías, tanto las de la antigüedad griega y judeo-cristiana como las de un Nuevo Mundo –nuestro querido Brasil, con sus tensiones siempre entre lo barroco y lo geométrico– fértil, de tiempo inmemorial, en hibridaciones (raciales, religiosas y culturales) insólitas.

Painted in Barcelona, dated in 2003-2004 and included in the solo exhibition *– Escenas preverbales (Preverbal Scenes) –* held by the artist in 2004 at Miguel Marcos' gallery in the capital of Catalonia, the *La rambla de la Incertidumbre (Uncertainty Esplanade)* is a large dimension painting – one hundred and thirty five centimeters high and almost three meters wide – and was also showed later in the traveling exhibition SEACEX organized by the artist that same year. The work has an extremely weird atmosphere, full of sexual intensity. The work has a Venetian “old master” style and at the same time shows features – especially from the chromatic point of view – that are bold verging on stridency, almost going as far as Malcolm Morley. The painting displays the proverbial capacity of the artist whose murals decorate the outside walls of Casa de la Panadería, across Plaza Mayor in Madrid. It is an invitation to visit again with new eyes the old painting excuse of all centuries and especially those provided by mythologies, from Ancient Greece, Judeo-Christian and the New World – our beloved Brazil always having tensions from Baroque and Geometrical styles – a fertile world, with immemorial time and unheard hybridization (related to race, religion and culture).

## 09. Ferran Garcia Sevilla



*CIMA 2*

1984

Técnica mixta sobre lienzo  
Mixed technique on canvas

195 x 195 cm

Sistema eminentemente gráfico el empleado por el siempre equilibrista Ferran Garcia Sevilla para componer este cuadro potente y de grandes dimensiones, presidido por un perrillo negro encerrado en una suerte de rueda lineal rojo, y en el que también hay un motivo floral, y un reloj digital reducido a su mínima expresión, cuadro que en 1989 figuró en la doble retrospectiva barcelonesa del pintor, en el Centre d'Art Santa Mònica y en el CCCB, organizada por la Generalitat catalana. Garcia Sevilla recurre aquí al negro, al rojo y al amarillo, tres colores muy de su gusto, del gusto de un gran intuitivo, pero también de un gran conocedor de la tradición de las vanguardias, de alguien dotado de un muy particular espíritu sincrético, y que sabe mezclar con alegría, y como ha sido muy frecuente a lo largo del siglo XX, la alta y la baja cultura, así como elementos decorativos y simbólicos que proceden de las culturas extra-occidentales, y especialmente de la de India.

Ferran Garcia Sevilla, using as usual a sense of balance, employs essentially a graphic system headed by a black doggy embraced in some kind of lineal red bullring. The painting also displays a floral motif and a digital watch reduced to the simplest expression. The work had been exhibited in 1989 during a double retrospective in Barcelona held at Centre d'Art Santa Mònica and at CCCB organized by the Catalan government. Garcia Sevilla uses in this work black, red and yellow: three colors he is very fond of. However, he also knows deeply the avant-garde traditions that reveal a very gifted individual having a particular syncretic spirit he knows how to mix joyfully. As during the 20th century high and low culture has frequently appeared in the form of decorative and symbolic items from Eastern cultures, especially India, Garcia Sevilla succeeds in mixing them on his work.

## 10. Xavier Grau



*Sin título*

1994

Acrílico sobre lienzo

Acrylic on canvas

220 x 200 cm

Al año siguiente de ser pintado, este cuadro monumental, disperso, bailado –me gusta especialmente, en él, la maraña blanca de su zona derecha–, este cuadro en expansión, como sabe serlo la pintura de acción post-pollockiana, «all over», se pudo contemplar en la galería zaragozana de Miguel Marcos, en el marco de una de las muchas individuales de su autor organizadas por el *marchand*. En 1996, Enrique Juncosa lo incluyó en su fundamental muestra de tesis *Nuevas abstracciones*, que tuvo por marco el Palacio de Velázquez madrileño –también se vio luego en Barcelona, en el MACBA– y que tuvo la gran virtud de relanzar, en clave internacional, el debate de la pintura no-figurativa, una pintura que tiene entre sus protagonistas españoles más destacados a este antiguo redactor de *Trama* y partícipe de la aventura tautológica de la pintura-pintura post-francesa y post-norteamericana. Xavier Grau: alguien poco amigo de las palabras, y fascinado siempre, en cambio, por la entrega al puro acto de pintar, acto en el transcurso del cual va tomando decisiones sobre la marcha, componiendo, descomponiendo, tejiendo, metiendo alusiones figurativas, titulado siempre con humor y retranca, aunque en este caso el cuadro se quedara por siempre –aunque tal vez todavía esté a tiempo de remediarlo– sin esa dimensión palabrera.

This monumental, scattered, moved work – I really like the white tangle on the right –, this expanding picture as only post-Pollockian, “all over”, action painting usually is, could be displayed at Miguel Marcos’ gallery in Saragossa during one of the many exhibitions of this artist organized by the *dealer*. In 1996, Enrique Juncosa included him in his essential thesis exhibition *Nuevas abstracciones (New Abstractions)*, held at Palacio de Velázquez in Madrid – also showed in Barcelona at MACBA. The exhibition had the power to internationally re-launch a discussion related to non-figurative painting. Such painting style gathers this old *Trama* writer, member of the tautological painting adventure – post-French and post American painting – among the most outstanding Spanish artists. Xavier Grau: a tightly-lipped man and, in turn, a man in love with giving in the essential painting performance during which decision making while working is a must as well as creating, decomposing, thinking, adding figurative allusions, giving humorous and hidden names. Nevertheless, this painting’s title shall stay forever – though repairing is still on time – without that wordy dimension.

## 11. Menchu Lamas



*Remeros*  
1985  
Acrílico sobre lienzo  
[Acrylic on canvas](#)  
260 x 390 cm

Con la rotundidad del románico de su tierra, con la elementalidad medieval y cantarina de Martín Códax, el poeta-marinero, y del resto de los ilustres trovadores galaico-portugueses, Menchu Lamas lleva componiendo imágenes poderosas que al espectador se le quedan grabadas en la retina. Con algunas de ellas participó, en 1985, en la colectiva del Artists Space de Nueva York *5 Spanish Artists*, donde hay que recordar que los otros cuatro eran Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Ferran Garcia Sevilla y José María Sicilia. Así, este rutilante *Remeros* todo en diagonal y todo en cabezas y manos, de gran empaque geométrico y cromático –los característicos rojos, amarillos y verdes ácidos de la viguesa–, de casi tres metros de alto por casi cuatro de ancho, pintado como a hachazos, aquel mismo año en que tantos de nosotros pisamos por vez primera las calles de Manhattan, con motivo precisamente de la muestra, cuyos artífices habían sido Carmen Giménez y el pintor norteamericano Donald Sultan. *Remeros*: un auténtico mural neopopularista –curioso que a su autora todavía no le hayan ofrecido paredes–, que siempre en aquel bendito 1985 figuró en el pabellón español de la Bienal de São Paulo, que como es público y notorio constituye una de las principales citas internacionales del mundo del arte de la segunda mitad del siglo XX.

[Menchu Lamas continues creating powerful images kept in mind by audience by means of the convincing nature of romantic individual in his homeland, the Middle-Aged and singsong elemental character of the poet sailor Martín Códax, and the rest of the distinguished Gallaeci-Portuguese minstrels. The artist was part of the collective exhibition of Artists Space held in New York in 1985: \*5 Spanish Artists\*. Let's remember the other four artists were Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Ferran Garcia Sevilla and José María Sicilia. So, this sparkling \*Rowers\* is completely placed diagonally as heads and hands, having a large geometrical and chromatic size – showing characteristics red, yellow and acid green colors from the Vigo artist. The work is almost three-meter high and nearly four-meter wide and was painted axe-like style. The year 1985 was the time when many of us stepped on Manhattan streets for the very first time precisely for the show, which creators had been Carmen Giménez and the American painter Donald Sultan. \*Rowers\* is a real neo-populist mural – it is quite funny that its creator has not been offered walls to paint yet – that appeared in the Spanish pavilion of the São Paulo Biennial Exhibition in the forever-blessed year 1985. As is well known, this was one of the main international art events of the second half of the XX century.](#)

## 12. Antón Lamazares



*Tin-Tin*

1983

Técnica mixta sobre  
cartón y madera

Mixed technique on  
cardbox and wood

185 x 122 cm

Pocas obras como la de Antón Lamazares, por el que de 1978 en adelante Miguel Marcos ha dado tantas batallas, nos dan a degustar la atmósfera verde y húmeda de lo rural galaico. Mundo informe, siempre como surgido del caos, *brut*, por emplear la terminología forjada por Jean Dubuffet para referirse a ciertos primitivos de la modernidad. Mundo rural galaico, sí, mundo de tipos singulares, de personajes como salidos de relatos de Ramón del Valle-Inclán o de Álvaro Cunqueiro. Mundo, a la vez, con su vertiente constructiva, y también sorprendentemente delicado, de una dulzura esencial y envolvente que, por seguir en clave literaria, remite a la poesía lírica de su tierra, que es la de Rosalía de Castro o la del muy rosaliesco Luis Pimentel. *Tin-Tin* –un tipo larguirucho, giacomettianamente filiforme, ¿así bautizado por alusión al inmortal personaje de Hergé?–, nadando en un espacio blanquecino, cuadro que al año siguiente de haber sido realizado pudo contemplarse en la individual que el pintor celebró en la sala zaragozana de Miguel Marcos, es un buen ejemplo del primer momento de madurez del pintor, que, como lo indica la ficha correspondiente, practica la técnica mixta, combinando, con un proceder que a veces podría recordar el del francés Gaston Chaissac, su querida madera y su querido cartón. Con toda razón, el siempre recordado Antonio Fernández Molina, hombre él también de campo –de la Mancha–, en su entusiasta reseña de aquella muestra para la revista madrileña *Lápiz* hizo referencia a la ternura de la obra de un creador en el que detectaba «un trasfondo de gaita galaica».

A few works like Antón Lamazares', artist whom Miguel Marcos has fought for many times as of 1978, give us the pleasure to enjoy a Gallaeci green and humid country environment. The world painted by the artist is unshaped, always raised from chaos, a *brut* world just to use a terminology performed by Jean Dubuffet to mention certain primitive nature of modernity. Yes, it is indeed a Gallaeci country world, a world having unusual individuals, characters rescued from the writings by Ramón del Valle Inclán or Álvaro Cunqueiro. Simultaneously, that world has a constructive stream and is also astonishingly delicate, essentially sweet and enfolding. That environment refers to homeland lyric poetry since it maintains a literacy key which may belong to Rosalía de Castro or the rosaliesque artists Luis Pimentel. *Tin-Tin* – a long-tall and *giacomettianly* filiform fellow; might he be named like that to allude Hergé's immortal character? – swimming on an off-white space, consists of a work showed in the solo exhibition the painter held at Miguel Marcos's gallery in Saragossa during the following year after created. *Tin-Tin* is also a good example of a first maturity time of the artist who, as stated in the corresponding record, performs a mixed technique by combining his beloved wood and closed-to-his-heart card box in a procedure which may bring into your mind that work created by the French Gaston Chaissac. Antonio Fernández Molina, always in our memory, who was himself a country-man, was fully right in his enthusiastic review about that exhibition for *Lápiz* magazine from Madrid when referring to the tenderness in the work by a creator whom he detected "a background made of Gallaeci guitars."

### 13. Víctor Mira



*Interior español con exterior holandés*  
1985-1986  
Óleo sobre lienzo  
[Oil on canvas](#)  
250 x 400 cm (díptico)

Este muy impresionante díptico de dos metros y medio de alto por cuatro de ancho, expuesto en la individual del pintor *Apología del éxtasis*, celebrada en 2002 en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza, y que luego se ha vuelto a ver en dos ocasiones, tiene que ver con otro de 1985, y del mismo título, que catalogamos en *Los años pintados*. Tensión, en la obra del malogrado pintor, y especialmente en ese su período central, entre sus vivencias europeas y su memoria española. Tensión, entre esos apacibles molinos de viento de la Europa septentrional y esos terribles animales en primer plano –entre ellos el toro picassiano–, más esa *vanitas*, a la izquierda, y todo ello, para más «inri», sobre fondo de la bandera rojigualda. Humor negro, también, y recordemos que dentro de la producción de Mira hay una serie, pintada en Barcelona, que se titula nada menos que *Interiores catalanes con tomate*. Mira o –escribí en vida suya– «el último exiliado».

This very impressive diptych, measuring two and a half meter high and four meter wide, showed during the solo exhibition *Apología del éxtasis (Apology for ecstasy)* of this painter held in 2002 at Pablo Serrano Museum in Saragossa, and exhibited only twice, is related to another work with the same title we catalogued for *Los años pintados (The Painted Years)* in 1985. In the work by this young-dying painter, tension is perceived especially in this main period between his European experiences and his Spanish memories. Tension appears between those mild wind mills in Northern Europe and those awful animals in a close-up – Picasso's bull is among them. In addition, there is that touch of vanity which can be observed on the left and, to top it off, it is all on a red-and-yellow Spanish flag background. Black jokes are also present and let's remember that there is a series of paintings within Mira's work performed in Barcelona that is simply named *Interiores catalanes con tomate (Catalan interiors with tomato)*. This is Mira or – as I wrote while he was alive – “the last-exiled artist.”



## 14. Juan Navarro Baldeweg



*Sin título*

1986

Óleo sobre lienzo

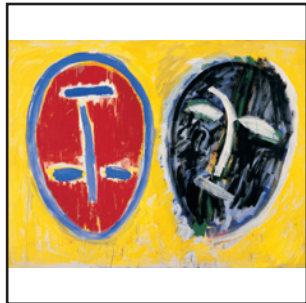
Oil on canvas

200 x 355 cm

Pintor de estirpe matissiana, aunque de raíces post-minimalistas, Juan Navarro Baldeweg consiguió cuajar, durante la primera mitad de los años ochenta, un estilo inconfundiblemente suyo, con el que coloca al espectador en el centro de espacios de convivencia, de espacios luminosos, de espacios que tienen su origen en las *Casas romanas* –hay toda una serie de cuadros que llevan este título– pero que son también hermanos de los espacios del Matisse marroquí. En este lienzo de dos metros de alto por más de tres y medio de ancho, de dominante azul –color matissiano, ciertamente, donde los haya, color también que aquí en España asociamos con José Guerrero, el más matissiano de nuestros grandes pintores de la generación del cincuenta–, el espacio de la casa –esos suelos blanquinegros del fondo– se despliega suntuosamente. Espacio abierto a la luz del Mediterráneo, como lo está su casa con porche en la localidad alicantina de Jalón, casa que desgraciadamente todavía no conozco. Espacio poblado de objetos –entre ellos, esculturas, lámparas, mobiliario–, y en el que también se figura, a la izquierda, una cama. Espacio abigarrado y, sin embargo, acogedor, de un modo más *tónico* de cómo nos acogen los mullidos, y por lo demás maravillosos, interiores naranja de Édouard Vuillard.

Juan Navarro Baldeweg, a painter from Matisse's family though owner of post-minimalists root, managed to settle during the 80's first half a particularly owned style which locates audience within the core of coexistence spaces having bright spots and born from *Casas Romanas (Roman Houses)* – a painting series is called that way – but also related to Moroccan Matisse's spaces. The house space – showing those black and white floors on the background – is magnificently displayed on this canvas measuring two-meter high and more than three and a half-meter wide, where blue prevails – a very true Matisse color which we Spanish people relate to José Guerrero, the most Matissian painter of our greatest artist from the 50s generation. The space is open to Mediterranean light as his house with porch located in Jalón, province of Alicante, a house unfortunately unknown to me yet. The space is full of objects – among them, sculptures, lamps, furniture – and also a bed is represented. The space is heterogeneous and, yet, cozy, in a more tonic kind than the way we are welcome by the springy and extremely wonderful orange interiors by Édouard Vuillard.

## 15. Antón Patiño



*Rostros*  
1982  
Acrílico sobre lienzo  
[Acrylic on canvas](#)  
195 x 260 cm

A propósito de Menchu Lamas, he hablado, en otro lugar de este catálogo, de neo-popularismo, un término forjado por nuestra crítica literaria para hablar de una cierta dimensión del trabajo de los poetas españoles de la generación del 27. También Antón Patiño, pintor siempre con un escritor dentro, conoce muy bien esa tradición de su tierra, que alimenta, por ejemplo, el trabajo de juventud de otro lucense, Álvaro Cunqueiro. Si ese pasado galaico está muy presente por ejemplo en sus muy arquitectónicas y muy eficaces *Dornas*, en otros cuadros de los ochenta del de Monforte parece que estuviéramos caminando hacia el corazón de las tinieblas de un África que hoy conoce tan bien su amigo Alfonso Armada. En un cuadro totémico y radiante como *Rostros* –Miguel Marcos posee otros del mismo título, estos de 1984–, cuadro que ya nos encantó cuando, el año mismo en que fue pintado, se expuso en la segunda individual de su autor en Buades, en este cuadro resuenan tamtames, se alzan sólidos escudos en hilera, arden hogueras en la oscuridad, se adivinan conjuros ancestrales... Más que ante caras, en *Rostros* estamos, de nuevo, ante máscaras desplegándose heráldicamente, la una roja e invertida, la otra negra, sobre campo amarillo.

Speaking about Menchu Lamas, I have referred to neo-populism herein above. This terminology has been created by our literature criticism in order to refer to some work dimension by Spanish poets from 27's generation. Antón Patiño, a painter who carries a poet in his heart, knows as well this tradition from his homeland. Such tradition feeds, for instance, the youth work made by Álvaro Cunqueiro, another artist from Lugo. If this Gallaeci past is highly present in his effective and architecture-natured *Dornas*, the two other 80's paintings from Monforte resembles a walk to the dark heart of Africa currently well-known by his friend Alfonso Armada. A radiant totem-like painting as *Faces* – Miguel Marcos owns other paintings with the same title made in 1984 –, was displayed in the second solo exhibition of this artist at Buades on the same year of its creation and adored by us. This painting makes drums sound, solid lines of shields are raised, bonfires burn in the darkness, ancient spells are guessed... Once again, we are facing masks more than faces in *Faces*, masks displayed as heralds; one red placed upside down, the other black on a yellow field.

## 16. Manolo Quejido

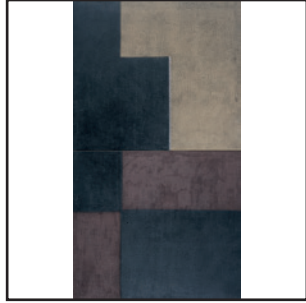


*Espejo*  
1984  
Óleo sobre lienzo  
[Oil on canvas](#)  
204 x 218 cm

Pertenciente al momento, a mi entender, cumbre de la obra de su autor, y a una de sus series más transparentes, este luminoso *Espejo* constituye un perfecto ejemplo de cómo el espacio del propio estudio es convertido en tema –tema por lo demás clasiqüísimo del arte– de la pintura quejidiana. Espacio en algún caso vacío: lugar de concentración. Otras veces, en cambio, y así sucede aquí, el espejo refleja un ir y venir de amigos y conversaciones de otros creadores amigos. *Galería de espejos*, por decirlo con un título poético de otro sevillano expatriado, Rafael Lasso de la Vega, marqués ful de Villanova. Si una de las frases-talismán de Manolo Quejido fue siempre «Por aquí pasa», cabría muy bien aplicarla a esta imagen. Obviamente relacionamos este cuadro con un cierto matissianismo que flotaba en la atmósfera madrileña (Manolo Quejido, pero también Aguirre a veces, Alcolea, Campano, el primer Dis Berlin, Navarro Baldeweg, algunas zonas del trabajo de Pancho Ortuño...) de aquellos primeros años ochenta, una época en la cual pesaba mucho la influencia de José Guerrero. Pero es un cuadro que nos recuerda, además, la tentación velazqueña –no compartida, en cambio, con nadie más– que entonces vivía este pintor residente casi desde siempre en Madrid –en territorio, por lo demás, goyesco: donde estuvo la Quinta del Sordo–, pero nacido él también en Sevilla.

At the best of my knowledge, this painting belongs to a top period of this artist's work and to one of his most transparent series. This bright *Mirror* is a perfect example of the way the own study space becomes a topic for Quejido's painting – a very classic art topic. This space is empty in some cases: a gathering place. In some other cases, like this one, this mirror reflects in turn a coming in and out of friends and chats of other creator friends. *Galería de espejos (Mirror Gallery)*, just to mention the work with a poetic name by another exiled Sevillian artist, Rafael Lasso de la Vega, failed marquis of Villanova. If one of the talisman-phrases by Manolo Quejido always was "it goes through here", its application to this image would be suitable. We obviously relate this painting to a certain Matisse's spirit floating in Madrid's air (Manolo Quejido, but also sometimes Aguirre, Alcolea, Campano, the first times of Dis Berlin, Navarro Baldeweg, some work areas of PanchoOrtuño...) during the early 80's, a time where José Guerrero's influence was very strong. Yet, this is a painting reminding us a Velazquian temptation – shared with no one else in turn – gone through then by this painter usually residing in Madrid – an extremely Goyaesque land where The Black Paintings were located, but born in Seville as well.

## 17. Santiago Serrano



*Llaves n° 111*

2004

Pigmentos y base vinílica  
sobre lienzo

Pigments and vinyl  
basecoat on canvas

250 x 140 cm (díptico)

Vertical, de gran formato –dos metros y medio de alto por casi uno y medio de ancho–, contenido berensonianamente inelocuente, de cromatismo sordo y terroso –por decirlo con el término que Fernando Castro Flórez ha utilizado a su propósito, cuando el cuadro, entonces recién pintado, fue incluido por él en la exposición del Palacio de Sástago *Miguel Marcos 25 años*–, con algo entre el viejo constructivismo ruso y la pintura norteamericana del asimismo ruso Mark Rothko, este *Llaves n° 111*, relativamente reciente, constituye un magnífico e impresionante ejemplo del período maduro de Santiago Serrano. Estamos ante un pintor que lo sabe todo del oficio, y que compagina su obra personal con un taller de restauración. De un pintor que está en un momento óptimo de su trayectoria, y que es amigo de las regiones más sublimes, del orden, de la meditación, del diálogo entre la regla y la emoción, entre la expresividad de la pincelada y una construcción de base puramente ortogonal, como sucede en Rothko, sí, pero también en Mondrian o –por venirnos a lo más contemporáneo– en Helmut Federle.

This work is vertical, large-sized – two and a half meter-high and nearly one and a half metre-wide –, has a Berensonianly non-eloquent content, silent and earthy chromatism – just to employ a terminology used by Fernando Castro Flórez for this purpose, when the picture, newly painted, was included by himself in the *Miguel Marcos 25 years* exhibition held at Palacio de Sástago – and a mixture made of Russian constructivism and the American painting created by the Russian artist Mark Rothko. This relatively recent *Llaves n° 111 (Keys No. 111)* consists of the performance of the magnificent and impressive example of Santiago Serrano's mature period. We are standing before a deeply experienced painter in this craft who combines his personal art work with his refurbishing workshop. Santiago Serrano is a painter going through the best moment of his career, an artist who is fond of the most sublime zones, order, meditation, dialog between the paint-brushing expressivity and an essentially orthogonal base construction, as seen indeed in Rothko but also in Mondrian or – just to get closer to contemporary art – in Helmut Federle.

## 18. José María Sicilia



*Flor línea negra*

1987

Acrílico sobre lienzo

Acrylic on canvas

300 x 300 cm

La exposición de José María Sicilia en el Palacio de Velázquez madrileño, en 1988, procedente del CAPC de Burdeos, quedará en la memoria de cuantos tuvimos la suerte de contemplarla, y junto con las de Miquel Barceló (1985) y Ferran Garcia Sevilla (1989) en el mismo espacio, como una de las grandes citas capitalinas de los años ochenta, y como uno de los momentos decisivos de la trayectoria del artista.

Cuadros como esta *Flor línea negra* (1987) –ya entonces el de la flor pasa a ser, como lo he señalado antes, uno de los ejes de su obra–, poseen una presencia clásica, un empaque sereno.

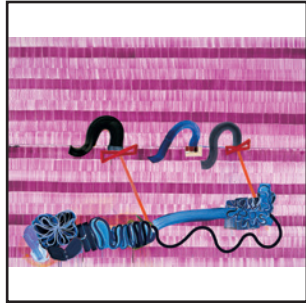
Nos hablan de la capacidad del pintor para continuar la admirable tradición de lo sublime moderno, y a la vez para relativizarla, para cuestionarla desde su interés por lo constructivo, que se concreta en los nombres-talismán de ciertos pintores rusos y polacos.

The José María Sicilia's exhibition held at Palacio de Velázquez in Madrid in 1988, coming from CAPC in Burdeos, shall be remembered by those who fortunately were able to see it, along with Miquel Barceló's (1985) and Ferran Garcia Sevilla's (1989) in the same facilities, as one of the greatest capital appointments and one of the decisive moments of this artist's career.

Paintings like this *Black Line Flower* (1987) – since then flower topic, as mentioned before, becomes an axis of this artist's work – owns a classic presence, a quiet packing.

This refers to the painter's capacity to continue the admirable tradition made of sublime modern, and at the same time to make it relative, to question it from his interest of constructivism, connected to talisman-names of certain Russian and Polish painters.

## 19. Juan Uslé



*Lazos de la infanta (Margarita)*  
2002

Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo  
Vinyl, dispersion and pigments on canvas  
203 x 269 x 5,2 cm

Un título velazqueño para una obra que posee la presencia post-minimalista y eficaz de que Juan Uslé suele dotar a sus cuadros de grandes dimensiones, que como es bien sabido coexisten en su producción con los muy pequeños formatos, con lo que los franceses definen inmejorablemente como *tableautins*, término que los amigos saben siempre me gustó, entre otras cosas porque suena mucho mejor que *cuadritos*. Si el Joan Miró surrealista de los tiempos del «asesinato de la pintura» revisitó un interior holandés, ¿por qué Uslé, a cuya actitud ante los problemas fundamentales de la pintura no es nada difícil encontrarle un punto mironiano, no se iba a atrever, a su inconfundible modo sintético y elíptico, con el atuendo inmortal de la infanta velazqueña, motivo recurrente para poetas, pintores, y hasta compositores, y a este último respecto hay que recordar una de las grandes obras –y uno de los grandes títulos– de Maurice Ravel, su *Pavane pour une infante défunte?*

This is a Velazquian name for a work having an effective and post-minimalist nature Juan Uslé usually provides his large-sized paintings with. As widely known, said nature coexists in his performance with small formats excellently defined by French as *tableautins*, a word I have always liked as my friends may know since it sounds better than *little paintings*. If surrealist Joan Miró during the «painting murder» times revisited a Dutch interior, why would not Uslé, whose attitude is easy to find a Mironian point of view when facing basic painting issues, dare to paint the immortal attire of the Velazquian princess by using his particular synthetic and elliptic style when such motif is repeatedly chosen by poets, painters and even musicians, and about this last issue we must remember one of the greatest works – and one of the greatest titles – by Maurice Ravel, *Pavane pour une infante défunte?* (*Pavane for a deceased child?*)

## 20. José María Yturralde



*Postludio*  
2002  
Acrílico sobre lienzo  
[Acrylic on canvas](#)  
170 x 170 cm

El José María Yturralde última manera: nada ya de programa cientifista «antes del arte» como el que en la Valencia de finales de los años sesenta proponía Vicente Aguilera Cerni, nada de figuras imposibles, nada de formas computables. Posibilidades de la pintura, sin adjetivos. No-composición, no compartimentación. Espacio post-minimalista. En él, el fluir de la pura pintura, una pintura de la luz y de lo sublime –al año de haber sido realizado, este *Postludio* en azules y negros formó parte de la individual *Del vacío sublime*, presentada por el valenciano en la galería barcelonesa de Miguel Marcos–, con Rothko y su amigo el compositor Morton Feldman –de nuevo la música, a la que acabamos de hacer referencia a propósito de la pavana raveliana de Uslé– como principales referencias. Reino de la luz, sí, de la máxima intensidad cromática, de la pura contemplación. Pocos pintores de su generación –la Nueva Generación aguirriana–, han protagonizado a mis ojos una evolución más interesante, más radical.

The last way by José María Yturralde: no more is left of «before art» scientificist schedule as proposed by Vicente Aguilera Cerni during the late 60's in Valencia, nothing left of impossible figures and computable forms. The artist shows painting possibilities without adjectives. No composition, no compartment performance. Post-minimalist space. Essential painting flowing in this space, a light and sublime painting – this *Postlude* in blue and black was part of the solo exhibition *Del vacío sublime (From the sublime emptiness)*, presented by this Valencian artist at Miguel Marcos' gallery in Barcelona one year after created – with Rothko and his musician friend Morton Feldman – once again the music we have just mentioned about Uslé's Revelian pavane – as main references. His work is indeed the kingdom of the light having a powerful chromatic intensity and essential contemplation. Not many artists from his generation – the New Aguirrean Generation – have starred in a more interesting and radical evolution before my eyes.





# 20

**EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS**

El Banco Sabadell quiere expresar su agradecimiento a los artistas representados en la exposición y, especialmente a Miguel Marcos y Mirentxu Corcoy.







GOBIERNO DEL  
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE  
CULTURA Y TURISMO



**BancoHerrero**

20 EN LA COLECCIÓN MIGUEL MARCOS