

El nombre de Darío Villalba es de mención obligada para entender tanto la evolución de la pintura española posterior a la generación informalista como el particular diálogo de nuestro arte con las vanguardias internacionales de los años sesenta y setenta. El logro que justifica ambas afirmaciones es, sin duda, su temprano y personalísimo empleo pictórico de la fotografía, lo que le ha permitido dar nueva vida a la pintura, propiciando su expansión por la única vía posible para ello: mediante la hibridación y el mestizaje de ambos universos de imágenes.(1) “Me di cuenta –recordará recientemente– que la pintura es exactamente igual que la fotografía, y que ésta era un bisturí más punzante e hiriente, que va al núcleo de las cosas. Me empeñé en enseñar, yendo a contracorriente, que la fotografía era anímica, cargada de psiquismos, de alma”.(2) Ese descubrimiento, realizado en la segunda mitad de los sesenta, hacen del artista, hoy, un clásico en activo: un modelo y un referente a partir de una postura contraria a las vanguardias imperantes, pues la mestiza equivalencia de ambas expresiones artísticas representaba una respuesta tanto al empleo divulgador de las imágenes de consumo llevado a cabo por el arte pop, como al posterior uso de la fotografía como mera huella o testimonio de un acto que propugnaba el conceptual. Por el contrario, Villalba emplea las imágenes fotográficas para acotar un imaginario desbordante y transmitir, exactamente igual que si se tratara de pintura, toda una gama de actitudes y estados anímicos, desde los más desgarradores a los más líricos o sutiles. A esta investigación constante de Darío Villalba en los límites de la fotografía y la pintura se refería Eduardo Arroyo cuando cifraba su originalidad y rotunda independencia en esa obsesión suya por la conquista del lenguaje.(3) Un verdadero y radical “sabotaje de lenguajes” –como gusta decir el artista– que lo convierte en un creador solitario cuya perdurabilidad –en acertadas palabras de Calvo Serraller– “no podrá medirse con la vara o rasero de las vanguardias”.(4)

Empieza a pintar muy joven y ya en 1957 presenta su primera exposición en la Galería Alfil de Madrid, integrada por unas pinturas sin formación académica en las que cohabitan seres abigarrados y paisajes mediterráneos. Ese mismo año ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (en la que permanecerá hasta 1964), complementando estos estudios con los de Filosofía y Letras y frecuentes salidas al extranjero: en el verano de 1958 acude al taller de André Lhote en París y en 1963-64 estudia en la Universidad de Harvard. En 1964 da a conocer en la Feria Mundial de Nueva York su serie “La Duquesa de Alba” junto a parte de la titulada “Fósiles, torsos y huellas”, que en su totalidad integrará la individual del año siguiente en la galería Weeden de Boston. Ese mismo año presenta en la Galería Biosca su serie “Fútbol”, y al siguiente, en la también madrileña Galería El Bosco, su individual titulada “Crónica de Palomares”, en alusión al accidente de un avión estadounidense con bombas nucleares en esa localidad almeriense; en ambos casos se trataba de una pintura figurativa con mucha materia que evidencia rasgos de un informalismo oculto y soterrado que tendrá cierta pervivencia posterior. A partir de 1967 viaja con frecuencia a Londres, donde toma abundantes fotografías de escenas urbanas, especialmente en Hyde Park y en el Speaker’s Corner, que, junto a las que adquiriera y encuentre en archivos fotográficos, conformarán los *documentos básicos* de buena parte de su obra posterior.

Esas pioneras investigaciones a partir de imágenes fotográficas provocan el giro copernicano en su trayectoria que se evidencia por primera vez en 1970 y significará su lanzamiento internacional. En efecto, en la Bienal de Venecia de ese año presenta su llamada primera generación de *encapsulados* o *crisálidas*, realizada dos años antes.(5) Se trataba de obras tridimensionales en forma de pompa hinchable, realizadas en metacrilato. En el interior de estas burbujas aparecían figuras humanas bidimensionales de tamaño natural, personajes insólitos extraídos de la galería de protagonistas de los films de Warhol o de los tipos de la

sociedad española coetánea, desde limpiabotas y futbolistas a mutilados; para cuya realización utiliza ya, como trama más o menos oculta por el acrílico, fotografías. Tales figuras ofrecen un haz y un envés: en el primero, la figura estaba formada por una serie de bandas oblicuas con los colores decorativos del pop de moda (franjas rosas y azules que viran al malva); mientras que el plástico del reverso mostraba colores lisos casi fluorescentes (sobre todo rosas o anaranjados). Encerradas en sus conchas plásticas podían mostrarse como móviles ingravidos, suspendidos de unos pescantes del mismo material. La repercusión crítica fue inmediata: las piezas, presentadas bajo una envoltura objetual próxima al arte pop, alimentándose de su estética pero, a la postre, rechazándola, se celebraron como una especie de *anti-pop*, un pop de vocación trascendente y metafísica.

Pese a todo, el artista se siente insatisfecho de esta primera serie: le parecía que su intención quedaba confusa. Por eso, a principios de los setenta, decide dar un paso más y sustituir las figuras pintadas con vivos colores por fotografías en blanco y negro, emulsionadas sobre la tela, sin apenas manipulación, cuyo reverso es ahora de aluminio pulido que refleja a quien las contempla. Esta segunda generación de *encapsulados* se muestra en la Bienal de São Paulo de 1973, obteniendo el Premio Internacional de Pintura. El lenguaje y la iconografía acentúan el componente dramático y Villalba alcanza a concretar la ambigua incomunicación de los primeros *encapsulados* en algo más específico: el tema del dolor y del sufrimiento, de la enfermedad y de la muerte como asuntos universales. Los amables estuches plastificados se convierten así en un asilo de alienados, en iconos contemporáneos de las miserias de la condición humana que el artista alza ante la sociedad como un espejo. Desea mostrar, según su particular teoría, la doble piel del hombre: aquella con la que nace y la que le imponen las frustraciones del entorno. El impacto de estos emblemas desgarrados de humanidad llega a interpretarse en el exterior en términos de metáfora política. Algunos críticos relacionan estas sombrías huellas de misticismo ibérico con las víctimas de la represión franquista. El propio Villalba habría de reconocer que parte de su éxito radicó en ese equívoco: se tomaba como mártires de una dictadura a seres que expresaban, en su radical dramatismo, la desolada mística religiosa de la tragedia humana, de raíces sociales pero católicas.(6) Pero no había una intencionalidad de crónica de la realidad ni una crítica en términos sociales.(7) La inclusión de Darío Villalba en la colección responde, pues, no al hecho de elaborar un arte político, en el que no cree, sino a la virulencia y rotundidad con que aloja en su obra sobrecogedoras visiones límite del ser humano que, implícitamente, cuestionan nuestras reglas de comportamiento.

Aunque desde 1968 había ensayado el empleo pictórico de la fotografía, será a partir de 1975 cuando Villalba, abandonando los *encapsulados*, se concentre en el trabajo desnudo y directo de grandes fotografías ampliadas.

Las imágenes se reproducen ahora por medio de la tela emulsionada, y opera sobre ella con trazos y fragmentos de pintura y regueros de barniz, con desgarraduras, con grafismos rápidos y febriles, creando en ocasiones una suerte de abstracción que, paradójicamente, parte de la realidad. Ese cambio también se percibe en las imágenes fotográficas que utiliza. Así lo explicaba el mismo artista al presentar su trabajo en Bruselas: “En mis trabajos anteriores (1970-1974) los temas eran seres marginales: enfermos mentales, prisioneros, delincuentes y subnormales. Ahora yo busco expresar mi amor para con la humanidad en la calle, en los parques, en el ambiente de la ciudad. Mi relación con los temas que nutren mi trabajo se ha hecho más directa tomando yo mismo mis propias fotografías en lugar de utilizar los archivos clínicos”.(8) El resultado son unas obras en las que la fotografía se convierte en un verdadero

cuadro en el que se recogen pulsiones anímicas englobadas por el espíritu totalizador de la pintura.

En 1978 Darío Villalba realiza una serie de veinticinco telas monocromas, totalmente abstractas (las llamadas *pinturas bituminosas antisonoras*) que le sirven como verdadera purga desintoxicadora para volver, a principios de los ochenta, a su iconografía básica. Sólo que ahora reaparecen tímidamente el color, en delimitados y concisos toques malvas, amarillos o azules que desplazan, en parte, al blanco y negro dominante; trazos que ordenan la composición y que acentúan, por contraste, el siempre presente dramatismo. Son características ya presentes en el cuadro *Hombres, blanco, ocre y malva* construido a base de una acumulación de fragmentos de imágenes, una fragmentación con la que el artista construye la base de su discurso. Un discurso o proceso que parece surgir de la tradición conceptual del *collage* proveniente de la destrucción de materiales, imágenes y recursos lingüísticos extraídos de la propia historia creativa del pintor. En ese rompecabezas el espectador teme a veces verse representado en cualquier momento, porque resultan, a su vista, circunstancias que le son o han sido cotidianas, próximas. Y es que las imágenes son restos o vestigios de los materiales básicos que el autor ha recogido desde finales de los sesenta. En *Hombres* encontramos fragmentos de la cabeza de la fotografía que ya empleó en el conocido encapsulado *La espera* de 1974 y, posteriormente, en muchas otras obras, empezando por el tríptico del mismo nombre datado en 1979. Imágenes, por lo general, originadas en archivos penitenciarios o clínicos que retratan a seres marginados, desde delincuentes a deficientes mentales; rostros que irrumpen descuartizados, ampliados o repetidos un sinnúmero de veces y que se convierten en la pintura de Villalba en elementos pictóricos, espacios geométricos o materiales táctiles. Imágenes, en definitiva, que han ido construyendo una obra que, a la postre, como ha afirmado su creador, “se nutren y alimentan de su propia autorreferencia”.(9)

NOTAS

- ¹ Vid. José Jiménez, “La desnudez de la visión”, en *Darío Villalba 1964/1994* [cat. exp.], Valencia, IVAM, 1994, p. 18.
- ² En M.^a José Aranzasti, “Darío Villalba en carne viva” [entrevista], en *Darío Villalba: autosabotaje y poética del lenguaje 1957-2001* [cat. exp.], San Sebastián, Fundación Kutxa, 2001, pp. 75-76.
- ³ Eduardo Arroyo / Darío Villalba, [entrevista mutua], *Lápiz*, 99-101, Madrid, enero-febrero-marzo 1994, p. 78.
- ⁴ *Apud.* “La instantánea pictórica como escalofrío”, en *Darío Villalba 1964/1994* [cat. exp.], Valencia, IVAM, 1994, p. 10.
- ⁵ La cronología de estos primeros *encapsulados* fluctúa según las fuentes. El propio autor sitúa su realización en 1968, puntualizando de modo impreciso que venían gestándose en su imaginario “desde principios de la década”. (“Autorreferencia 1964-1968”, en *Darío Villalba 1964/1994* [cat. exp.], Valencia, IVAM, 1994, p. 214). Aunque en escritos y declaraciones posteriores ha adelantado su cronología.
- ⁶ Darío Villalba, “Yo sí creo en una genealogía del Expresionismo...”, en Francisco Calvo Serraller, ed., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 187.

⁷ Cfr. Miguel Fernández Braso, "Presencia de Darío Villalba fuera de España", *Guadalimar*, 5, Madrid, junio 1975, p. 5.

⁸ En *Darío Villalba. Retrospective 1972-1976* [cat. exp.], Bruselas, Société des Expositions du Palais des Beaux Arts, 1976, p. [18]. La traducción del francés es nuestra.

⁹ En *Darío Villalba: Superficie interior / Inward surface 2001* [cat. exp.], Burgos, Caja de Burgos, 2001, p. 19.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 364-368.