

## Del neoexpresionismo a la figuración reflexiva en la pintura malagueña de la segunda mitad de la década de los 80

Juan Carlos Martínez Manzano  
Investigador vinculado a la UMA

### RESUMEN

*Este artículo plantea las claves que fundamentan el cambio estético de mediados de la década de los 80 en la pintura malagueña, desde la visión hedonista y distendida del grupo de artistas de finales de los 70, al hermetismo de los nuevos artistas cercanos a la tendencia expresionista que dominó a principios de los 80 el panorama europeo, destacando la trayectoria de aquellos más significativos, los que desarrollaron un discurso cuyo seguimiento desembocó en una figuración reflexiva, antecedentes del lenguaje conceptual que posteriormente dominaría.*

**PALABRAS CLAVE:** Pintura/ Arte moderno/ Vanguardia/ Neoexpresionismo/ Figuración/ Málaga.

From new expressionism to reflecting figuration in Málaga modern painting (1985-1990)

### ABSTRACT

*This article presents the key underlying aesthetic change in the mid 80s in the paint Malaga from hedonistic vision and relaxed group of artists from the late 70s, the secrecy of new artists near-expressionist trend that dominated the early 80s the European scene, noting the path of those most significant, those who developed a speech which led to a follow-up reflexive figuration, conceptual language background then be developed.*

**KEY WORDS:** Painting/ Vanguard/ New expressionism/ Figuration/ Málaga.

El ocaso de la figuración madrileña en los primeros años de la década de los 80 se analiza desde dos puntos de vista que convergen en el tiempo. Por una parte, la transformación drástica que se produce dentro de los propios criterios estéticos, con una atenuación del fervor de los 70, en especial en Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y Chema Cobo, que adoptan un discurso apoyado en aparatosas escenografías, con una autoexploración del yo y un acercamiento a temáticas dominadas por el mito clásico y en segundo lugar; la exclusión de la Bienal de Venecia de 1980<sup>1</sup> y la II Documenta de Kassel de 1982, lo que detuvo las prometedoras

\* MARTÍNEZ MANZANO, Juan Carlos: "Del neoexpresionismo a la figuración reflexiva en la pintura malagueña de la segunda mitad de la década de los 80", en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 457-477. Fecha de recepción: Enero de 2010.

<sup>1</sup> Calvo Serraller en un artículo publicado en El País en 1980 subrayó que la Bienal de Venecia había llevado a cabo una selección arbitraria que había supuesto una oportunidad perdida, dando lugar a que se tuviera una

expectativas de los integrantes de una generación firmemente convencida de su potencial. El interés que despertaron exposiciones como *Los Años Pintados, 1980 o Madrid, Madrid*, no hizo sino alimentar una cortina de humo que se disipó con la feria de ARCO<sup>2</sup> de 1982. Según Gloria Collado, acabó definitivamente con las ilusiones de la generación madrileña,<sup>3</sup> después de que se viviera con renovada esperanza el retorno a la pintura. Este pésimo panorama se presenta en los primeros años 80, abriéndose una brecha con respecto al panorama del arte internacional, algo que se contradice con las afirmaciones de Juan Vicente Aliaga<sup>4</sup> en 1985 "...La proliferación de figuras, iconos u objetos es bastante notorio en la pintura producida a ambos lados del Atlántico. España, por primera vez no se ha quedado al margen (...)."

En Málaga, la renovación que se estaba produciendo, a mediados de la década, desde la neofiguración hedonista a la emergente pintura de corte expresionista, resulta ser un episodio desafortunado por el escaso rigor científico de algunos textos críticos publicados en catálogos de exposiciones como *Nueve no vistos o Salón de los rechazados*, donde se percibe un conocimiento puntual del desarrollo de la pintura figurativa europea de años atrás y una certera desconfianza en el nuevo estilo que estaba en ciernes. Algunos promotores abren sus pupilas a la inercia de los trasnochados esquizos de los 70, para posteriormente hurgar en la excesiva insistencia de los artistas del periodo magicistas, que parecen debilitados con la nueva línea que marca el Colegio de Arquitectos y la galería Pedro Pizarro.

Los gestos de modernidad que se atisban en la cultura malagueña a mediados de la década de los 80 pasan por algunos hechos aislados, que no dejan de ser, cantos de sirenas. La conferencia impartida por Achille Bonito Oliva, el 15 de julio de 1985<sup>5</sup>, es un ejemplo de los escasos argumentos por los que apostaron las instituciones malagueñas del momento. Hubieron otros indicios de modernidad en Málaga durante la segunda mitad de los 80; la exposición de Doukopil llevada a cabo en el Colegio de Arquitectos de Málaga en 1988, la presencia de Mappelthorpe o las muestras colectivas con obras de Milan Kunc, Cindy Sherman, Longobardi, Tatafiore o Curro González en la galería Pedro Pizarro. Esta presunta modernidad tuvo como respuesta en los emergentes artistas locales un innumerable número de propuestas que englobarían un amplio espectro de todos los lenguajes que se desplegaron desde finales de los 70 hasta bien entrado los 90, cuando empieza a remitir el caudal figurativo, cargado de contrariedades y de discursos pocos ortodoxos. La gran mayoría siguieron una línea muy próxima al expresionismo y en menor medida se encontraban bajo la influencia de la aun cercana transvanguardia, muy especialmente en la línea de Cucci,

imagen errónea del arte español del momento.

2 Ese año la feria de ARCO se centró especialmente en dar a conocer la Transvanguardia italiana y los nuevos jóvenes neoexpresionistas alemanes.

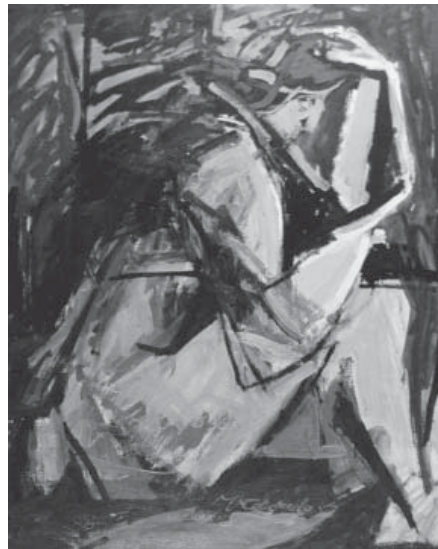
3 COLLADO G. "Mira como caen los jóvenes al moverse las palmeras" Ed. Lápiz, Madrid, 1983

4 ALIAGA José Vicente "De la figura, algunas notas sobre la pintura española reciente", Ed. Revista Figura, nº 9 Sevilla, 1985.

5 Esta conferencia tuvo lugar en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga bajo el título "Nueva trama del arte. Transvanguardia y otras tendencias", dentro de las jornadas de arte contemporáneo organizadas por Alfredo Taján y Pedro Pizarro.

Chia, Longobardi y Mimmo Palladino, cuando el discurso de Achille Bonito Oliva se consideraba en otros ámbitos algo superado.

En las exposiciones *Nueve no vistos*<sup>6</sup> y *Salón de los rechazados*<sup>7</sup> celebradas en 1985 y 1986, respectivamente en el Colegio de Arquitectos de Málaga, la nueva generación de artistas malagueños se consolida con un criterio estético que se podría tildar de homologable, donde se percibe una globalizada conciencia de romper con los metarrelatos de la neofiguración de finales de los 70, dando una imagen comprometida, de firme ruptura con la asintomática exhuberancia de los pintores de la nueva figuración. En 1983, Chema Lumbreras, Fernando Ruiz e Isabel Garnelo ya dan muestra del nuevo posicionamiento en la galería Amadís de Madrid, con una



1. Manuel Criado, *S/t*, 1985.

obra que se podría incluir en cualquiera de las tendencias figurativas que se consolidan en el panorama europeo de los 80; desde la libre figuración francesa, los *Nuovis*, *Nuovis* italianos, la nueva figuración británica con Tony Bevan a la cabeza o la triada expresionista de la escuela de Nueva York con Stephen Lack, Tim Rolling y David Wojnarovick, es fiel reflejo del interés por conocer y penetrar definitivamente en estos turbulentos años.

Manuel Criado en 1985 ejecuta una serie de obras que se encuentran en la misma línea que artistas como Hodicker o de exposiciones como *La verdad en el trabajo*, de mediados de los años 80 [1]. Criado se apoya en una monumentalidad y una imaginería vehemente, en un proceso de desmaterialización de las claves figurativas, con un enfoque agresivo, que también lo aproximan a Albert Oehlen. Este sentido estilístico más que estético, se percibe también en las obras de José Luis Castellanos y Antonia Barba, que aproximadamente por las mismas fechas realizan una obra de corte eminentemente expresionista. José Luis Castellanos con una acusada tendencia hacia la distorsión y la deformidad realiza unas obras con una corrosiva narratividad donde la figura humana es el centro de sus composiciones. Dentro de esta tendencia

6 Exposición *Nueve no visto*, celebrada en el Colegio de Arquitectos de Málaga, del 26 de febrero al 6 de marzo de 1985, con la participación de los artistas Manuel Criado, Agustín Gallardo, Carlos Guevara, Virginia Lorente, Benito Lozano, Chema Lumbreras, José Melguizo, Plácido Romero y Queipo.

7 Exposición *Salón de los rechazados*, celebrada en el Colegio de Arquitectos de Málaga del 21 de noviembre al 5 de diciembre de 1986, con la participación de los artistas José Luis Castellanos, Isabel Garnelo, Chema Lumbreras, A.P.S., José Luis Santana, Diego Santos y Juan Tentor.



2. Juan Jurado, *El nacimiento de Venus*, 1985.

3. José Luis Castellanos, *Bar-man*, 1985



expresionista que los artistas malagueños exploran a mediados de la década, encuentra en Juan Jurado su discurso más iconoclasta. En obras como *El Nacimiento de Venus* [2], se refleja a la perfección el eclecticismo que impera en los artistas malagueños, con su discurso impreciso, de innumerables referencias al pop, además de recordar la obra de Immerdorf; conectando lo cotidiano con lo simbólico, en un directo compromiso con tendencias muy del gusto de la época, identificadas con el kitsch.

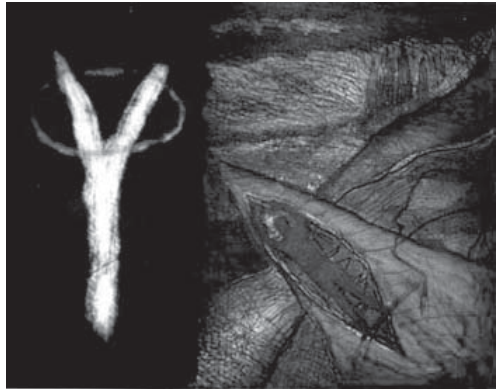
A pesar de la escasa producción de José Luis Castellanos y la inconsistencia de Manuel Criado y Antonia Barba, unido al comienzo dubitativo de Chema Lumberas y la corta pero intensa trayectoria de Joaquín de Molina, se abre una vía a la efectiva existencia de un grupo de artistas malagueños adheridos a lo que podría ser un brote de pintura expresionista malagueña algo *sui generis* por su debilidad iconográfica, pero consistente al copar toda la segunda mitad de la década.

Otros artistas como Fausto Cuevas y José Luis Castellanos [3] se alejan de la línea expresionista aunque mantienen en parte de su producción un gesto activo donde la narratividad queda parcialmente amortiguada por la distensión cromática que atenúa la potencia expresiva que recupera en la actual exposición *Del Pris*. La obra de Faustino Cuevas en sus comienzos mostraba una línea con escaso empleo de motivos figurativos, pero muy marcada por una inquietante y pesada atmósfera que también transmitía a algunos de sus escasos paisajes urbanos. Por su parte José Luis Santana, con una definición iconográfica que recuerda tanto la obra de Joaquín de Molina como la de Borofsky, se aproxima hacia una esquematización de motivos, que quizás sea el aspecto más tratado por los artistas malagueños a partir de la segunda mitad de los ochenta, la esquematización y la extrañeza del entorno, con un acercamiento a la estética fotográfica que se perfila hasta principio de los noventa. En este sentido podemos incluir las obras de Isabel Garnelo, Sebastián Navas y Concha

Mamely. Desde otra perspectiva esta esquematización también está presente en la obra de Juan Leyva, llevando la síntesis de la figura a su máxima expresión conformando simples siluetas dentro de un naturalismo estilizado.

Este grupo de artistas se fue consolidando hasta finales de la década con una línea continuista, solidificando su estilo y en el mejor de los casos rebasando la frontera de los 80, manteniendo sus convicciones y propuestas con pequeñas

modificaciones que los aproximan sorprendentemente a una pintura nuevamente distendida sin más razón que el gusto por la autonomía de las formas y las temáticas convencionales. Son artistas que se mueven por una extraña sensación de querer despojándose del entorno que le es cotidiano, lo convierten en una grave amenaza, en un signo de "arcaicismo", todo lo contrario que sus antecesor, de la nueva figuración que llenaban sus obras de referencias y de indicios claros de su lugar de procedencia. Se nutrían de ellos y lo convertían en su propia seña de identidad. Se abandona lo que mucho de los artistas de la nueva figuración denominaban: las claves de la obra, atendiendo más a la expresividad, a la franqueza y a los problemas que planteaba la pintura en sí misma.



4. Sebastián Navas, S/t, 1988.

#### SEBASTIÁN NAVAS.

Todas estas últimas referencias parecen estar presentes en la obra de Sebastián Navas, cuyos primeros trabajos son el reflejo de la homologación estética que vive la pintura malagueña de los jóvenes artistas de la segunda mitad de la década de los 80 [4].

Estudia durante dos años Artes y Oficios en Málaga, coincidiendo con Plácido Romero, Benito Lozano, Paco Aguilar y Joaquín Gallego. Su primera exposición se llevará a cabo en la Casa de la Cultura, junto con Emilio Lupiáñez, en 1983, y poco tiempo más tarde, en 1984, participa en la exposición colectiva, *El mar en tus ojos* donde entra en contacto con el grupo de artistas que frecuentaban el pub Terral dirigido por Pilar Chamorro, donde expone su primera individual en 1986.

A pasar de estar exponiendo desde 1983, la primera exposición con cierta entidad se produce en 1988 en la sala de la calle Ancla de la Diputación Provincial de

Málaga donde ya se recogen algunos de los conceptos que desarrollaría durante gran parte de su trayectoria. Después de sus dos primeras exposiciones individuales en la sala del pub terral<sup>8</sup> en 1986 y en la sede del colectivo Palma<sup>9</sup> en 1987, esta exposición consolida el trabajo de los últimos cinco años.

Las características de esta primera etapa que culmina en 1988, ya no se acomodan a la pintura salvaje de José Luis Castellanos, Plácido Romero o Chema Lumbreras, es una pintura más meditada y reflexiva, sin el afán de exaltación colorista, presentando una débil inclinación por la obra de Miquel Barceló.

La pintura de Miquel Barceló, entre 1982 y 1984, coincidiendo con la exposición en la galería de Juana de Aizpuru en Madrid, muestra cierto parecido con las obras que Sebastián Navas expone en 1988; la precariedad iconográfica, la sensación de inestabilidad y los acusados empastes, son síntomas de una puesta en común de ciertos estilemas que dominan la pintura de Sebastián Navas durante los últimos años de la década y que se irá transformando en esquemáticos ejercicios que mantiene la idea del paisaje prácticamente intacta hasta finales de la década, además de otras influencias como la pintura metafísica, el paisajismo urbano postindustrial y la obra de Hooper.

El mismo Sebastián Navas en una entrevista concedida en marzo de 2008 explica las características de su obra hasta 1988, año en que se celebra su exposición de la Diputación Provincial de Málaga:

*Yo siempre me he movido entre el simbolismo, el surrealismo y la metafísica. Siempre figurativo con un fuerte contenido lírico. He tenido épocas muy simbólicas, donde el paisaje es mi mundo, sin olvidar el contenido onírico. En Diputación en 1988 es la primera vez que se ve algo personal y el sentido que tiene la obra es el paisaje aunque introduzca figuras. Es la clave de mi obra la figura-no figura. Siempre que introduzco la figura humana hay un componente dramático, de melancolía que sinceramente no persigo. En 1989 me vuelvo monocromático buscando algo más puro haciendo lo mismo. Pero mi constante ha sido el paisaje no de la naturaleza como tal pero tampoco me ha interesado la ciudad siempre me ha gustado el tema fronterizo, el espacio abierto donde hay una presencia humana, pero restos humanos, ruinas, el paisaje postindustrial. Lugares que no son bellos (...)*

La pintura de Sebastián Navas establece en primer lugar un distanciamiento visual entre los motivos figurativos representados y su posicionamiento en la obra, relativizando su importancia en beneficio grandes campos de textura. Se puede apreciar la paulatina opacidad que va adquiriendo el estilo de algunos artistas malagueños, siendo Sebastián Navas el que presenta un mayor grado de abstraccionismo, manteniendo una mínima narratividad y una temática lineal que irá evolucionando hacia una mayor nitidez visual.

8 V. MAYORGA J "Pinturas de Sebastián Navas en Terral" Diario Sur, Málaga, 6-2-1986.

9 V. "Del camino, una interesante exposición del pintor Sebastián Navas en el colectivo Palma", ed. Diario Sur, Málaga, 16-8-1987.

La obra de Navas durante la segunda mitad de los 80 se encuentra en una fase velada, de ocultamiento, donde la percepción se dirige hacia determinadas formas que emergen de fondos casi abstraído, con algunos elementos identificables cada vez más asiduos y recurrente (contornos, perfilados, esquematizaciones). De nuevo, al igual que Garnelo, se tiende a fragmentar la obras en diferentes planos, disociando la linealidad discursiva y el efecto narrativo repitiendo secuencialmente el mismo motivo en diferentes planos ópticos.

Estas incitaciones sensoriales se van aclarando a finales de los 80, abandonando la opacidad anterior en obras como *Adormideras*; *Génesis 3.17* y *Fábrica*; todas ellas de 1990, donde la anterior presencia de la figura humana, desaparece, adquiriendo protagonismo un paisaje que recupera la línea distendida, dando la sensación de lejanía, de abandono, aunque despojado de la sensación de angustia, de sus anteriores obras. La complejidad cromática de mediados de los 80 se torna en contemplación, en un silencio carente de efectismo; la típica figuración que proliferará en los 90; el abandono de la gestualidad, con una clara excepción en la obra *Fábrica II* donde Sebastián Navas reflexiona sobre el valor de la imagen y del gesto de la pintura libre.

Si algo tienen en común los artistas malagueños de final de los 80 es la sensación de inquietud y de extrañeza que imprimen a sus obras, quizás potenciado por la utilización de un lenguaje cercano al fotográfico y al cinematográfico. Sebastián Navas juega con asiduidad con estos lenguajes: el fuera de campo, los planos americanos, las presencias en off en un constante travelling de planos asimétricos, el efecto de *zoom*, la apertura de campo, con una profunda sensación de verticalidad, centrada en la búsqueda estilizada de los componentes atmosféricos que brotan de la quietud de un paisaje trabado, en claro desequilibrio.

#### RAFAEL ALVARADO.

En una rápida apreciación inicial se podría decir que su obra de los 80 condensa diferentes estilos y tendencias, sin claves precisas, adquiriendo diferentes trayectorias y con escasos criterios estéticos, que van desde una figuración profundamente autobiográfica, con inquietantes siluetas, paisajes desolados, intervenidos por algunas construcciones, como chimeneas y fábricas abandonadas, a una atrayente fascinación por los lenguajes de posguerra, en especial el expresionismo abstracto.

Aunque no participó en las exposiciones claves que fueron configurando el organigrama estético del grupo de artistas de la segunda mitad de los 80, *-El mar en tus ojos, Nueve no vistos, Salón de los rechazados-* el interés de Rafael Alvarado durante los 80 radica en dos exposiciones; la llevada a cabo en 1986 en la sala de la calle Ancla y su participación en el *Homenaje a Van Gogh* de 1987 [5].

En la primera, la efímera línea que siempre ha separado la obra figurativa de Alvarado de la abstracción termina quebrándose, ahondando en diversos planteamientos que lo llevarán desde el más recalcitrante expresionismo abstracto del *action painting*



5. Rafael Alvarado, *Homenaje a Van Gogh*, 1987.

hasta la obra de Rauschemberg, Alberto Burri o Antonio Corpora, en un juego de criterios aleatorios y formas disociadas que se desarrollan en espacios reducidos y que van derivando hacia una obsesión por la homogeneidad, la gran preocupación de Alvarado. Obras que sean homogéneas en todos sus aspectos; desde la compensación cromática, la equivalencia de formas, la estructuración gestual, la dinámica lineal y la disposición de los materiales empleados. Esta breve incursión por el universo de la abstracción de finales de los 50 muestra un distanciamiento del informalismo europeo que practicaba algunos miembros del colectivo Palma. Se desinhibe de todas sus influencias cercanas y experimenta con la materia a un notable nivel, resultando ser uno de los pequeños periodos típicos en la pintura de este inconformismo depurado por sus interpretaciones de la historia del arte de los últimos cincuenta años. Con su serie *Homenaje a Van Gogh*, de 1987, la obra más desconocida de este artista, vuelve a retomar la figuración pero ahora desde un posicionamiento tendente hacia un expresionismo que recuerda en ciertos

aspecto la obra de Fetting y muy especialmente a Kirkeby, mostrando su lado más expeditivo, con una poderosa atracción visual y un gesto contundente, con una obra crítica, mordaz, caricaturesca, deshibinida. Ha hecho falta para llegar hasta aquí una precisa investigación con todo tipo de motivos, estilos e iconografías que se aglutinan en un breve espacio de tiempo, dejando escasas secuelas que se irán diluyendo en la década siguiente.

La serie *Homenaje a Van Gogh*, se expuso en 1987,<sup>10</sup> arrastrando la fórmula del *acción painting*, sobre un número significativo de obras, entre las que se encontraban objetos de uso cotidiano, como puertas, zapatos, sombreros, sillas, chaquetas, que dieron paso a otro número de obras que aun siguen inéditas, donde Alvarado refleja la inercia de esa necesidad de expresar su capacidad reflexiva sobre el objeto como hecho estético. Afronta esta efímera etapa de crisis emocional donde descarga todo

10 La exposición *Homenaje a Van Gogh* se llevó a cabo en la sala de la calle Ancla de la Diputación Provincial de Málaga, con la particularidad de que duró un solo día. En 2008 fue motivo de una proyección en la salón de actos del Ateneo de Málaga, ya que el conjunto de la obra se destruyó en 1989, de lo que solo queda diapositivas y reproducciones en el catálogo de la exposición antológica sobre la pintura figurativa en Málaga patrocinada por la Diputación de Málaga, (pendiente de ubicación y fecha).



su ímpetu en imágenes muy influenciadas por los postimpresionistas.

En muchos aspectos recuerda la famosa exposición de Miquel Barceló en la galería de Juana de Aizpuru de Madrid de 1984,<sup>11</sup> donde la percepción de los objetos sobresale de la abundante materia, con una parsimonia inquietante. La verticalidad de su obra acentúa más si cabe la sensación de desequilibrio, una mirada hacia una luz convulsa, una revisión de la obra de Böcklin. Rafael Alvarado, por esta misma época realiza algunos collages, que han sido lamentablemente destruidos, donde aun se podía percibir la conciencia de la transición política, con la representación de una serie de iconos reveladores del antiguo régimen, intentando establecer una relación entre el pasado y el presente.

La obra presentada al II Premio Bacardí en 1988<sup>12</sup> muestra una nueva transformación que lo vuelve a colocar en la línea ecléctica de inicios de los 80, con ciertos elementos de la figuración experimental esquemática, pero sin un denominador común que motive a pensar en un posicionamiento claro dentro de la línea que algunos artistas malagueños adoptan a finales de los 80 de reduccionismo y severa esquematización.

Rafael Alvarado ha sido muy cuestionado por los críticos, por su falta de continuidad, basándose en la influencia y recreación de modelos decimonónicos, que el mismo Rafael Alvarado justifica como una de sus características más apremiante y que analiza como una virtud más que como un defecto. Uno de esos críticos que presta atención al recorrido artístico desde sus comienzos será Enrique Castaños:

*Los 80 son para este pintor un periodo de intenso experimentalismo y de búsqueda incesante, cuya culminación quizá sea el Homenaje a Van Gogh que presentó en la sala de la Diputación Provincial de Málaga en 1987. A partir de 1987, sin embargo, observamos una progresiva atenuación de los fogosos impulsos que habían caracterizado su juventud<sup>13</sup>.*

Con referencia a esta exposición Rafael Alvarado se expresa del siguiente modo:

*El expresionismo abstracto me lleva al objeto como elemento autónomo del proceso pictórico. Esta es mi trabajo de experimentación y de reflexión. Además de la utilización de los elementos tradicionales como el dibujo o la representación de la realidad, en los que siempre me he apoyado pero manipulando el objeto. No olvido las diferentes lecturas que realizo de la historia del arte. Pero que quede claro que esa experimentación la llevo a cabo dentro de mis posibilidades<sup>14</sup>.*

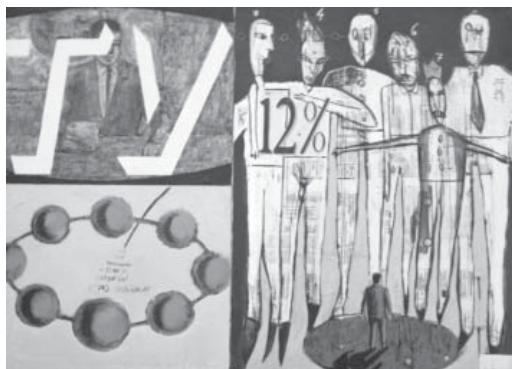
A partir de 1989 Rafael Alvarado penetra definitivamente, como otros muchos de estos artistas, en una nueva dimensión estética, caracterizada por la sobriedad y la síntesis de las figuras, que en el caso de Rafael Alvarado deviene de la influencia de algunos de los miembros del colectivo Silex y en concreto de la figura de Joan

11 "Miquel Barceló, pinturas 1984" Galería de Juana de Aizpuru, Madrid, del 30 de noviembre de 1984 al 20 de enero de 1985.

12 V. Catálogo de la Exposición " 2º Premio de Pintura Ron Bacardí" 4-25 de Noviembre 1988.

13 Castaños, La pintura de Vanguardia, ibídem, 104.

14 Entrevista concedida el 19 de diciembre de 2008.



6. Chema Lumbreras, *TV*, 1987.

7. Chema Lumbreras, *S/t*, 1984.

Pi Joan que conoce a partir de algunos viajes y de estancias en Madrid<sup>15</sup> donde entra en contacto con su obra.

#### CHEMA LUMBRERAS.

Al igual que otros muchos artistas de esta década, su primera exposición se llevará a cabo de la mano de Andrés García Cubo en el Ateneo de Málaga en 1982. Con anterioridad había expuesto en la colectiva, *Arte Inédito*, en el taller de grabado 7/10 en 1981. Durante la primera mitad de los 80 desarrollaría dos estilos contrapuestos que abandonan los comienzos de fuerte carácter cromático, tal y como se vió en la exposición de 1983 en la galería Amadís de Madrid. [6 y 7]

Consciente de los cambios que se estaban introduciendo después de la figuración hedonista, desarrolla una obra de mera transición sin demasiado convencimiento y con excesivas similitudes y aportaciones de diferentes estilos que van desde el expresionismo del *Die Brucke*, especialmente Emil Nolde y Fritz Bleyl; al fauvismo de Vlaminck. Para Enrique Castaños, hacia 1985, se atenúa el cromatismo de su primera etapa y comienza a realizar una serie de pinturas cuya temática se desarrolla en espacios interiores, donde aparecen escenas intrascendentes con ciertos rasgos de técnica narrativa y de estética cinematográfica.

De esta etapa es la exposición *El Salón de los rechazados*, donde Pedro Pizarro haciendo alarde de una exquisita prosa poética, va desgranando algunos de los aspectos más significativos de la obra de 1985 con frases que de forma sintética va dejando caer datos concluyentes que perfilarán su estilo: “El inquietante diálogo mudo de figuras” “Una misma luz lo inunda todo y construye rostros, cuerpos,

<sup>15</sup> Su estancia en Madrid es efímera, a inicios de los 90, con una única nota reseñable, su exposición en la galería Macarrón.

bahías y ensoñaciones” “Una tormenta plana y de una sola dirección que fructifica en cuerpos sin rostros o sus insinuaciones sobre un paisaje oculto (“Salón de los rechazados” ed. CAM de Málaga, 1986)

La obra de 1985 muestra uno de los aspectos más significativos en la trayectoria posterior de Chema Lumbreras, con la adopción de planos que parecen auténticos fotogramas con escenas de interior que muestran tomas deliberadamente cortadas. Esta predilección por el cine y la fotografía será una constante en época posteriores donde va perfilando su técnica, así como las temáticas que adquieren una compleja convivencia de elementos figurativos.

Una segunda etapa se desarrolla a partir de 1985, con una obra eminentemente narrativa, donde se da prematuramente por finalizada la etapa expresionista a cambio de un discurso que aunque paralelo en su estructuración a otros artistas de su misma generación, se distancia en sus procedimientos semánticos. Mientras que en Sebastián Navas se mantiene una linealidad narrativa entre las diferentes acotaciones en Chema Lumbreras desaparece esta lógica logocéntrica, a cambio de una acumulación de elementos iconográficos que aparentemente no guardan relación directa entre ellos.

Dentro de esta etapa se diferencian dos formas de agrupar los diferentes motivos si nos atenemos a la proliferación de elementos discordantes. Una primera con espacios fragmentados a modo de viñetas donde predomina la fascinación por la trivialidad del pop, en especial Hamilton, con una especial habilidad y fijación en la profusión de signos y elementos relacionados con los medios de comunicación de masas, realizando el elevado componente iconoclasta de la sociedad de los 80. Una iconografía que aunque muestra similitudes con el lenguaje fotográfico de Rosesquit, Richard Este, Don Eddy o Robert Cottingham; su inclinación estética es clara deudora del pop británico. Su tendencia a descontextualizar objetos y la introducción de grafismos, la intromisión en diferentes realidades inconexas, el gusto por fragmentar el orden narrativo y crear enigmáticas obras que parecen desafiar su propia capacidad artística, con pequeños estímulos figurativos que divierten y centran la atención del espectador en un juego de búsqueda y fragmentación. Un planteamiento mordaz próximo a la obra de Hamilton, Paolozzi, Kitaj y Francesco Clemente.

El segundo de los estilos refleja la obra de Peter Blake sumergido en un mundo de figuras y grafismos suspendidos en el vacío, una mezcla de fascinación y de ambigüedades, un microcosmos de alusiones que penetran en la esencia del lenguaje trivial que Chema Lumbreras ejercita.

La importancia de este artista se encuentra en la dinámica y la frescura que insufla a la pintura malagueña de los 80, democratizando el libre orden lingüístico de las imágenes que pone en relación el arte con aspectos de la vida cotidiana, un acercamiento al kitsch, la libre asociación de elementos de la alta y de la baja cultura, al amparo de unas directrices que conectan con la obra de David Salle, que prácticamente coinciden cronológicamente en la fragmentación de campos.

Kevin Power afirma que el uso que David Salle hace de las imágenes es típico

del discurso posmoderno, con un hedor de contaminación,<sup>16</sup> prefiriendo las lecturas adicionales sin utilizar jamás una apropiación directa. En Chema Lumbreras este aspecto es más improbable, existiendo algunas apropiaciones directas pero a partir de 1987, siempre ha sabido dosificar sus conocimientos del arte reciente y de otras disciplinas, especialmente del cine de donde se nutre para crear.

Aproximadamente a partir de 1987 su estilo vuelve a tomar otros derroteros y su discurso discurre por una estética donde predomina la geometrización, combinada con escenas arbitrarias de la vida cotidiana en obras compartimentadas, lo que da idea de su acercamiento al cómic, a la obra de David Salle; motivos bidimensionales como cartas, banderas, formas esquematizadas de peces, barcos, grafías al modo del flujo de elementos bidimensionales próximo a la obra de Jasper Jonhs.

Al final de los 80 adquiere un lenguaje extremadamente ecléctico en cuanto a sus planteamientos estéticos. Su renovada concepción de la superficie del lienzo, como una pancarta publicitaria, en un principio bajo la disciplina del marco otras veces se convierten en imágenes que van rotando en un mismo espacio, con algunos motivos más destacados que otros. Ese universo de grafismos, símbolos, imágenes cinematográficas, apuntan sin duda a una concepción artística tal y como la pudo contemplar Raoul Hausmann, un universo sin principio ni fin donde cada elemento representado tiene la misma importancia. Una búsqueda entre la representación de elementos bidimensionales en concomitancia con elementos de naturaleza tridimensional que recogen cierta funcionalidad narrativa en su escasa precisión lingüística, algo que Lumbreras practicaría hasta bien entado los 90.

Preocupado por temáticas más comprometidas, va avanzando hacia propuestas cada vez más metódicas que desembocan en los 90 en obras que desmerecen toda la trayectoria anterior, demasiado dependientes de los movimientos al uso, que no terminan de adaptarse a su propio carácter. Superposición de figuras, cambios de escalas, grafismos compartimentación, diferentes tendencias.

La superposición de figuras en diferentes planos es una técnica que Chema Lumbreras comienza a tratar aproximadamente a partir de 1986 [8]. Todo ello provoca una ambigüedad en el significado preciso de la obra, donde lo dispar tiende a unirse y a desencadenar un ensamblamiento imposible De la etapa 1985-1987 María José Rodríguez hace el siguiente análisis de su obra:

*Entre 1986 y 1987 realiza unas composiciones donde se evidencia gran cantidad de grafismo, rayones, tachaduras, además de unos fondos bastantes sugestivos, y protagonizadas por figuras en situaciones absurdas, de cánones aleatorios y nítidos contornos negros influenciados por medios contemporáneos como la fotografía (Diane Arbus) o el cine (Tod Browning)<sup>17</sup>.*

16 V. Power K. "Interpretándolo a mi modo" de David Salle, Ed. Fundación La Caixa, Madrid, 1989, p.34.

17 Rodríguez M.J. *Pasado y presente...*, Opus Sit, 147.

Las referencias a Tarkovsky parten de las diferentes escalas utilizadas como intervalos entre los planos de conjunto. En fotogramas de películas como *Nostalgia*, *Stalker* o *Sacrificio*, la ayuda de un potente zoom va descubriendo los personajes imperceptibles a simple vista, hasta atrapar la imagen en primeros planos, con lo que se consigue una paulatina concentración visual en el objeto elegido. Las referencias a Diane Arbus son más fáciles de percibir ya que Chema Lumbreras se apropia de algunas iconografías de la artista norteamericana y las introduce en algunas de sus composiciones, tal y como también recoge Enrique Castaños en su libro *La pintura de vanguardia en Málaga en la segunda mitad del siglo XX*.<sup>18</sup>



8. Chema Lumbreras, *Fenómenos*, 1987.

#### REPUNTE EXPRESIONISTA 1987-1989.

Hay otros artistas de la segunda mitad de los 80 que no han entrado en la problemática de los ismos, ni en el posicionamiento estético del neoexpresionismo o de la transvanguardia, pero que también están en la línea de una pintura salvaje que parece hacia 1987, centrándose específicamente en representar modelos de figuras con una cargada violencia cromática, en algunos casos cercanos a la abstracción. Son artistas nacidos en la primera mitad de los 60 que aún no han evolucionado hacia ningún lenguaje en concreto. Es un nutrido grupo en el cual destacan Alejandro González Sanz, Miguel Jiménez Peñuela, Juan Carlos Guevara Senciales y Víctor Salazar Benitez [9].

Abrir una nueva etapa o una nueva generación de artistas cercanos al brote neoexpresionista sería aventurarse demasiado, aunque no se les puede negar su capacidad para transmitir de mejor manera las claves de una pintura comprometida y menos oscilante. La mayoría de ellos no han trascendido y no se les conoce exposiciones de relevancia, por lo que su presencia no deja de ser testimonial. Su pintura, en especial la de Jiménez Peñuela, dramatiza, aun más si cabe, el gesto distorsionado de los artistas anteriormente comentados, con un estilo provocativo, directamente enfrentado con el público, destacando su serie de rostros convulsivos, de

<sup>18</sup> Castaños, *La pintura de Vanguardia...* Opus Sit, 114.



9. Jiménez Peñuela, *La vergüenza de estar vivo*, 1988.

gran formato, que fueron presentados en el concurso Bacardi de 1988.

Es difícil de precisar elementos comunes entre estos artistas, ya que se dispersan en cuanto a estilo y temática, mostrando el individualismo propio de los 90, aunque no cabe duda que se muestran atraídos por nuevos lenguajes como el graffiti y la imagen publicitaria, con una refrescante osadía basada en el impacto de la imagen pictórica, utilizada como medio de comunicación de masas.

#### EL CONCEPTO DE ARTE HOMOLOGABLE.

El estilo distendido y hedonista de comienzos de los 80 se da por concluido en la mayoría de los artistas a partir de 1988. Es un año

donde confluyen la mayoría de las disvergencias de estilos, produciéndose un efímero acercamiento de tendencias, fundamentadas en un introspectivo reflejo tanto de la neofiguración de finales de los 70, como de las últimas conclusiones iconográficas del brote expresionista. El resultado de estos últimos años de la década de los 80, se puede resumir del siguiente modo: Carlos Durán abandona su línea exuberante y autobiográfica, cercana al entorno de Monte de Sancha con la que dio respuesta a la nueva figuración de principio y mediado de los 80 a cambio de un estilo próximo a varias vertientes de las vanguardias históricas, al tenebrismo barroco, hermético y efectista. Ángel Luis Calvo Capa va desplazando paulatinamente sus preferencias por los espacios lúdico-marítimos repletos de personajes dispares que retroceden a favor de arquitecturas y paisajes urbanos propios del norte de África, que llega alterna con una serie de obras conceptuales de claro contenido político ya en los 90. Bola Barrionuevo opta por sus características cartografías y tomas aéreas de ciudades nocturnas, abandonando las referencias a la costa y sus composiciones estivales. Daniel Muriel da un giro completo a su etapa malagueña centrada en el hedonismo y los paisajes, tipologías y costumbres de Málaga para adaptarse a una obra que reflexiona sobre la estética de la belleza y el significado signico de ciertas formas plásticas, Antonio Herráiz abandona prácticamente la pintura, José María Córdoba afronta a partir de

1988 una etapa con un fuerte contenido esquemático y simbólico que se puede incluir perfectamente en este apartado de la figuración reflexiva. Joaquín de Molina tiene una corta etapa influenciado por Hockney de 1980 a 1981 para posteriormente utilizar el conocido lenguaje expresionista. Chema Tato siempre recomponiendo su obra, se interesa a finales de los 80 por unas perspectivas marinas de carácter fotográfico. Diego Santos a partir de 1987, inicia su serie *Pensar en Silencio*, continuación del *Estilo del relax* que ya anunciaba algunas obras de carácter conceptual. Pepe Seguiri había abandonado prácticamente la pintura en 1988 y sólo hace pequeñas incursiones en la pintura sin grandes experimentaciones.

A lo largo de los 90 los artistas de la llamada segunda generación de los 80, han transformado su lenguaje de claro corte expresionista a cambio de una línea dirigida hacia una figuración reflexiva que pone en crisis los valores de la pintura marcadamente narrativa, dando paso a una divagación de propuestas que en los casos más extremos apunta hacia una poética semiótica como ocurre con Benito Lozano, que va sintetizando su discurso hasta llegar a la mera esencia representacional de formas desprovistas de toda carga emocional y discursiva, proyectando un lenguaje preconceptual. Otros como Chema Lumbreras se mueven por varios estilos sin centrar su obra en una poética definida, la típica mentalidad del artista de los 90. Sebastián Navas sigue secuenciando sus obras como si fuesen fotogramas pero aclarando su discurso y ampliando su narratividad que irá complicándose a mediados de los 90. Rafael Alvarado, se deja influir por Joan Pijoan, cayendo en una pintura esquemática que coincide con su periodo de Madrid. Isabel Garnelo deja la pintura para dedicarse a la fotografía y Enrique Queipo adopta un discurso abstraccionista que recuerda a Robert Indiana.

No hay una visión hacia tendencias y artistas anteriores tan clara como si la hubo durante los 80, aunque los referentes son inevitables y las miradas al pasado son continuas en atención sobre todo a movimientos próximos al Minimal.

Los cambios más significativos y los que merecen un detenimiento más en profundidad vienen de artistas de la nueva figuración de principio de los 80, en especial Daniel Muriel y Diego Santos que son los que más se distancian de su anterior etapa relacionada con aspectos de la figuración de corte mediterráneo, y otros artistas que surgen a mediados de la década que superan sus primeros devaneos expresionistas, y que van adquiriendo un particular estilo que en el mejor de los casos termina entroncando con los artistas malagueños conceptuales de los 90.

#### PLÁCIDO ROMERO.

El cambio estilístico que se produce a mediados de los 80 entre la nueva figuración y el brote expresionista, tiene su punto de conexión en la obra de Plácido Romero [10]; algo parecido a lo que ocurrió con Joaquín de Molina, cuya obra de finales de los 70, sirvió para conectar la generación de los magicistas, con la nueva figuración. En el caso de Plácido Romero se aventura en radicalizar la imagen hedonista hacia una especie



10. Plácido Romero,  
*Espasmos en el bus*, 1983.

de fábula siniestra, un efervescente caos que desarticula cualquier intento de lectura medianamente razonable, elevando la idea de la distensión y del placer, generado por la generación anterior, a su grado más conceptualizado, como más adelante veremos, en relación con la obra de Pérez Villalta, Carlos Durán y Chema Cobo.

En un artículo denominado "Artistas penibéticos,"<sup>19</sup> Alfredo Taján hace un breve recorrido por una serie de artistas malagueños a los que intenta aglutinar bajo unas directrices que parten de simples caracteres exógenos y positivistas; vinculados con la innovación y la investigación, la influencia de la luz mediterránea, la tensión de la cordillera y el litoral. Con Plácido Romero tiene un especial interés, colocándolo muy cercano a otros artistas de la generación hedonista como Daniel Muriel, y en alguna medida de Gabriel Padilla.

*Ha tomado como guía de acción la escenografía del mundo caótico y sugestivo de imágenes, y en sus elaboradas quimeras formales emerge la preocupación del color como materia de discusión dentro del lienzo. Plácido Romero actúa y recrea una actitud estética, la manipula y proyecta y ahí está el esfuerzo de su trabajo ingente*<sup>20</sup>.

La conexión con la pintura neofigurativa de los 70 se puede encauzar a través de un estudio en paralelo en relación con la obra de Chema Cobo, Carlos Durán y Pérez Villalta. Con Chema Cobo comparte una iconografía alegórica y efectista, una aparatosa puesta en escena, un enfoque naturalista, la complejidad de un discurso confuso donde lo cotidiano convive con la fantasía, con lo mitológico. Con respecto a Carlos Durán el acercamiento se ciñe a criterios narrativos, de representación, con una sensación de opacidad entre las diferentes figuras, lo que también le aproxima a Pérez Villalta. Esto no quiere decir que su obra se pueda calificar como epígono de la figuración madrileña ni nada que se le parezca, comparte mínimas referencias, descontextualizaciones semánticas propias del surrealismo y del realismo fantástico, que puede trasladarnos

19 TAJAN A. "Pintores penibéticos" ed. Sur, Málaga, 7-7-1991 p. 10.

20 Taján, "Artistas Penibéticos..." Ibidem, p. 10.



a los artistas antes mencionado, pero su obra de la segunda mitad de la década de los 80 no busca retomar la figuración como expresión de distensión, de placer, ni se percibe algo que pretenda ser absolutamente nuevo. En primer lugar sería cuestión de ir analizando obra por obra las inquietudes que despierta cada acción, cada composición; la disposición de los personajes, la extensa narratividad que potencia, con una gran diversidad de antecedentes si hablamos de artistas como Brueghel o Richard Dadd, con los que confluyen muchos puntos de vistas; caracterizados por la introversión, lo grotesco y lo desmesurado. Una figuración caótica, apocalíptica, abruptos paisajes, un mar omnipresente, la constante sensación de inestabilidad, figuras sobredimensionadas. Son referentes que caracterizan la obra de esta época y que nos conduce a un espacio idealizado donde penetra la obra Böcklin de manera inminente. Una pintura que encontrará ciertos reflejos en Chema Lumbreras y Paco Aguilar.

El trasfondo de tan inesperado cambio, con respecto a sus dubitativos comienzos expresionistas, se comprende, si tenemos en cuenta las palabras del propio Plácido Romero al hablar de esta etapa que abarca aproximadamente desde 1988 hasta bien entrada la década de los 90. Nos recuerda las influencias y los pensamientos, que más o menos por el mismo tiempo argumentaba Daniel Muriel, sobre la iconografía a adoptar como germen de una investigación en profundidad sobre el significado de la pintura. Plácido Romero se expresa del siguiente modo:

*Me siento especialmente atraído por el sugestivo y directo icono ético-estético, la misteriosofía y la perfección mágica de las matemáticas, es mi meta por hacer ejercer la moral desde el lienzo sin privar al discurso de las ironías que le son propias a la raza inteligente. Confieso que el punto de partida de mi quehacer es el auto análisis y Rochas, el patrón de un proceso basado en la mancha gestual como inicio, para acabar ejerciendo el orden, atendiendo a buen gusto y razón; no pudiéndome sustraerme así al síndrome post-freudiano que padece toda la pintura contemporánea. Líganse de esta guisa, el lúdico azar que me confiere una descendencia directa del “gran masturbador” y el predeterminismo que implican las leyes sino-naturales<sup>21</sup>.*

La exposición que recoge todos los principios y argumentaciones de esta línea será la llevada a cabo en el CAM<sup>22</sup> de Málaga en 1988<sup>23</sup>. José Carlos Gallego [11] se muestra sumamente expresivo en el texto para el catálogo empleando los siguientes términos a la hora de profundizar en esta nueva tendencia de Plácido Romero:

*Las figuras de un mundo cruel, salpicado por la amarga sangre de los mártires, un mundo de miserias heroicas y de místicos violentos, un mundo de espectros sin rostro que desean encarnarse y amenazan, desde sus espacios cerrados,*

21 ROMERO P. “Breve declaración de principios” del catálogo *Contemporáneos malagueños '91*, ed. CAPMA, Málaga, 1991.

22 Catálogo de la Exposición, publicado por el CAM, Málaga, 1988.

23 V. “Exposición de Plácido Romero” Ed. Sur, Málaga, 6/ 3/1988.



11. Plácido Romero, *El sueño*, 1987.

*con bombardear el infinito; un mundo que bucea en la historia de la pintura y sus variaciones; un mundo que, desprendiéndose del lienzo, ha transfigurado al pintor haciéndole revisar los esquemas artificiales y reflexionar sobre el artificio. Un nuevo mundo ya distante del mundo que lo produce y cuyos efectos se abren a la comprensión de los ojos y las pasiones que transforma<sup>24</sup>.*

En el mismo catálogo de la exposición del CAM en 1988, aparece otro texto, de José Antonio Garriga Vela, que reitera de manera prosaica lo argumentado por José Carlos Gallego, con una espesa letanía que se aparta de las obras y compone un escrito sin llegar a ninguna conclusión posible, del que se puede salvar el tono desarraigado de algunas palabras que van construyendo un discurso convencional, apoyándose en las mismas paradojas y superficialidades que Gallego.

*Supongamos que es cierto que los mitos sobreviven al personaje que los representan. Supongamos ahora que está bañándose en un lago de recuerdos y seres que han bebido en la fuente de la sabiduría. Supongamos que ese lago se halla en un paraje negro del que poco a poco, casi de manera clandestina, va haciéndose la luz. Supongamos que es una deicida: el crimen perfecto<sup>25</sup>.*

En 1990 Plácido Romero [12] obtiene el primer premio del Encuentro de Pintura Joven de la Caja de Ahorros de Antequera con la obra *El Oteador*<sup>26</sup>. Esta obra junto con *El Insomne*, también de 1990, *La Fe*, de 1990 y *La Justicia*, de 1991, comienzan a simplificar el proceso narrativo, aunque se mantiene las delirantes puestas en escena, con temáticas y personajes más definidos. Son obras donde se mantienen la línea de

24 Gallego J.C. del texto para el catálogo de la exposición de Plácido Romero en el CAM de Málaga, 1988.

25 Garriga Vela, *Ibidem*.

26 V. nº 9 de la revista Bulevar, 1990, donde se reproduce la obra ganadora.

12. Plácido Romero,  
*El hombre montaña*,  
 1990.



costa perpetúa como seña de identidad de los artistas neofigurativos malagueños, además de una iconografía que recuerda especialmente la obra de Carlos Durán: ensimismada, absorta, despreocupada, que mira levemente al espectador. Además de la diminuta luz encendida, la atalaya, los fondos erosionados, la leve bruma nocturna.

Para Castaños<sup>27</sup> existen otras motivaciones exógenas a la propia pintura que esclarecen su intrincado lenguaje, partiendo de una crítica a la situación económica y socio-política que vive España, además de las incursiones en la historia del arte, que son obvias. En 1989, con una estética similar a la etapa de 1983–1986, pero con un motivo distinto que va a perdurar hasta la etapa de principio de los 90. Plácido Romero sigue argumentando la creación de un hombre nuevo<sup>28</sup>:

*Así he imaginado siempre al hombre, una pieza perfecta obstinada en un hueco especialmente diseñado para ella. Estoy seguro que les gustaría vivir en una habitación confortable que fuera posible llevarla siempre encima.*

#### ENRIQUE QUEIPO.

La relativa importancia de la obra de Queipo [13], se presenta justamente en el límite de ambas décadas, en una escasa series de obras cuya implicación en el organigrama de esta tendencia figurativa se fundamenta en el abigarramiento y el paroxismo estructural, buscando un nuevo orden racional y preciso a través de un nuevo estilo que se aproxima a paso agigantados hacia la abstracción. La temática de la máquina se puede considerar como una abstracción encubierta, algo que a finales de los 80 es captado por el propio Queipo en unas obras cuyo proceso de ejecución se simplifica a un mero juego de formas arbitrarias, proliferando la utilización de materiales diversos que consiguen efectos velados, buscando nuevas formas de comunicación, nuevos ejercicios narrativos, para sopesar el reiterado discurso a que somete su obra.

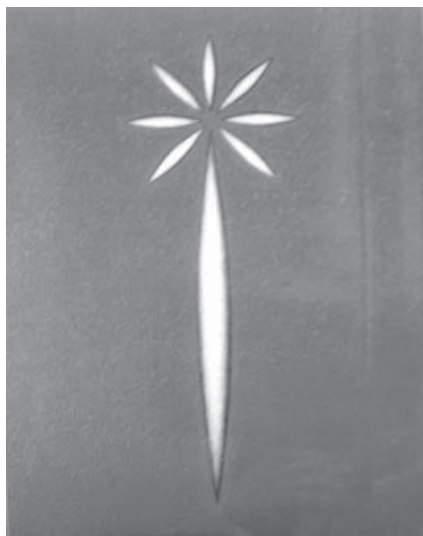
27 Castaños, La pintura de Vanguardia... Op. Cit, 112.

28 Véase el texto de presentación del catalogo de José Antonio Garriga Vela, "El corazón de la máquina" que en una prosa ligera, se aprecia el razonamiento de Enrique Queipo. La afectividad de Queipo con las maquinarias.



13. Enrique Queipo, *S/t*, 1990.

14. Benito Lozano, *Flor de lís*, 1991.



#### BENITO LOZANO.

Fue uno de los integrantes de la exposición *Nueve no vistos* y cuya evolución fue un revulsivo para algunos artistas de su generación e incluso para otros de la generación anterior como es el caso de Daniel Muriel, que no duda en reconocer la influencia de Benito Lozano en su segunda etapa almeriense, la conocida como *La patata y el ladrillo virtual* [14].

Considerado por algunos críticos como el iniciador del neoconceptualismo malagueño de finales de los 80, su obra sufre una importante evolución desde 1985, fecha de la exposición de *Nueve no vistos*, hasta las obras que empieza a llevar a cabo a partir de 1988, produciéndose una fisura que dinamiza la aparentemente agotada línea expresionista, afrontando una nueva trayectoria marcada por la estética que se establece en los 90, donde se empieza a combinar el conceptual empírico con una figuración crítica que Benito Lozano acoge y desarrolla en esos primeros años, con una visión mordaz y sarcástica de su contemporaneidad.

De entre los críticos que comentan su trayectoria desde la exposición de *Nueve no vistos* en 1986, Enrique Castaños recoge algunas características anteriores a su etapa reflexiva:

*Benito Lozano alejado aun de sus posteriores posiciones neoconceptuales más radicales, se decanta por una fosforescente vibración de los objetos que pinta, especialmente cuando se trata de peces y figuras humanas*<sup>29</sup>.

29 CASTAÑOS ALES E. "La generación del periodo de consolidación de las libertades: los ochenta y los

Posteriormente, Castaños se referirá a la obra de Benito Lozano como neoconceptual,<sup>30</sup> en términos tan escuetos y ambiguos que no termina de entenderse frases como “juego inocuo cuyo principal rasgo es el ingenio”; “Un discurso tautológico y encerrado en si mismo: lo representado es la representación misma” u “Otras veces emplea la poesía, asociando términos y vocablos sinónimos o contrapuestos, a fin de resaltar la dimensión pluridireccional y polisémicas del lenguaje”. De todos modos asumo todos estos acercamientos a la obra de Benito Lozano, pero creo que no se puede tildar toda la obra de Benito Lozano de 1988 en adelante como de neoconceptual como así deciden algunos críticos, como Enrique Castaños,<sup>31</sup> con algunas insinuaciones críticas y sarcásticas, cuyo mensaje no va más allá de establecer un simple diálogo con lo representado. Su obra de 1988 se proyecta hacia una reflexión sobre las formas y su representación en el espacio, que ya desde 1987 se venía observando

En 1989 Benito Lozano evoluciona hacia una etapa cuyo discurso que se intuía desde hacia algunos años y que ahora se muestra convencido de sus posibilidades expresivas. En esta misma línea se encontraba Moisés Moreno y Jorge Balboa, radicalizando su discurso hacia un orden analítico, lo que da pie a explicar como sería el arte de los 90 para estos jóvenes artistas que en su mayoría han pasado por las vicitudes de una época de claro protagonismo de la figuración retórica, netamente expresiva y que ahora liberan las formas y la particularizan en conceptos, lo que podríamos denominar como una figuración exclamativa de conceptos.

---

noventa” del libro *El arte de construir el arte*, Ed. CAM de Málaga, 1992, p. 20.

30 Castaños, *La pintura de Vanguardia...* Op. Sit.100.

31 Lumbreras T. “La mirada rápida: Diez años de la galería del CAM de Málaga” del libro *El arte de construir el arte*, Ed. CAM, Málaga, 1993, p. 29.