

Guillermo Pérez Villalta

Carlos Núñez Guerrero

*Historiador del Arte
Técnico en Patrimonio*

Guillermo Pérez Villalta es una de las primeras figuras del panorama plástico andaluz, su producción artística es reconocida y admirada por la crítica especializada y su obra está presente en importantes colecciones privadas y museos nacionales e internacionales. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas, el Premio de Artes Plásticas de Andalucía y la Medalla de Andalucía. Diseñador de edificios y artificios, joyas, muebles y objetos,

escultor, pintor y filósofo de la vida, trabajador constante de horarios rigurosos, una contracción muscular que afecta su brazo derecho le impide en la actualidad dedicar a la pintura todo el tiempo que desearía. Como terapia contra el ocio escribe su primer libro, diez narraciones cortas que espera ver pronto publicadas, y proyecta para Tarifa, su ciudad natal (12 de Mayo de 1948), una fundación que reúna su legado artístico. No es nostalgia sino identificación.

Cultiva para la calle, por retórica de la espontaneidad, un estudiado desaliño personal que contrasta con el cuidado diseño interior de su casa de Sevilla, aquí todo está escogido y en perfecto orden. Me indica que prefiere la entrevista en el salón o el comedor. Guillermo prefiere siempre lo vivido, no le gustan los sobresaltos y desconfía de las novedades. Madrid, Sevilla y vuelta a Tarifa. Elijo el comedor (me da más sensación de lugar de trabajo) y charlamos. Le comento que nos centraremos en su obra pictórica. Sabedor profundo de su oficio y más, me confiesa no ser pintor; de hecho se reconoce lleno de limitaciones en este campo de la plástica y asegura que pintar le supone un gran esfuerzo de concentración. *La pintura, como cualquier otro medio artístico, es un vehículo, puede que el idóneo, con el que expresar un complejo mundo íntimo.*

Su obra conforma un Cosmos particular en el que él es el Creador; donde producción artística y vivencias se cruzan atropellándose sin que se distinga profesión y existencia, donde todo lo que ha experimentado y todo lo que ha sentido está pintado o será pintado; nada personal escapará a su trabajo aunque ahí, como en la vida, nada será lo que aparente ser... y el espectador verá sólo lo que es evidente, y el autor; que le ha expuesto sus más íntimas inquietudes, le da la razón mientras piensa —no se ha enterado de nada. Si usted era ese espectador, no se apure, nos ha pasado a todos—.



1. *Autoretrato por la mañana.*
Acrílico sobre lienzo. 120 X 100.
Colección del autor.

A mí lo que me divierte es justamente lo contrario: ocultar la idea real de la obra. Retomando conceptos del Barroco disimulo el tema principal del cuadro y así un bodegón aparentemente banal es toda una alegoría de la vida. Vacuitas, plenitas.

VACUITAS, PLENITAS

Guillermo, en un texto escrito para el catálogo de tu exposición en la Galería Antonio Manchón (Madrid) de 1986, Fernando Huici te sitúa entre *Las Meninas* y *El Gran Vidrio*. ¿Te sientes cómodo en ese espacio?

Huici se refiere aquí a la pintura como producto mental, ahí sí que lo considero mi ámbito. De hecho *Las Meninas* supone para mí un límite pictórico. Cuando Pérez Sánchez me enseñó *Las Meninas* recién restauradas decidí que por ese camino de la pintura yo no iba a seguir; realmente el camino de la pintura tiene un límite que es Velázquez. Me refiero a esa pintura que empieza con los venecianos. Más bien soy florentino, mi mundo viene del mundo del dibujo y en el fondo mis cuadros son dibujos coloreados, en un sentido no peyorativo, ya que el color para mí es un elemento más de disquisición mental y no el elemento base de la obra. Por ahí *Las Meninas* sí son un límite, pienso que la pintura es un medio más.

¿Y *El Gran Vidrio*?

Por generación soy un artista conceptual, la diferencia es que parte de mi generación retomamos la pintura como un sistema de lenguaje, como un proceso para generar pensamiento. Pienso que la obra fundamental del siglo XX es *El Gran Vidrio* por ser una obra creada para generar pensamiento. Duchamp es una figura emblemática como relación del artista en la sociedad en que vivió, por la postura distanciada que adoptó y yo adopto una postura similar.

¿Heredero del Pop?

Yo soy hijo del Pop en muchos sentidos. Mi generación, una generación un tanto confusa, es la siguiente a la Generación Pop. Los cuadros que veíamos y nos interesaban en las revistas, los museos y las exposiciones eran Pop además de algunas abstracciones que apreciaba pero a niveles muy particulares. La obra que analicé más profundamente fue la de

Hockney, Hamilton, Alen Jhones especialmente me importaban las vías estéticas inglesas, analicé mucho la corriente americana pero no su vertiente plástica. Warhol me resulta lejano. Buscábamos un lado más pictórico, más compositivo. Eramos menos modernos a conciencia. El caso es que los planteamientos míos y de muchos de mi generación realmente no han funcionado porque éramos excesivamente intelectuales y conocedores del arte para que pudieran triunfar a nivel general. A pesar de que mi obra parezca asequible al gran público, eso es mentira, mi obra es tremendamente elitista y culta. Ni siquiera los críticos más cercanos en esos momentos entendieron las posturas que se plantearon, queríamos partir del Pop como colofón del Movimiento Moderno para plantear una obra de una complejidad extraordinaria como herederos de toda la Historia del Arte, no sólo del Pop.

Una ironía tuya: es que como somos pobres y vivimos en poco espacio, acumulamos muchas ideas en un mismo cuadro.

Es una historia que ocurrió en la exposición del Guggenheim de Nueva York (1980); allí estaba un típico pintor americano que hacía grandes cuadros y cosas muy simples. Recuerdo que me dijo tú lo que tienes que hacer es coger este trocito y hacerlo muy grande, yo le respondí con esa frase. De ahí mi distanciamiento de los americanos, ellos tienen una idea y la plasman lo más grande posible para que todo el mundo se entere. A mí lo que me divierte es justamente lo contrario: ocultar la idea real de la obra. Retomando conceptos del Barroco disimulo el tema principal del cuadro y así un bodegón aparentemente banal es toda una alegoría de la vida. Vacuitas, plenitas.

Cuentas que en esa exposición en Nueva York apagaste un cigarrillo en una escultura de Chillida con elegante descuido.

Tengo que reconocer que a mí nunca me ha subyugado la generación abstracta española y quitando algunas obras de Chillida, muy pocas y muy especiales, en general me parecen enormes mamotretos.

Y mientras apagabas el cigarrillo, los montadores del Guggenheim manipulaban tus cuadros con guantes blancos.

Eso me encantó, porque aquí en España eran todavía muy brutos. Estos montadores eran todos estudiantes de arte que se pagaban sus estudios haciendo trabajos de este tipo. Se les veía una apreciación de la obra de arte que en España no se daba, aquí las trataban como muebles y eso en el mejor de los casos.

El Sacrificio de Isaac o la pintura como víctima (1985).

Una obra propia es como un hijo y Dios ordena a Isaac sacrificar a su propio hijo. A partir de cierto momento he sentido la necesidad de prevenirme frente a la locura que puede generar el mundo que construye mi arte. Al ser el arte un mundo creado por uno mismo, que se adapta a todas las necesidades y todos los deseos (una de las razones por lo que me interesa el arte, porque no tiene que ver con la realidad, con la vida cotidiana) puede ser éste un mundo absorbente hasta un grado de locura. Hay un lado terrible de la creación artística que quería expresar, de hecho, en ese cuadro que nombra, la pintura que va a ser sacrificada es una cara gritando muy angustiada. Buscaba matar esa angustia de forma metafórica.



2. Taller del pintor en Tarifa

El rumor del tiempo (1984).

Es un cuadro que trata sobre la Vida y la Muerte. Aunque es un tema muy sevillano e hice todos los bocetos en Sevilla, durante la Semana Santa (algo que se nota, que está muy presente), su idea surgió en Benarés, viendo una incineración, medité entonces que el sentimiento sobre la muerte que rige en Occidente es demasiado trágico y que, por el contrario, puede ser algo muy hermoso. La idea de la resurrección me parece muy bonita, es el triunfo en el máximo combate contra la Naturaleza porque rompe el ciclo vida-muerte-vida-muerte. Un personaje que resucita se aparta por completo del concepto de Naturaleza y del ciclo de la Evolución y se convierte en verdadero Dios, esa es la alegoría que me interesó en ese momento.

¿Te preocupa que el paso del tiempo afecte físicamente a tu obra?

Tengo una enorme preocupación técnica por mi obra. No soy de esos artistas a los que les importa un bledo la calidad de los materiales que emplean. Por ello llevo muchos años buscando para mi pintura una técnica que se adapte a mis necesidades y he cambiado continuamente, pasando del óleo al acrílico, del acrílico al óleo y de vuelta al acrílico. Finalmente he encontrado una técnica mixta que me satisface.

¿Podrías comentarnos esa evolución?

Cuando empecé a pintar con conciencia de crear una obra, lo único que tenía a mano eran óleos y los empleaba sobre tablas. Tenía pocos medios económicos y los soportes los extraía de muebles desechados por mi familia, con cola de conejo hacía la preparación clásica. Son cuadros que se conservan mal, la pintura está mal adherida al soporte y la mayoría se descascarilla, la causa la desconozco.

En 1968 experimento una revolución personal y me hago moderno; paso de una obra figurativa y plana a otra tridimensional en la que me interesa mucho la participación del espectador y cuestiones como el espacio, el tiempo y los efectos de luz, hice cuadros con mecanismos pendulares que los dotaban de movimiento, otros con bombillas por dentro... desapareció toda figuración y sólo hacía abstracción geométrica, dejé de pintar con óleos y me pasé a las pinturas plásticas, Titanlux e Hidralux. Esta etapa duró poco, hasta 1970-1971, cuando vuelvo a una nueva figuración que tiene que ver con el Pop y con lo que será toda mi obra posterior, empleaba pinturas acrílicas, concretamente de las marcas La Pajarita (considero que son de una calidad extraordinaria, mucho mejores que otras marcas famosas) y Hyplar, una marca americana muy cara. Entonces la preparación de los lienzos la hacía sólo con cola blanca. Los cuadros de esta época se conservan muy bien, no han perdido color ni han sufrido agrietamientos.

En 1974 firmé un contrato con la galería Vandrés en el que se especificaba que me pagaban los materiales, todo a lo grande, pintaba sólo con Hyplar y en lienzos reentelados que traían la preparación de fábrica (Carlos Alcolea lo empleaba y Juan Antonio Aguirre los sigue empleando), eran extremadamente caros y ahora pienso que no eran buenos. Como no me gustaba la textura de esa preparación industrial, yo hacía una nueva base de gesso que lijaba hasta conseguir una textura lo más lisa posible, realizaba el dibujo con lápiz duro y pintaba, conseguí depurar la técnica hasta el punto que cuadros pintados con acrílicos eran considerados normalmente como óleos.

A finales de los años setenta, pintando el Cristo en la columna (obra perdida en una Bienal de Venecia que me gustaría recuperar) quedé atascado en los *esfumatos*, muy complicados de realizar con acrílicos; se me ocurrió entonces superponer suaves veladuras de óleo sobre el acrílico logrando así una luz y

una morbosidad muy especial para el desnudo humano. Lentamente, a principios de los ochenta, fui recuperando el óleo en una técnica parecida a la que actualmente utilizo, una técnica de transparencias, de forma que si quiero conseguir un color no aplico éste de forma directa, resultarían colores muertos. Mi problema con el óleo es el secado, como nunca he podido pintar dos o más cuadros a la vez, tenía que plantearme las jornadas para ir acabándolo por zonas. Un día se lo conté a Zóbel y él me desveló la existencia de una gama de óleos alquídicos de la marca Wilson&Newton, óleos de secado rápido. Esta época de los ochenta es muy texturada, más suelta, más veneciana, y utilizaba todo tipos de potingues, especialmente un gel alquídico de Wilson&Newton que me espesaba el color manteniendo su transparencia, diluido en aguarrás cubría con él lienzos completos, raspaba con el pincel de canto... era muy matérico.

A raíz de mi estancia en Roma, en 1988, vuelvo a realizar una pintura más limpia, más florentina, coincide mi visión ante Las Meninas restauradas. Aclaro la paleta y los conceptos del cuadro regresando a Piero de la Francesca y a Duchamp. En Roma pruebo por primera vez con pigmentos puros en un medio alquídico para aproximarme a las calidades del fresco renacentista, me interesaba su claridad mate, empecé trabajando sobre cartón y el efecto me convenció. De vuelta a Tarifa seguí depurando la técnica y cambio el aglutinante por acrílico soluble en agua, Primal AC 33 concretamente. Pintando sobre una preparación muy absorbente consigo un aspecto mucho más mate. Mi técnica actual es prácticamente esa, preparación de gesso, pigmentos puros diluidos en polímero acrílico y barniz mate (por cierto, marca La Pajarita).

La iglesia de San Mateo de Tarifa posee un cuadro tuyo Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro (1984) que se va a restaurar por iniciativa de su párroco. Por primera vez, un restaurador o restauradora se dispone a intervenir una obra tuya, ¿Qué se siente?.

Mi gran miedo ante una restauración, en general, es una limpieza inadecuada. Mi obra se concluye siempre con sutilísimas veladuras atmosféricas difíciles de detectar a simple vista. Por lo demás, no soy de los que piensan que el tiempo imprime carácter, aunque muchas obras de arte han sido favorecidas por el envejecimiento en sus aspectos visuales, es el caso de las pinturas al óleo, he comprobado que el tiempo homogeneiza los colores. Considero, por ejemplo, que la delicadeza del color en Juan Gris se debe a que el óleo ha envejecido y el resultado es ahora más armonioso. Otro ejemplo es la pintura pompeyana, estoy absolutamente convencido que es más bonita de color ahora que en el momento de su realización, será por haber estado enterrada o por cómo le afectaron los cambios bruscos de temperatura... no se, pero su textura es ahora tan exquisita que en ocasiones he buscado imitarla. La técnica que mejor envejece para mi gusto es el fresco, las manchas de humedad o las fisuras son en ocasiones inoportunas pero la mayoría de las veces le dan un



3. Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Oleo sobre lienzo. Iglesia de Juan Mateo. Tarifa

4. Paz. 1995. Temple víniclo sobre lienzo. 180 X 127. Colección del autor

5. Almacén. Casa de Guillermo Pérez Villalta. Tarifa

6. *Trampantojo*. Acrílico. 1975. Puerta de acceso a la galería del primer piso. Casa de GPV en Tarifa



carácter misterioso y evanescente, esos efectos de colores que se difuminan en unas zonas mientras que en otras permanecen nítidos me gustan mucho y también los he imitado. Otra cosa es la suciedad, prefiero la Sixtina y los Velázquez limpios. Pero el deterioro químico puede favorecer una pintura otorgándole efectos muy hermosos.

He comprobado personalmente que guardas con mucho cuidado las obras que te reservas como colección personal, están almacenadas con orden y algunas también están etiquetadas. Ahora que se habla de protección antes que restauración, ¿cómo se protegerá esta colección?

Viéndose. Quiero reunir las y exponerlas en Tarifa, son mis hijos y aquella será su casa. Son obras que he guardado porque me gustaban especialmente y deseo que permanezcan unidas. Juntas tienen sentido narrativo, histori-



7. *Soy el deseo de lo que quiero ser*. Oleo sobre lienzo y madera. 66 X 72. 1985

cista, y quiero que se vean en un orden y en un contexto, una especie de libro habitable. Me gustaría que mi casa de Tarifa se leyese. Además hay un importante material que quiero conservar junto a esta colección; dibujos, libros de dibujos en los que voy anotando mis ideas, textos... todo ello tiene un interés fundamental por lo que van a suponer después. Esa es quizás la obra que más me preocupa, porque los cuadros siempre se podrán vender y terminarán en buenas colecciones, pero este material ¿qué va a ser de él?. Busco protegerlo y al mismo tiempo abrirlo a cualquier persona que desee conocerlo.

¿Por qué Tarifa?

Tarifa tiene mucho que ver conmigo y con mi obra, no sé si soy un producto de su historia y geografía o yo me he inventado una Tarifa que se parece a mi personalidad. Es una historia de mundos límites y confidentes.

Concedor de tus derechos como autor, ¿recurrirías a todo el peso de la Ley para proteger una obra que ya no es de tu propiedad?

Sin dudar. Pienso de una obra que se vende que sólo le otorgas al comprador el derecho físico de tenerla, pero metafísicamente sigue siendo mía. No sólo recurriría a un Tribunal de Justicia sino a la violencia física si fuese necesario.

Ahora también estás escribiendo una serie de narraciones cortas con intención de publicarlas. ¿Qué nos puedes adelantar?

Siempre ha escrito, en relación a mi propia obra u otras, pero siempre fuera de lo literario. Ahora quiero contar cuentos sobre el arte. La motivación nace de que los textos críticos sobre arte sean siempre aburridos y que siempre quise encontrar textos de este tema más amenos.

Parfraseando el título de una obra tuya de 1985: ¿Eres el deseo de lo que deseas ser?

Es lo que seguiré siendo, porque el deseo en mí no tiene límites. Mejor dicho, el límite de mi deseo es Dios, la figura más bella creada por el hombre, así que nunca llegaré a alcanzarlo. El deseo es una espí-

ral al infinito, es como la escalera de caracol. Siempre se evoluciona girando en torno a un mismo punto pero cada vez con un perspectiva más amplia. El deseo es dinámico. Tú eres el Cosmos que se genera de ti, sólo al conocerlo lo haces posible, el Cosmos sin la consciencia del Cosmos no existe.

Alguna Bibliografía recomendada

- ALAMINOS, E. G. PV : Un tríptico, un escenario, ¿un retrato?. *Artes Plásticas*, nº9, 1976
- ART SPAGNOL ACTUEL. [catálogo]. 1984
- BONET, JM: Pérez Villalta, en una posible Generación. *El País*, 1976
- CALVO SERRALLER, F : GPV. *Art Press*, nº561982
- CALVO SERRALLER, F.: Guillermo Pérez Villalta simboliza el ornamento frente al diseño en una exposición en la sala Vinçon de Barcelona. *El País*, 1990
- LA CIUDAD vista por GPV. *Arquitectura*, nº211, 1978
- COMBALÍA, V.: ¿Cita o reinterpretación?. *El País*, 1993
- CHEMA COBO Y GPV. *El País*, 1977
- DANVILA, J.R.: Guillermo Pérez Villalta, repaso de las ideas. *El Punto de las Artes*, 1991
- DELGADO, R.: Guillermo Pérez Villalta. *Tribuna*, 1993
- Los *DONES dew Hércules* [catálogo]. GPV. Galería Magda Bellotti, Algeciras, 1985
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: En casa de Guillermo Pérez Villalta. *Blanco y Negro*, 1990
- FERNÁNDEZ BRASO, M.: Pérez Villalta, el nuevo realismo español. *Guadalimar*, nº 45, 1979
- GUISASOLA, F : La figura Hoy: Pérez Villalta *Sábado Gráfico*, 1979
- GONZÁLEZ GARCÍA , A.: Pérez Villalta: paintings shadws Texto catálogo *News Images from Spain*. [catálogo]. Hastings Gallery/Sopansh Institute. Nueva York, 1980
- Guillermo Pérez Villalta y el combate espectacular de la Pintura. *Guadalimar*. nº 76, 1984.
- HUICI, F: En el lugar del recuerdo *Zoom* nº 6, 1977
- HUICI, F.: La ambigüedad del espacio. *El País*, 1988
- JIMÉNEZ, C. Otras figuraciones. *Arte en Colombia*. nº 25, 1985
- LEWISON, J.: Spanish art: a view form outside. *New Sanish Figuration* [catálogo]. Londres, 1982
- MARCHAN, S.: *Contaminaciones Figurativas* Alianza forma, 1986
- MARINA, JM.: Texto para catálogo. Galería La Mandrágora, Málaga, 1972
- LA MEMORIA de un joven pintor. *La calle*, 1979
- De una MEMORIA laberíntica. *Interiores* [catalogo]. CAAC. Sevilla, 1995
- MORALES P: Entrevista con GPV. *La Luna*, nº 1, 1983
- OLIVARES, R.: A pesar de la moda. *Lápiz*, nº 13, 1984
- OLIVARES, R.: Guillermo Pérez Villalta. *Lápiz*, nº 47, 1988
- PANEQUE, G.: CORTIJO, A : Entrevista con GPV. *Figura*, nº 1, 1983
- PÉREZ MINGUEZ, R.: Texto para catálogo. Galería Amadís. Madrid. 1972
- PÉREZ VILLALTA, Diario de una pasión, *El País*, 1983
- PÉREZ VILLALTA G.: Texto para catálogo. Galería Buades, Madrid, 1974
- PÉREZ VILLALTA, G.: Arte Ornamental. Texto para catálogo. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1990
- PÉREZ VILLALTA, G.: El paisaje de los días, texto de catálogo. Galería Salvador Riera, Barcelona, 1993
- PÉREZ VILLALTA, G.: El rito del vacío, Texto para catálogo. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1994
- El POZO del deseo. *GPV 1983-1986* [catálogo]. Galería Antonio Manchon, Madrid, 1986
- POWER, K.: *Cota Cero*. [catálogo]. Alicante, Diputación provincial de Alicante, 1985
- ROWEL, M.: Post-modern painting: Pérez Villalta: texto para catálogo. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1980
- SAVATER, F.: Discreción y prodigio en GPV *Ozono*, nº10, 1976
- TAGER, R.: The Artists of La Nueva Figuración. *The Journal of Art*, 1991
- TRIPLE acierto de dos premios *El País*, 1985