

Óscar Alonso Molina  
***SOUVENIR DE LA VIDA***

**EL LEGADO DE GUILLERMO PÉREZ VILLALTA**

Es una peculiaridad única, no conozco ningún otro artista que la haya practicado siquiera de manera parecida: desde el comienzo de su carrera, hace más de cuarenta años, en cada una de sus exposiciones Guillermo Pérez Villalta ha tenido por norma reservarse alguna de las piezas más significativas de las mostradas allí. Lo ha hecho sin hacer concesiones a una demanda mercantil que, en su caso, fue intensa casi desde sus comienzos, y muy especialmente desde los últimos setenta, fecha en que sus trabajos empezaron a incorporarse de manera regular en las más destacadas colecciones públicas y privadas de nuestro país. Su mítica "lista de espera" estaba antes que nadie ante la puerta de este artífice que, de manera inusualmente privilegiada, ha sido siempre el primero en elegir las piezas más preciosas, las que más le gustaban, las que quería conservar para sí de entre su propia producción.

Y lo ha hecho atendiendo a dos factores: en primer lugar el valor sentimental que le ligaba a ellas, pues como es bien sabido en su caso la autobiografía ha sido siempre un foco inagotable de motivos y referencias para el trabajo artístico; y en segundo, la importancia que el artista les otorgaba dentro de su trayectoria. En este sentido, hay que reconocer que la autoimagen y la precoz consciencia de su significación dentro del contexto artístico, del nacional más concretamente, en definitiva, su muy intencional posicionamiento histórico y el lugar que ocupar allí, serán otras de las claves fundamentales para entender el devenir de su evolución.

Sin embargo, no es el momento de analizar la manera en que semejante distanciamiento, a la hora de verse a sí mismo como artista, condicionará, o podría haber condicionado los pasos seguidos por su poética a lo largo de estas décadas de labor creativa; pero quede aquí apuntado cómo la evolución de sus gustos, o las referencias a obras, autores y momentos estilísticos de la historia del arte, por ejemplo, constantes entre sus estrategias textuales, han surgido siempre condicionados tanto por el análisis de su tiempo estético como por cierta voluntad de distanciamiento crítico, de ocupar un lugar diferenciado y específico en él.

Pero independientemente de la relación de amor-odio con el tiempo que le ha tocado vivir, la intensa biografía del autor, sus pasiones públicas y privadas, así como la decisión de ir construyendo una narración, tanto cronológico como vital, completa y ejemplar de sí mismo, han dado como resultado el increíble legado que esta exposición aspira tan sólo dar a conocer, a partir de la presentación de algunas de sus piezas más notables, singulares o nodales en su producción. Porque, efectivamente, más allá de la habitual acumulación dispersa de piezas propias, característica en los talleres de artistas con tan dilatada carrera, Pérez Villalta resulta ser al cabo, insisto, su mejor coleccionista, su más crítico analista en perspectiva, poseyendo la más completa, sistemática y esclarecedora colección existente sobre su trabajo.

*Souvenir de la vida* es, pues, como se indica, sólo una parte, una selección de ese magnífico patrimonio que a través de ejemplos escogidos permitirá al visitante atisbar la importancia artística de lo reunido durante tantos años, junto a otros elementos de la vida privada del autor, indisociables para entender la dimensión última de su particular poética. Así, se conjugan tanto la dimensión plástica (pintura, dibujo, escultura, obra gráfica), la arquitectónica o la dedicada a las artes aplicadas (textil, mobiliario, joyería, cerámica y azulejería, atrezzo y escenografía, etc.), con diversos archivos, documentos y objetos personales del artista. Juntos entablan un diálogo cargado de intención con la arquitectura histórica en estas salas monumentales de La Cartuja. Esto último se erige como punto determinante de la exposición que las condiciones de este texto no pueden transmitir por completo, pero que muy posiblemente el visitante de la muestra conservará en su memoria debido a la singularidad del encuentro entre continente y contenidos. La adecuación entre el marco de acogida, ya de por sí cargado de significados acumulados a lo largo de los siglos de historia, y los trabajos de Pérez Villalta, tan caros a la superposición de estratos significativos cultos y transhistóricos, es la forma elegida para reflejar cómo en su caso la obra de arte, desligada de aquellos lugares y espacios determinados que la han visto nacer y la han condicionado (muy especialmente su casa familiar de Tarifa o el Estrecho de Gibraltar, pero sin duda también Sevilla y un determinado Madrid), se debilita elocuentemente perdiendo gran parte de su significado, aunque se preste por otro lado a recibir el calor y los guiños privados que le ofrece su nueva “casa”.

## **LA RELACIÓN ENTRE LO SACRO Y LO PROFANO**

Iniciaremos nuestro recorrido por la exposición en La Iglesia, donde se ha reunido uno de los más importantes conjuntos de la pintura de Guillermo Pérez Villalta que es

posible conseguir en el presente. Gran parte de las obras emblemáticas de su producción pictórica se muestran en este solemne espacio, en un conjunto cuya articulación explora una de las grandes preocupaciones a lo largo de toda su carrera: las complejas, ambiguas e incluso paradójicas relaciones que lo sacro y lo profano establecen en el mundo del arte y en la vida misma.

En ocasiones Pérez Villalta ha dicho que si a la religión le quitásemos las creencias el resultado sería el arte. Él mismo, a pesar de considerarse una persona no creyente se reconoce paradójicamente como alguien religioso, fascinado por los rituales, los escenarios y todo lo que los sistemas de fe, y en su caso muy especialmente el cristiano, organizan a nivel formal y protocolario en torno a sus respectivas ideas de transcendencia.

Presidiendo la nave de la iglesia nos encontramos con *Vísperas de Pascua* (1999-2000), posiblemente el trabajo más ambicioso de los desarrollados por el artista en lo que se refiere a complejidad geométrica y matemática, además de laboriosidad en su ejecución, y una obra de referencia inexcusable para el estudio de su trabajo. En sus habituales paráfrasis él mismo nos cuenta cómo “fue desarrollada en idea y realización coincidiendo con un periodo de mi vida sometido a fuertes cambios afectivos. La propia obra me sirvió de refugio para estas tormentas y no es ajena a ello. Por eso quizás tiene una fuerte estructura racional, matemática y geométrica de complicados cálculos y trazados que sirve de agarre a los elementos simbólicos que a modo de exvotos la cubren como despojos. Pero también son ofrendas con el sentido de la entrega positiva que debería tener el arte. No son las penas sino el Fénix que nace de sus rescoldos. Quiere ser altar o retablo mandala para la meditación de lo humano, que en su deseo y pasión aspira a ser divino. Es una ventana o celosía que da a un espacio exterior de un cielo donde no aparece el horizonte. La parte superior como si de un rosetón o custodia se tratase deja el vacío en su centro.”

Otra pieza especialmente destacada de este grupo es *El instante preciso* (1991), pintura relacionada con su versión tridimensional que corona la remodelada fachada del Ayuntamiento de Granada. En su habitual comentario con que suele acompañar la presentación de sus obras, el artista explica su significado: “A veces los azares de la vida nos llevan a un momento triunfal donde todo es perfecto y se alcanza el equilibrio con lo que te rodea: la naturaleza y tu propio ser. Pero este equilibrio es inestable, y cuando somos conscientes de ello ya ha pasado. Es la propia ceguera quizás la que nos lleva al triunfo que no hemos preparado ni previsto.”

Junto a otras piezas de notable importancia, el espectador podrá disfrutar en esta sala de una de las series más desconocidas de Pérez Villalta, los “Lugares” y las “Invenciones”, desarrollada a lo largo de las décadas de manera muy fragmentaria y que, a pesar de haber sido protagonistas de algunas de sus exposiciones, no han logrado la visibilidad y popularidad de que goza el resto de su obra más claramente figurativa y narrativa. Este tipo de imágenes, como él mismo ha declarado con frecuencia, son uno de los campos de experimentación continua más fructíferos dentro de su labor de taller. Su génesis, en efecto, es bien distinta de los cuadros, partiendo en ocasiones de ideas previas mientras que en otros casos se generan en el propio proceso, llevándole al artista de una a otra.

La nave de la iglesia, dedicada a mostrar de modo excelso la labor de pintor de nuestro protagonista, supone una antesala a la complejidad del resto de sus facetas como artífice que el resto de la exposición mezcla de manera interdisciplinar. En este sentido, es bien conocida la insistencia de Pérez Villalta en los condicionantes que el resto de las disciplinas le imponen en su labor creativa:

“Mi refugio en la pintura se debe a que es un medio que no te pone las limitaciones, las cortapisas que te imponen otros a la hora de plasmar tu pensamiento. Es obvio que una idea artística puede cristalizarse no sólo en un cuadro, sino, por ejemplo, en una escultura, en un objeto, en una arquitectura o en un espacio, de manera que, cuando he tenido ocasión de cristalizarla en otros medios, lo he hecho. Además, es algo que me divierte, aunque estoy convencido de que puede ir en menoscabo de la calidad de mi pintura, es decir, de que llegaría a ser mejor pintor si me dedicase exclusivamente a pintar. Lo que ocurre es que su disciplina es, a veces, tan absorbente y tan obsesiva que llega a agotarte, que necesitas salir de ella y olvidarla por un tiempo. Por si esto fuera poco, estoy convencido de que no he nacido pintor, de que no soy uno de esos pintores de los cuales la gente dice, “¡Ah, es que tiene una mano fantástica!” Yo no tengo una mano de esas ni nada parecido; a mí me cuesta todo muchísimo esfuerzo y muchísimas horas de trabajo, no tengo la menor facilidad para pintar y la verdad es que tampoco me gusta demasiado ese tipo de don que suele despertar admiración. Cuando alguien comenta ante mis cuadros lo frescos que son, me sorprende mucho porque no lo son en absoluto, porque son la antifrescura, el producto de horas y horas de trabajo agotador. La pintura me ha costado ya demasiado, tanto que en ocasiones desearía no pintar una buena temporada y perderme en esos otros campos en los que puedo seguir plasmando mi pensamiento.”

### **El lado tangible de la vida material: objetos, bodegón, vanitas...**

A continuación, el Refectorio nos adentra en el trato de los objetos, su organización formal y simbólica, y una dimensión alegórica que en nuestros días aparece casi totalmente olvidada. Las cosas, los enseres, las herramientas, etcétera, para Guillermo Pérez Villalta poseen un significado más allá del aspecto utilitario que su diseño moderno ha convertido en prioritario con su preocupación centrada casi exclusivamente en la forma-función.

El diseño que Pérez Villalta propone para ellas, sin embargo, las lleva de nuevo a relacionarse con el mundo de las ideas abstractas que ponen en circulación con su uso. Así, cada objeto cotidiano o cada acción humana abren un espacio ritual trascendente que interesa sobre manera a nuestro artífice a la hora de su concepción. Muebles, estampados textiles, objetos de uso común o decorativos, y otros, pues, que bajo su concepción se convierten en una suerte de atrezo para una vida ritualizada cuya máxima aspiración sería la de volver a dotar de sentido todos aquellos gestos (sentarse, mirar, servirse una copa de agua...) que el día a día ha despojado de toda magia.

En este sentido, debido a la intensidad artificial que cobra la actuación y los escenarios teatrales, son aquí incorporados también sus tanteos en el mundo de la escenografía, como una suerte de alegoría de esa vida duplicada que es propia de los escenarios: la real y la artificial, la vivida sin plena autoconsciencia y la que surge de que cada momento y acción sean plenamente inventados.

El Refectorio acoge una amplia selección de sus incursiones en el diseño de mobiliario desde los años setenta, donde el desenfadado aspecto neo-moderno y el eclecticismo, tanto de formas como de referencias formales o de materiales, será la norma predominante. “En aquel momento –señala precisamente el artista-, justo a finales de los setenta y muy principios de los ochenta, estaba preocupado en encontrar las fórmulas para emplear el lenguaje clásico, o elementos sacados del él, pero de forma totalmente descabalada, y en mezclas inéditas e inesperadas. Creo que son intuiciones personales de lo que poco después aquí se llamó “posmoderno”, aunque desarrollado dentro de nuestro país en otro sentido, quizá más anecdótico. Lo cierto es que en mi caso la mayoría de las veces sí que latía por detrás del disparate aparente unas intenciones muy arquitectónicas.” A finales de esa década, por el contrario, la contención formal y las reminiscencias del Renacimiento y el arte egipcio marcarán

buena parte de su nueva producción de muebles con un marcado aspecto severo y distinguido.

Sobre el carácter ornamental gira otro de los ejes oblicuos y no evidentes –no remarcado de manera temática en ninguna sala, y sin embargo perceptible en casi todas ellas-; justo entre sus objetos (vajilla, objetos suntuarios, urnas cinerarias), y demás diseños aplicados, parece pertinente detenerse un instante a reflexionar sobre ello. La íntima relación entre el objeto, el diseño y el ornamento, ha llevado al artista a dejar numerosas reflexiones por escrito a lo largo de los años:

“El objeto artístico adopta en este gran juego una nueva vestimenta, tornándose ornamento. Así una silla es una silla y también ornamento del rito de sentarse. El objeto adopta una doble forma al ser lo que es en sí y una metáfora de aquello para lo que sirve. Estoy influye desde luego en su apariencia, pues los atavismos de la memoria lo conforman de algún modo en nuestro recuerdo.

Volviendo a la silla, cualquier forma será posible en ella mientras que nos recuerde a una silla. En tanto que otra que se aparte caprichosamente de su imagen ideal será vista en la memoria como una extravagancia, graciosa, divertida, gustable, pero en definitiva, una extravagancia y no una silla.

Y sobre esta forma primaria se investirá su forma ornamental y el rito a la cual la destinamos. Luego, en último término, pero quizá el más importante, el objeto será la chispa que dispare nuestro pensamiento y el detonante de nuestra reflexión, para así pasar de nuevo a la memoria no sólo como lo que es en sí (silla), sino como la imagen mnemónica que lleva una serie de pensamientos a nuestra memoria, es decir: se vuelve un emblema recordatorio, portador de un equipaje de pensamientos. Por eso, quizá, el ornamento debe tener las características de los personajes mnemónicos: unicidad, extrañeza y claridad para recordarlos.”

### **La arquitectura y la ciudad**

Guillermo Pérez Villalta inició en su juventud estudios de arquitectura que nunca llegó a concluir. Desde entonces, ciertos aspectos que podríamos considerar innatos en su caso, como la capacidad para desarrollar y analizar espacios, volúmenes o trazados geométricos complejos, parecieron quedar reforzados gracias a la adquisición de un repertorio técnico específico: el dominio de la perspectiva geométrica y los sistemas de representación geométricos.

Junto a ello, el estudio de los lenguajes arquitectónicos clásicos supondría una fuente de invenciones ya inagotables para el futuro artista. Una vez abandonados los estudios reglados, no renunciaría ya nunca a servirse de lo que allí aprendió para someterlo a continuas revisiones y alteraciones. Semejante actitud le llevaría precoz y casi intuitivamente a sintonizar con el incipiente auge internacional del estilo arquitectónico posmodernista, donde el eclecticismo, la heterodoxia estilística o la mezcla fragmentadas de fuentes y códigos serían características predominantes.

Al aspecto pionero de sus ejercicios en este campo, hay que sumar la consciencia con la que Pérez Villalta ha conjugado siempre lo que en manos de otros colegas suyos representativos de dicho movimiento era simple capricho o fraseo retórico. Para él, sin embargo, las mezclas e injertos de unos órdenes en otros, o todo juego entre cánones en principio lejanos o incluso incompatibles, responde en todo momento a una intencionalidad significativa o expresiva: la voluntad de que el manejo más libre de las fuentes, las citas, etcétera, organicen un nuevo sentido concreto del cual el artífice es responsable, en aras siempre de articular nuevos significados posibles.

Nodal en este apartado arquitectónico, que la exposición concentra en la Capilla Colón, es el empleo de la perspectiva como forma simbólica en que el artista se ha destacado, habiendo hecho de él uno de los puntos fuertes y más característicos de su poética:

“La perspectiva ha sido un tema que de siempre me ha interesado. He trabajado en ella desde mis comienzos por una verdadera fascinación. La ambigüedad de la representación convencional del espacio, como la perspectiva caballera o axonométrica, la empleé exhaustivamente en mis primeras exposiciones individuales. Después trabajé con las mezclas de diversos sistemas y al plantearme la contradicción que ocurre al variar las líneas de fugas que nunca se adaptan a una previa trama geométrica, me empecé a plantear sistemas correctivos que el ojo no percibiera a una primera mirada. Esto me llevó a una invención continua de la representación del espacio. Parecida a algunas soluciones prerrenacentista, así como a las pinturas pompeyanas o la tradición oriental de representación del espacio. De hecho le llegué a cober verdadera manía a la perspectiva lineal albertiana, por corresponder a lo que el ojo ve y no a lo que la mente percibe. Yo quería hacer algo así como una perspectiva no retiniana. Que el espectador tuviera la presencia del espacio, sin deformaciones convencionales. Esto me hizo mirar la representación del espacio en los planos: planta y alzado, todo en su verdadera dimensión o escala, pero no deformada por una norma que dice: más lejos, más chico.”

## El análisis de los lenguajes

La zona porticada que precede a la capilla de San Bruno está dedicada al continuo análisis de los lenguajes, algo a lo que Pérez Villalta ha concedido tanta importancia en la creación de su singular y ecléctica sintaxis. Mediante una escueta selección de obras se puede comprobar cómo sus mundos referenciales estilísticos han ido cambiado aproximadamente cada década. Si en los años setenta la fascinación por los planteamientos formales del Manierismo le llevaron a recrear espacios truncados, un mundo de perspectivas aceleradas y complejas, ambigüedades espaciales, anatómicas, volumétricas y lumínicas de todo tipo, en los ochenta su dicción se girará hacia las espesuras y dramatismos del Barroco, para, a finales de la década, irse tornando transparente y luminosa, bajo el ascendiente de los estilemas renacentales, el mundo grecolatino y el Neoclasicismo. Más adelante, incluso, le hemos visto reivindicar aspectos del Rococó, el surrealismo, en Neo-gótico, el arte bizantino, y un largo etcétera, en una inagotable revisión de lo que la actualización de cada estilo puede decir todavía hoy en nuestros días.

En sintonía con algunos de los movimientos italianos más singulares de finales de los setenta y principios de los ochenta, como los *anacronisti*, los *hipermanieristi* y la Nuova Pittura Colta, pero desde luego también con la Transvanguardia, este ciaticionismo de Pérez Villalta parte de una precoz y pionera posición posmodernista que su trabajo ha explotado desde múltiples perspectivas. Según declaración propia, el concepto darwiniano del Arte, nacido de la historiografía del XIX, “nos hace creer en algún tipo de evolución artística que, en buen número de casos, no cumple esas reglas. El concepto “arte del pasado”, por ejemplo, es más bien el de estancias que pueden ser visitadas, siempre según nuestros deseos. No hay que olvidar que el Arte se hace para perdurar, para que quede; no es algo que uno realice pensando en que se esfume con el paso del tiempo. Esa concepción efímera del Arte es propia de la amnesia del presente, nacida a su vez del culto a lo instantáneo. Ni siquiera esas visitas que comento tienen que ver con el concepto de revival: no se trata de resucitar nada, sino de gozar, como lo haces cuando visitas un buen museo, determinados lugares de tu gusto, o como cuando contemplas libros que te llenan. Sólo hay que mirar cosas como el estilo Neo-gótico o el Neo-Bizantino para comprobar que son algo que pertenece al tiempo en que se hicieron ambos ,y por mucho que disimulen, no a esos lejanos tiempos a que aluden. Ni el más arqueológico revival es algo más que Arte de su presente, y conlleva implícitos todos los tics del momento que lo vio nacer.”

## **Joyería y el mundo de lo exquisito**

La Capilla de San Bruno nos ofrece una selección del Pérez Villalta más exquisito a través de algunas de sus pinturas de mayor refinamiento junto a sus incursiones en el mundo de la joyería y de la orfebrería. En el fondo late aquí una de las características más acusadas del quehacer de nuestro artífice: la esmerada y tan meticulosa paciencia, casi propia de un artesano de otros tiempos, con que cuida el acabado de cada una de sus piezas, independientemente de su naturaleza. Y es que el artista aspira a que sean apreciadas, entre otras cosas, por la fascinación que crea el espectador la evidencia de encontrarse ante objetos especiales, literalmente preciosos, cuya piel y tratamiento los convierte antes que nada en un foco de fascinación y placeres para los sentidos.

En efecto, esto es algo que se puede apreciar con toda claridad en sus trabajos de joyería o sus más recientes incursiones en el mundo de la platería; pero incluso en su pintura, Pérez Villalta ha ido acusando con los años una preocupación cada vez mayor por el remate de sus superficies (a comienzos de su carrera mucho más desaliñadas, o durante los ochenta volcadas a una dicción de tintes expresionistas), que en las últimas décadas a menudo alcanza niveles asombrosos en sus resultados.

En última instancia, cabe poner tales preocupaciones técnicas a la búsqueda del preciosismo o los más logrados efectos en relación con su acusado interés por el mundo de lo ornamental, conexión que en sus joyas cobra un sentido completo.

El artista se muestra radical en su concepción: “Todo arte superior es al final puramente ornamental”, ha llegado a afirmar, para añadir cómo éste aspecto “aparece en nuestras vidas paliando de continuo la mera utilidad de las cosas, que terminaría convirtiendo el día a día en un mecanismo árido que por exceso de funcionalidad deja de producir los beneficios deseados al proyectarlo. Necesitamos continuamente la ración de placer, lo mismo que la del sueño, para no hundirnos en lo demencial. A pesar de cuanto se ha dicho en el siglo XX, el sueño me parece puro juego de azar, un mecanismo que no se somete jamás al sentido; y del arte diría otro tanto. Ésa es la utilidad radical del arte, y no hay más allá. Desaparecido tal lado placentero, ahora sí que entendido en el sentido más metafísico, ya no hay arte, es imposible.”

En su caso, la reivindicación de un espacio simbólico dentro de la cotidianeidad le ha llevado a formular de manera tajante el valor de lo ritual (entendido como la articulación procesual de cierto significado de lo trascendente que transmite la forma)

dentro del día a día, en los objetos diseñados por él; también, y muy especialmente, los de las joyas aquí comentadas, donde el propio valor añadido tanto del sentido accesorio como del valor material de la pieza realzan estos aspectos. No obstante, la idea de base es idéntica para cada enser, cada cosa y objeto cotidiano desde el momento en que “vivimos en un mundo desposeído de significado. Lo útil ha dejado sin referencias a las cosas donde sólo la economía las dota de valor. No sólo se ha quitado al ornamento su valor, sino a nuestra capacidad de reconocerlo. Hay que volver a explicar las cosas porque ya no se sabe qué representan, todo es instrumento y herramienta, y sólo nos interesan por lo que son capaces de producir o por su valor monetario.

Por ello me ha llevado una gran parte de mi vida en desarrollar estos ornamentos. Pocos de ellos han cobrado vida, la mayoría sigue como idea que todavía no se ha materializado, la pintura no es el lugar idóneo para ello, sólo tiene sentido cuando se incluye en nuestra propia vida. Ocupar el lugar que ocupa en los estériles “diseños”. Recurrir de nuevo al artesanado, ya que la industria trataría de nuevo de devorarlo en sus estómagos económicos. Encontrar una línea serpenteante que bordea otros terrenos, es importante que no llame la atención.

Para ellos, tanto en los objetos, muebles y joyas y lo que pueda estar por venir, me baso en mis viejos ritos, aquellos que crearon la cultura en que vivo, alrededor de este Mar Mediterráneo. Ya sean los dioses muchos, uno o ninguno. Mi fascinación también viaja, pues por algo vivo en un mundo comunicado: también mi propio tiempo ha aportado gran parte del vocabulario.”

### **Andalucía moderna**

Guillermo Pérez Villalta, tanto en lo que afecta a su propia biografía como en lo que a su obra se refiere, ha mantenido desde el principio una enriquecedora mirada comprensiva, crítica y apasionada con el substrato popular de su Andalucía natal, al tiempo que analizaba de manera ejemplar los añadidos que el mundo moderno ha ido superpuesto en su desarrollo e implantación a la imagen tradicional, e incluso a los tópicos, andaluces.

La Sacristía y la sala De Profundis recogen algunos de los trabajos emblemáticos desarrollados por el artista alrededor de estas cuestiones, como el inédito *Viaje por Andalucía*, que aquí se muestra por primera vez. En él el artista retrata muchos de los enclaves andaluces más inolvidables, siguiendo el modelo de los viajeros europeos

que, de Richard Ford a Gerald Brenan, se adentraban con el cuaderno de anotaciones o dibujos bajo el brazo por estas tierras, pertrechados también de sus peculiares ideas sobre lo exótico y lo pintoresco.

Junto a él, se rescata el cortometraje *Málaga es letal*, una rareza ya inencontrable emitido por RTVE, en el mítico programa La Edad de Oro, allá por el año 1982, o la serie completa de esas *Arquitecturas Encontradas* tardomodernas, que el artista fue catalogando pacientemente con su cámara a lo largo de unos infatigables recorridos por la mediterránea, en los años setenta y ochenta.

Acerca de esta última, merece la pena escuchar al propio artista su gestación y desarrollo: “Fue en torno al año 1974. Mi amigo Carlos Durán había alquilado una casa situada sobre un restaurante en la playa del Arenal, en Valencia. El negocio se llamaba Monkili. Más tarde supimos que el nombre venía de “*Le monk qui rit*”, y estaba situado junto al balneario de las Arenas: una extraña mezcla de arquitectura racionalista de los años 30 y un templo dórico pintado de blanco y añil. Me fascinaba. Paseando por la zona del Cabañal y la Malvarrosa descubrí una fascinante arquitectura popular. Arquitectura sin arquitectos, la llamaba yo; por aquel entonces era muy crítico con la arquitectura de la ortodoxia moderna que me enseñaban en la Escuela. Todavía la palabra “posmoderno” no había sido inventada por Charles Jencks, pero mis planteamientos de entonces y de hoy eran los de la libertad creativa frente a cualquier directriz de “lo que se debe hacer”.

Decidí recoger aquello que me gustaba, esa arquitectura hecha la mayoría de las veces por los mismos propietarios o por maestros de obra que se dejaban llevar por sus apetencias. Como no tenía cámara de fotos le pedí a Rafael Pérez-Mínguez la suya, una Nikon, y así empecé esta larguísima colección de diapositivas.

Esta obsesión me hacía salir a todas partes con la cámara, no fuese a aparecer una “maravilla”. Conducía mirando con el rabillo del ojo y en los viajes en autobús mantenía una perpetua mirada registradora. Las periferias se transformaron en mi tierra de exploración. Primero fue la de Valencia, luego las de Tarifa y el Campo de Gibraltar: La Línea y la bahía de Algeciras. La Costa del Sol llegó a ser como una enfermedad. No sólo el entorno de la carretera nacional 340, sino cualquier camino era minuciosamente explorado. Los barrios de Bellavista, Pedragalejo y El Palo de Málaga, fueron una suerte de hallazgos. Así como toda la costa mediterránea desde Valencia a Tarifa. Los viajes desde Madrid a la periferia también dieron sus frutos, como las Cajas de Ahorros de Jaén y Murcia y sus entornos. Reconozco que el Norte está mal explorado, siempre he sido del Sur, por lo que esta búsqueda traspasó el

Estrecho hasta Tánger, que es como mi ciudad vecina. La “enfermedad” acabó con la desaparición de mi equipo fotográfico en Jimena de la Frontera en el año 86.

Mostré este trabajo varias veces en conferencias: la primera fue en la propia Escuela de Arquitectura, ante un sorprendido Fernández del Amo, mi catedrático de proyecto ese año. Luego, más tarde, en un congreso de Arte y Literatura que se realizó en Algeciras, donde, me acuerdo, una señora creía que hacía una crítica a “esa arquitectura espantosa”. “Señora, le respondí, a mí esta arquitectura me encanta”.

## **Eros y pan**

Pérez Villalta ha hablado a menudo del deseo, del gusto, del arte y del erotismo como formulaciones complejas que parten de un núcleo común. Así, por ejemplo, desde el impulso primigenio que lleva a los organismos más simples a preferir ecosistemas donde el placer aumenta y la incomodidad disminuye, hasta las opciones estéticas más complejas, que no pueden reducirse a un proceso racional lógico predeterminado, pasando por la inclinación hacia aquellos sujetos que nos atraen sexualmente, frente a otros que nos dejan indiferentes o sencillamente rechazamos, nuestro artista presupone en el origen de todas estas situaciones una cuestión de gusto, de elección, de predilección de unas formas frente a otras, es decir, y en última instancia: una cuestión estética.

Por otro lado, el artista ha explorado en numerosas ocasiones, a veces de la manera más explícita, los contenidos iconográficamente más conmovedores de todo el repertorio erótico e incluso del pornográfico, que en la Sala Priora se muestran de manera separada.

La compleja simbología homoerótica del tándem Cristo-Dionisios, al que se superpone la figura del artista-creador, da lugar a una muy personal e íntima exploración de las pasiones y los deseos privados. En estas obras traslucen aspectos biográficos normalmente ocultos a la mirada del espectador (su sexualidad, sus parejas, fetichismos...), sin que por ello el artista olvide en ningún momento los complejos mecanismos de construcción de la imagen que le caracterizan.

Junto a todo ello, en el fondo tratado en todo momento al amparo de la larga sombra de la tradición pagana y erótico-pornográfica de la cultura grecolatina, así como de la empeñada asimilación por parte del cristianismo, asoma toda esa nueva iconografía del mundo gay contemporáneo, con su *merchandising*, nuevos estereotipos y

subculturas, prácticas específicas o tendencias en el vestido y el peinado, que podemos ejemplificar en la graciosa colección de muñecos *muscle bear* y *leather* que ha ido acumulando el artista en estos años y que encuentran su hueco en este apartado.

Una vez más las ideas de Pérez Villalta sobre el erotismo y la pornografía no son nada convencionales, y sobre ellas ha comentado: “el hombre ha sido durante miles de años guerrero y cazador, y algo queda en sus genes de esto. Hay algo que le resulta atractivo en ello. La aséptica sociedad presente ha tratado de eliminar estas tendencias, pero surge continuamente por los lugares más variopintos. El tatuaje y el piercing forman parte ya de la estética presente. Menos conocido es que éste resurgir de estéticas guerras nació en el ambiente *leather*, a principios de los años setenta, como tantas estéticas de la actualidad de genuina filiación gay-duro.

Este ambiente de combate, de lucha o pelea, forma parte de la sexualidad masculina, donde la adrenalina está presente como la sal en la comida. Hay un regusto de violencia que sólo de hombre a hombre será posible y entendido, y que conforma esta sensibilidad más que la caricia. Así, la sutil frontera entre el placer y el dolor estará continuamente variando.

Hay un cierto placer al resistir, al ser fuerte ante una práctica que para muchos podría ser dolorosa y desagradable. Las ataduras de correas o cuerdas hacen “sentir” el lugar donde se ata a la vez que representa un sentimiento de poder y el dominio sobre el dolor. La excitación de la agresividad forma parte de la estética sexual del hombre.

Por eso quizás las relaciones se establecen de un modo muy distinto de la heterosexualidad. Aquí no hay ningún reflejo de los distintos papeles de la pareja convencional. La virilidad se gusta entre sí; se reconocen, y los vínculos son de compañerismo. Esto, en una época donde las definiciones sexuales parecen ser políticamente poco correctas, hace de la homosexualidad viril un refugio y baluarte de la menospreciada masculinidad. Un lugar donde el apelativo “macho” no es un insulto.”

### **El mundo en gabinete**

La sala de Santa Magdalena configura un mosaico de piezas de pequeño formato que aspira a ser casi un compendio en miniatura del vasto recorrido de esta exposición, de la biografía del artista y de sus particulares ideas estéticas. El modelo de montaje, al modo de los antiguos gabinetes de curiosidades o de los coleccionistas, se adecúa

aquí a la complejidad misma de este espacio histórico, el más antiguo del antiguo monasterio (de hecho es el núcleo a partir del cual el resto del complejo fue creciendo con los siglos), lo que ha conducido a la elección de piezas especialmente significativas y reducidas dimensiones que se amolden a los vanos y recortes de los muros.

De este modo, entre otros ejemplos, encontramos desde un mítico autorretrato con hepatitis, de factura clásica e inusual tratamiento realista, que marcará el cambio de una etapa en la vida del artista, hasta el refinadísimo ensimismamiento del tondo *Contemplación*, una de las piezas de los últimos años favoritas de su autor. Junto a ellos aparecen otras obras emblemáticas, como sendos dobles retratos del artista con alguna de sus parejas, marcando el comienzo y el final de aquella etapa vital, o alguna atractiva rareza, como una de las más tempranas versiones de San Jorge y el dragón, que tantas veces repetirá a lo largo de su trayectoria, hasta convertirse en una suerte de sortilegio al que recurre el artífice cada cierto tiempo y en periodos de tránsito. La que aquí se presenta, vista en muy pocas ocasiones, pertenece a su primera época, con su regusto pop, la superposición de planos recortados buscando efecto de relieve, y los trampantojos y marmolizados que con los años refinaría en su pintura.

## **Tánatos**

Finalmente, Capítulo concentra con su carácter funerario una visión contenida de los aspectos luctuosos sobre la muerte, el vacío, la ausencia y la pérdida, que hemos querido dejar como colofón del recorrido. En medio de su apretada decoración interior, entre las fastuosas tumbas, se han dispuesto tres únicas piezas donde la geometría más simple y la arquitectura del agua (depósito, alberca, cisterna...), abordan emblemáticamente estos aspectos relacionados simbólicamente con la muerte.

Tres trabajos de asombrosa concisión pertenecientes a una larga serie de "Invenciones" que el artista ha ido desarrollando a lo largo de muchos años y que apenas han alcanzado el eco merecido en su difusión. En ellas, como se puede comprobar a través de los ejemplos elegidos, los aspectos figurativos se reducen al máximo, hasta el punto de rozar la pura abstracción. La geometría y el orden son los austeros medios de los que se sirve el artista para abordar en principio meras pesquisas sobre la perspectiva y los espacios, aunque inevitablemente estas cuestiones se desbordan hacia otros significados ocultos que, en ocasiones, como ahora, el propio contexto potencia de manera detonante.

Valgan, como despedida, unas últimas palabras del propio Pérez Villalta sobre estos aspectos que condensan fenomenalmente la intención del conjunto: “Siempre el desierto. Si en el jardín suponemos el inicio de nuestra civilización y el sueño del manantial está presente en nuestra sensualidad, el origen del mundo del pensamiento está en el retiro y en el silencio del desierto. Esta tierra infértil es, sin embargo, la gestora de nuestras religiones: Abraham y Moisés sintieron la presencia de Dios, el Uno, en su aridez. En las rocas del Sinaí Jesucristo tuvo su retiro antes de iniciar la vida pública, y a Mahoma le fue revelada la palabra entre sus arenas. De siempre tenemos esa poderosa atracción hacia el espacio ilimitado; atracción que no puede darnos el mar que tiene su límite -la orilla- que no podemos atravesar por nosotros mismos. Es un medio hermoso donde los haya, pero representa “otra cosa”.

**Óscar Alonso Molina**