



„MOJA SZTUKA JEST CÓRKĄ BAROKU I PSYCHODELII” – TWÓRCZOŚĆ GUILLERMA PÉREZA-VILLALTY W KONTEKŚCIE ZJAWISKA KICZU

ANNA PIĘCIŃSKA

Institut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego
Institute of Art History, University of Warsaw (Poland)
ansail@wp.pl

„Kicz to pojęcie obarczone wyjątkowym ładunkiem normatywności (jako najczytelniej definiujące rzecz domagającą się oceny negatywnej) i sytuujące się w estetycznym dyskursie na pozycji głównego adwersarza sztuki wysokiej”¹ – pisze Jacek Rogucki. W niniejszym artykule zostanie wszelako podjęta próba udowodnienia tezy, że kicz – a przynajmniej jego elementy – mogą stać się tworzywem dzieł cieszących się uznaniem i stanowić swoisty znak rozpoznawczy artysty bardzo poważanego.

Guillermo Pérez-Villalta jest na gruncie polskiej historii sztuki twórcą niemal zupełnie nieznanym². Zasadne zatem wydaje mi się przybliżenie jego sylwetki, w ojczystej Hiszpanii bowiem jest on ceniony niezwykle wysoko i zaliczany w poczet najbardziej uznanych malarzy współczesnych. Jego twórczość jest przedmiotem licznych opracowań i rozpraw naukowych³,

¹ J. Rogucki, *Trywialność piękna – kicz*, „Dyskurs” 2004/2005, nr 2, s. 38.

² Jego nazwisko pojawia się jedynie w katalogu wystawy *Hiszpańska sztuka lat 80. i 90. z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii*, prezentowanej w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta w dniach 17.05-01.07.2001 roku; jest on także jednym z bohaterów monografii Weroniki Bryl-Roman *Madrycka movida jako ruch kulturowy* (Poznań 2008), poświęconej jednak, jak wskazuje sam tytuł, szerszemu zjawisku artystyczno-kulturalnemu.

³ Zob. np. rozprawy doktorskie: V. Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*, Granada 2004, <http://hera.ugr.es/tesisugr/15915943.pdf> [data dostępu: 22.05.15]; F.G. Jurado, *Ovidio y sus*

artykułów w prasie, a nawet wpisów na blogach⁴. Pisze się o nim jako o obrońcy piękna⁵, artyście idącym pod prąd popularnych obecnie tendencji w sztuce⁶ i nadającym jej nowy wymiar⁷; podkreśla się jego zamiłowanie do tradycji oraz predylekcję do ornamentu⁸, akcentuje twórczą wszechstronność – jest wszak nie tylko malarzem, ale także architektem, ilustratorem książek⁹, rzeźbiarzem i projektantem scenografii teatralnych¹⁰ – zaś jego

imágenes estéticas de la modernidad, http://academia.edu/6589079/Ovidio_y_sus_im%C3%A1genes_est%C3%A9ticas_de_la_modernidad [data dostępu: 22.05.15].

⁴ Zob. *¿Con la venia de mi ego?, La Metamorfosis de Pérez-Villalta expo CAC Málaga*, <http://jlmartinezhens.blogspot.com/2011/08/aunque-estoy-trabajando-to-davia-estas.html> [data dostępu: 22.05.15].

⁵ „[Pérez-Villalta to] obrońca piękna, rozumianego jako bonus i zysk, ale również element niezbędny do życia”; *Las Metamorfosis y otras mitologías de Guillermo Pérez-Villalta*, <http://malakao.es/exposiciones/Las/Metamorfosis/y/otras/mitologias/de/Guillermo/Perez/Villalta/17062011/> [data dostępu: 22.05.15]. Wszystkie tłumaczenia z języka hiszpańskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

⁶ „Guillermo Pérez-Villalta lubi iść pod prąd. I nie jest to jedynie poza, po prostu bliiski mu jest przywoływanie tego świata, w którym rocaille'e i arabeski są piękne”. M. Molina, *Pérez Villalta, a contracorriente*, http://elpais.com/diario/2011/06/18/andalucia/1308349336_850215.html [data dostępu: 22.05.15].

⁷ Zob. P. Bernardo, *Pintor y pintura de otra dimensión artística*, <http://diariodecadiz.es/articulo/ocio/1047633/pintor/y/pintura/otra/dimension/artistica.html> [data dostępu: 22.05.15].

⁸ „Jest artystą wiernym tradycji, mającym też tendencję do stosowania różnobarwnego, pstrego ornamentu i do bujności, która skłania do optymizmu, choć może też wzbudzać nostalgię za idealną przeszłością”. <http://malakao.es/exposiciones/Las/Metamorfosis/y/otras/mitologias/de/Guillermo/Perez/Villalta/17062011/> [data dostępu: 22.05.15]. Do zagadnienia fascynacji ornamentem powrócę w dalszej części artykułu.

⁹ Ilustrował m.in. *Odyseję i Podróżę Guliwera*. *Viajes de Gulliver* zostały wydane w oficynie Galaxia Gutenberg w 2006 roku w Barcelonie. Z kolei Ilustracje do *Odysei* powstawały w 1989 roku i układają się w dwie serie: pierwsza to trzydzieści sześć rysunków wykonanych grafitem, farbami, akwarelą i temperą na papierze, druga to dwadzieścia trzy akwaforty o rozmiarach 34,5 x 24,5 cm. Szerzej na ten temat zob. V. Kanellidou, op. cit., s. 141.

¹⁰ Zob. K. Leahy, *Síndrome de Stendhal*, „Descubrir el Arte” 2008, nr 114, s. 55.

dorobek ceni się tak wysoko, iż jego dzieła bywają porównywane do malowideł w Kaplicy Sykstyńskiej¹¹.

Sam Pérez-Villalta podkreśla swoje zamiłowanie do wszelkich gałęzi sztuki. W jednym z wywiadów mówi, że w większym stopniu jest wiecznie nienasyconym wielbicielem sztuki niż artystą. Deklaruje: „Jestem pożeraczem sztuki, interesują mnie wszystkie dyscypliny artystyczne: zarówno malarstwo, jak i architektura, rzeźba i rzemiosło”. Na poły żartobliwie opowiada, że zwiedzając muzea, często większą uwagę zwraca na inne niż obrazy dzieła sztuki, takie jak meble czy porcelana, i twierdzi, że podczas wizyty w Watykanie można niekiedy odkryć o wiele więcej uroku i piękna w groteskowych dekoracjach niż w wielkich obrazach¹².

Pérez-Villalta jest również autorem licznych publikacji. Pisze teksty do katalogów swych wystaw monograficznych, para się także twórczością esejistyczną, w której porusza między innymi kwestie procesu powstawania dzieła sztuki, ikonoklazmu oraz wzajemnych zależności między *sacrum* a *profanum*¹³.

Nieuchronnie pojawia się zatem w tym miejscu pytanie, jak to możliwe, by mówiąc o tak wszechstronnym i uznanym artyście, posługiwać się pojęciem kiczu?¹⁴ Niewątpliwie wśród różnorodnych możliwych odpowiedzi może pojawić się także i ta, że sam malarz deklaruje fascynację owym zjawiskiem, odnosząc je między innymi do twórczości Walta Disneya, z której

¹¹ Mianem Andaluzyjskiej Sykstyny (*La Sixtina Andaluza*) określa się freski wykonane przez Villaltę na suficie Pawilonu Andaluzji (Pabellón de Andalusia) wybudowanego na Expo 1992 w Sewilli. *Guillermo Pérez Villalta y los trabajos de Hércules en el Pabellón de Andalucía*, <https://www.youtube.com/watch?v=FqTAPbMnflY> [data dostępu: 22.05.15].

¹² Zob. K. Leahy, op. cit., s. 55.

¹³ Zob. G. Pérez-Villalta, *Once cuentos*, Sevilla 2006; idem, *Melancólico Rococó*, Madrid 2011; idem, *Idea*, Madrid 2006.

¹⁴ Niekiedy w kontekście jego twórczości pojawia się także określenie ‘kamp’ (zob. np. L. Le Belge, *La peinture de Guillermo Pérez-Villalta*, <http://luclebelge.sky-netblogs.be/tag/guillermo+perez+villalta> [data dostępu: 22.05.15]), sądzę wszelako, że w przypadku Péreza-Villalty warto byłoby ograniczyć jego stosowanie jedynie do obrazów dających się interpretować jako wizualny znak orientacji seksualnej artysty. W tym artykule zatem nie posługuję się tą kategorią estetyczną.

obficie czerpie: „Mam ogromny dług wobec filmów Walta Disneya. Znakiem dzieciństwa mego pokolenia były kreskówki. Estetyka pierwszych rysunków animowanych, które oglądaliśmy w telewizji albo widywaliśmy reprodukowane w komiksach, pozostaje dotąd częścią naszej wyobraźni”¹⁵.

Innym argumentem pozwalającym analizować twórczość hiszpańskiego artysty w kategoriach kiczu jest eklektyzm jego dzieł – sam Pérez-Villalta porównuje go do sałatki o nowym, kuszącym smaku, nęcącej go dużo bardziej niż ortodoksja, którą uznaje za przeciwieństwo wyobraźni¹⁶. Z kolei Jaime Vidal Oliveras, pisząc o obrazach Péreza-Villalty, stwierdza: „Jego świat jest kolażem łączącym w sobie różne elementy: dawność i współczesność, wielką tradycję i kicz, dekoracyjność i twórczy namysł”¹⁷.

Aby jeszcze dobitniej wykazać związek twórczości Péreza-Villalty z kiczem, należy odwołać się do początków działalności artysty, które bardzo ściśle związane są ze społeczno-kulturowym ruchem powstałym w Hiszpanii po śmierci generała Franko, czyli tak zwaną. madrycką movidą (*movida madrileña*).

Movida, której nazwa bywa niekiedy wiązana ze światem narkotyków¹⁸, doczekała się na gruncie hiszpańskim kilku bardzo obszernych (nie licząc wielu drobniejszych) publikacji¹⁹. Ich twórcy z perspektywy mniej więcej

¹⁵ G. Angeles, op. cit.

¹⁶ Zob. *Arquitecturas Encontradas. Guillermo Pérez-Villalta en el Pérez-Villalta*, katalog wystawy, Sala Rivadavia, Cádiz, 23.01-01.03.2009 r., tekst: Guillermo Pérez-Villalta, Cádiz 2009, s. 10.

¹⁷ J.V. Oliveras, *Pérez-Villalta Invención y nostalgia*, <http://elcultural.com/revista/arte/Perez-Villalta-Invencion-y-nostalgia/9482> [data dostępu: 22.05.15].

¹⁸ Zob. m.in. opinie uczestników ruchu – Palomy Chamorro i Alberta García Alixa – zamieszczone w: *La Movida, 20 años después*, katalog wystawy, La Consejería de Cultura y Deportes, Sala Alcalá, Madrid, 29.11.2006-21.01.2007 r., tekst: Fernando Huici et.al, Madrid 2007, s. 20. O zażywaniu narkotyków przez artystów movidy pisze także sam Pérez-Villalta, który prawdopodobnie również korzystał z rozmaitych używek, upatruje on w nich jednak przyczynę upadku niektórych spośród swych przyjaciół. Zob. J. L. Gallero, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid 1991, s. 308-309.

¹⁹ Oprócz pozycji przywołanych we wcześniejszych przypisach, zob. m.in. R. Cervera, *Alaska y otras historias de la movida*, Barcelona 2002. Na gruncie polskim o movidzie pisała Weronika Bryl-Roman (op. cit.).

dwudziestu lat od jej wygaśnięcia próbowali określić jej ramy czasowe i charakter oraz przeanalizować dorobek tego burzliwego okresu, który określany bywa także jako „czasy wolności” (*tiempos de libertad*) bądź „kolorowe lata” (*los años pintados*)²⁰.

Spróbujmy zatem pokrótce przybliżyć ów społeczno-kulturowy ruch, akcentując szczególnie udział, jaki miał w nim Guillermo Pérez-Villalta.

Zazwyczaj przyjmuje się, że movida rozpoczęła się mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku i wygasła stopniowo aż do końca lat osiemdziesiątych²¹, jakkolwiek wypowiadający się na jej temat artyści i krytycy przesuwają niekiedy czas jej powstania nawet na późne lata siedemdziesiąte, odnosząc się na przykład do zmian zachodzących w poezji i muzyce czy *quasi*-performatywnej działalności Pedro Almodóvara²². Z kolei niektórzy badacze podkreślają, iż echa movidy dostrzegalne były jeszcze w roku 1992 podczas wydarzeń związanych z Wystawą Światową w Sewilli, obchodami pięćsetnej rocznicy odkrycia Ameryki oraz Igrzyskami Olimpijskimi w Barcelonie²³. Dokładne datowanie wydaje się jednak niemożliwe, gdyż poszczególni twórcy inicjowali i kończyli swoje przedsięwzięcia artystyczne w różnym czasie²⁴.

²⁰ Określenia pochodzą od tytułów wystaw, które prezentowały sztukę tamtych lat, odpowiednio: *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, katalog wystawy, Sala de Exposiciones del Centro Cultural Caixanova, Vigo, 19.05-19.06.2005 r., tekst: G.A. Jádenes, J.R. Quintás Seoane, F. Francés, Ó.A. Molina, Vigo 2005; oraz: *Los años pintados*, katalog wystawy, Colección Miguel Marcos, 03.10.2001-03.02.2002 r., tekst: J.M. Bonet, Gijón 2001.

²¹ Choć np. Pedro Almodóvar uważa, że terminem ‘movida’ należałoby objąć jedynie lata 1977-82. Por.: W. Bryl-Roman, op. cit., s. 17-18. Z kolei badacz subkultur, Héctor Fouce Rodríguez, jest zdania, że movida wykazywała cechy formacji subkulturowej jedynie w latach 1977-83, rok 1983 wyznacza zaś cezurę, kiedy ruch z undergroundowego przeistacza się w „widzialny”, rozpoczynając tym samym erę swej dekadencji. Od 1985 roku daje się dostrzec wyraźną komercjalizację działań artystów movidy, do głosu dochodzą także lewicowi politycy, którzy usiłują wykorzystać ruch do własnych celów.

²² Tak datuje movidę m.in. Fernando Huici. Zob. *La Movida...*, op. cit., s. 19.

²³ Zob. *ibidem*, s. 48.

²⁴ Blanca Sanchez stwierdza: „Fechar La Movida e casi imposible”. *Ibidem*, s. 18.

Oprócz Péreza-Villalty movidę współtworzyli tacy artyści jak: Pedro Almodóvar²⁵, gitarzystka i wokalistka punk-dadaistycznej grupy Kaka de Luxe, Olvido Gara (Alaska), fotografowie Barbara Allende (Ouka Leele), Albert García Alix, Miguel Trillo i Pablo Pérez Minguez, twórca komiksów i malarz Carlos Sánchez Pérez (Ceesepe), malarze José Morera Ortiz (El Hortelano), Enrique Naya i Juan Carrero (grupa Costus), dziennikarka telewizyjna Paloma Chamorro²⁶ i wielu innych²⁷.

W katalogu wystawy *Movida, 20 lat później*, którą notabene otwierał jeden z najbardziej znanych obrazów Villalty – *Grupo de personas en un atrio o la alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro*²⁸ – znajdują się wypowiedzi osób bezpośrednio zaangażowanych w madrycki ferment kulturowy, a także tych, którzy mogli go wówczas obserwować. Z wypowiedzi tych jednoznacznie wynika, iż czas istnienia movidy był okresem żywiołowej kreacji artystycznej o charakterze inter- i multidyscyplinarnym, czasem spontanicznego powstawania zespołów, które grupowały rozmaitych artystów w celu realizacji pojedynczych projektów, czasem, w którym sytuacja polityczna sprzyjała nieskrępowanej wolności zachowań, a jednocześnie uwalniała od konieczności opowiadania się po stronie jakichś konkretnych ideologii. Przede wszystkim jednak był to czas śmiechu i zabawy traktowanych jako absolutny priorytet.

Znamienna w tym kontekście wydaje się wypowiedź Blanki Sanchez, która stwierdza:

²⁵ Obaj artyści często wówczas ze sobą współpracowali. Almodóvar jest obecnie posiadaczem kilku obrazów Villalty, m.in. *Danae recibia la lluvia de oro*, *Dionisos encuentra a Ariadna en Naxos* oraz *Ninfa y Satiro*.

²⁶ Uznawana za charyzmatyczną dziennikarkę Chamorro prowadziła od 1983 roku cykl programów zatytułowanych „La Edad de Oro” („Złoty wiek”), do których zapraszała czołowych przedstawicieli movidy. Częstym jej gościem był również Guillermo Pérez-Villalta. Na temat działalności Palomy Chamorro zob. m.in. *La Movida...*, op. cit., passim; J.L. Gallero, op. cit., passim; W. Bryl-Roman, op. cit., passim.

²⁷ We wspomnianej wyżej monografii *Sólo se vive una vez*, autor przeprowadził wywiady z kilkudziesięcioma osobami, które w różnym stopniu były związane z ruchem. Zob. J.L. Gallero, op. cit., passim.

²⁸ Szerzej o tym obrazie piszę w dalszej części artykułu.

Za główne cechy movidy można uznać: spontaniczność, gwałtowne pragnienie ekspresji artystycznej – niezważającej na to, czy coś się opłacało, czy też nie, czy miało przyszłość i czy czemuś służyło – oraz luz i wolność, nieistniejące dotąd i niemożliwe do zaistnienia. Ponadto – indywidualizm, objawiający się w sytuacji politycznej, która pozwoliła nam doświadczyć dotychczas nieznaną wolności. Przede wszystkim zaś movidę charakteryzowała interdyscyplinarność, owo przenikanie się różnych dziedzin kultury, które wszystkich fascynowało. Jedni interesowali się muzyką, inni komiksami, modą, wystawami czy biżuterią. I nie tylko mieliśmy wszystko w zasięgu ręki – my to tworzyliśmy. Sięgaliśmy po brzydotę i kicz, bawiliśmy się nad Morzem Śródziemnym i jeździliśmy do Londynu i Nowego Jorku, odkrywając coraz większy i ciekawszy świat. I śmialiśmy się, śmiali, śmiali²⁹.

Sam Pérez-Villalta wspomina te lata następująco: „W Madrycie, który na początku lat siedemdziesiątych był miastem mizერიi kulturalnej, pojawiła się niewielka grupa zaprzyjaźnionych ludzi, którzy zdecydowali się stworzyć swoje własne środowisko artystyczne i skonsolidowali się później wokół Galerii Amadís³⁰. Mercedes Buades Lallemand przywołuje anegdotę o tym, jak Pérez-Villalta namalował basen o wymiarach trzy na cztery metry i zaprosił trzydziestu artystów i ich znajomych, by udawali, że się w nim kąpią. Lallemand określa tę akcję jako spontaniczny i wspaniały happening³¹.

Nie ulega wątpliwości, że opisane powyżej wydarzenie (podobnie jak filmy Almodóvara³² czy barwne fotografie Ouki Leele przedstawiające ludzi

²⁹ *La Movida...*, op. cit., s. 19-20.

³⁰ J.L. Gallero, op. cit., s. 306.

³¹ *La Movida...*, op. cit., s. 40.

³² O fascynacji Almodóvara kiczem pisze m.in. Ewelina Mędrala: „Nie mamy wątpliwości, że filmy takie jak *Robocop* czy *Terminator* są przykładami produkcji niskich lotów i zarazem kiczowatych, które nie mają kompletnie żadnego przesłania, jedynie mogą nam przedstawić, jak będzie wyglądał ewentualny atak cyborgów czy innych hybryd techniki na zwykłych śmiertelników. Czy jednak byłibyśmy skłonni przypiąć łatkę kiczu filmom chociażby sławnego Almodóvara? Tak wielu z nas utożsamia jego dorobek z dobrym, ba, najlepszym kinem... A jednak. Reżyser ten niemalże każdy swój film opiera na szablonie melodramatu, melodramatu z główną rolą matki. Almodóvar nie kryje swojej fascynacji tym gatunkiem, doskonale zdaje sobie sprawę, iż jest swoistym kiczarzem. Jest świadom, że w większości swych

w perukach z cytryn, strzykawkę i gipsowych żółwi) może być interpretowane jako kicz w kategoriach zaproponowanych przez Abrahama Molesa³³. W owych dziełach i działaniach bez trudu daje się zauważyć dążenie do zabawy, pastisz, eklektyzm, brak umiaru czy posługiwanie się różnymi elementami w sposób niezgodny z ich przeznaczeniem. Jednocześnie podczas obcowania z nimi trudno jest nie ulec fascynacji – nie tylko jako formami gry z odbiorcą, ale również świadectwami swoistego psychologicznego i kulturowego odreagowania, do jakiego doszło w Hiszpanii po upadku skrajnie prawicowej dyktatury Franco.

Choć movida była u swych źródeł ruchem muzycznym, to ogromne znaczenie dla jej całości kształtu miały również sztuki plastyczne³⁴. Sam Pérez-Villalta podkreśla znaczenie muzyki – w szczególności popowej – dla swej twórczości³⁵, pisząc, że wniosła ona ogromny wkład w całą kulturę współczesną, który nie znalazł jednakże należytego odzwierciedlenia w sztukach plastycznych³⁶.

Obrazy Péreza-Villalty tworzone w latach 70. powstawały zatem także pod wpływem obcowania z muzyką, którą tętnił wówczas Madryt. Jak pisze Marcin Lachowski: „Awangarda realizuje się poprzez uczestnictwo w rzeczywistości, którego warunkiem jest specyficzne otwarcie dzieła na

superhitów posłużył się zapożyczonymi chwytami, trikami, które w połączeniu z jego rzeczywistym geniuszem przyniosły mu sławę i pieniądze, czyli to, co najważniejsze w erze konsumpcjonizmu”. E. Mędrala, *Kicz mieszka w lodówce*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4311/q,Kicz.mieszka.w.lodowce> [data dostępu: 26.08.16].

³³ Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.

³⁴ *La Movida...*, op. cit., s. 20.

³⁵ J.L. Gallero, op. cit., s. 307. W jednym z wywiadów Pérez-Villalta wyznaje, że odkąd w wieku czternastu lat po raz pierwszy usłyszał muzykę Beatlesów, do tej tkwią mu w głowie niektóre ich piosenki. Żartobliwie dodaje, że jest uważany za wielkiego melomana, ale jeśli zostałby zmuszony do wyboru jednego rodzaju muzyki, odrzekłby, że jego wybiera pop. *¿Con la venia de mi ego?*, <http://lmartinezhens.blogspot.com/> [data dostępu: 22.05.15].

³⁶ *Procesos 2003-2006*, katalog wystawy, Galería Rafael Ortiz, 05.06-21.07.2007 r., tekst G. Pérez-Villalta, Sevilla 2007, s. 17.

współczesność³⁷. Nie może zatem dziwić konkluzja Fernanda Francésa, który stwierdza, iż Pérez-Villalta osiągnął owo otwarcie, sytuując swą sztukę w przestrzeni między popartem a figuracją – przestrzeni, która próbowała stać się zwierciadłem pokolenia czasów „wielkich artystycznych konwulsji”³⁸.

Zależność twórczości Péreza-Villalty od muzyki i estetyki pop najbardziej wyraziście ujawniła się w dwóch obrazach, uznawanych za rodzaj malarzkiego dokumentu: *Grupa osób w atrium albo alegoria sztuki i życia bądź teraźniejszości i przyszłości* (*Grupo de personas en un atrio o la alegoria del arte y la vida o del presente y el futuro*) z 1975 roku³⁹ oraz *Scena, postaci przy wyjściu z koncertu rockowego* (*Escena, personajes en la salida de un concierto rock*) z 1979 roku⁴⁰.

Pierwszy z nich jest ukształtowanym na wzór tryptyku grupowym portretem madryckich przyjaciół Péreza-Villalty, obejmującym też autoportret artysty. Na obrazie znaleźli się między innymi: Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre, Luis Pérez-Minguez, Mercedes Buades, Chema Cobo i Fernando Huici. Każda z postaci została wyraźnie określona poprzez zajmowaną pozycję, wystudiowane gesty i obecne na płótnie liczne symboliczne odniesienia do typów uprawianej działalności artystycznej⁴¹.

Ignacio Gómez de Liaño opisał ten obraz następująco:

Postaci zdają się zamknięte w sobie lub uprzejmie uśmiechnięte, czy też pozwalają sobie na rzucanie niedbałych spojrzeń w kierunku kolegów lub cennych przedmiotów w ich otoczeniu. Pozują dla potomności, ale i przed pozostałymi. Wszyscy oni, zjednoczeni magią sztuki, znaleźli się pod osłoną prostej, lekkiej, kapryśnej i barwnej budowli, rozkosznie i wdzięcznie otwierającej się na wspaniałe ogrody tropikalne. Jest wśród nich i sam artysta. Subtelny autoportret przedstawia go siedzącego w wygodnej pozie, z brodą

³⁷ M. Lachowski, *Definiowanie awangardy (artysta jako krytyk)*, [w:] *Obraz za pośrednictwem (materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 25-27 listopada 2004)*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 177.

³⁸ *Tiempos de libertad*, op. cit., s. 14.

³⁹ Akryl na płótnie, wymiary: 193 x 373 cm, Museo de Reina Sofia, Madryt.

⁴⁰ Akryl na płótnie, wymiary: 250 x 180 cm, Museo de Reina Sofia, Madryt, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/escena-personajes-salida-concierto-rock> [data dostępu: 22.05.16].

⁴¹ Zob. <http://museoreinasofia.es> [data dostępu: 14.07.13].

refleksyjnie wspartą na dłoni, w pobliżu wodotrysku i donicy z okazałymi kaliami, uporczywie wpatrującego się w widza albo w jakieś urojone lustro, w którym odbija się obraz otaczających je osób⁴².

Obraz zwraca uwagę statycznością i hieratycznym niemal upozowaniem postaci, z których każda już wówczas, jak się wydaje, „miała swą własną movidę”, mimo iż dzieło w zamyśle miało być świadectwem istnienia pewnej wspólnoty artystycznej, uchwyconej w jednej, niepowtarzalnej chwili, mogącej się przerodzić w ważny moment historyczny⁴³.

Odmienny zarówno w stylistyce, jak i w formie ekspresji jest drugi z omawianych obrazów. Uwieczniono na nim postaci z muzycznego świata movidy, z którymi malarz był bardzo zżyty. Są to między innymi: Alaska, Bernardo Bonezzi, Manolo Campoamor, Carlos Berlanga i Herminio Molero. Uważa się, że inspiracją do powstania tego wielkoformatowego dzieła było uczestnictwo Péreza-Villalty w koncercie w madryckim klubie Ateneo, podczas którego wystąpiły zespoły Kaka de Luxe, Zombies i Zumbettes⁴⁴. Zdaniem Fernanda Huiciego to właśnie ten obraz jest najżywszym i najbardziej znanym świadectwem fascynacji Péreza-Villalty psychodelicznością i muzyką pop, które krytyk postrzega jako „czynniki pokoleniowe” kształtujące postrzeganie rzeczywistości w tamtej epoce⁴⁵.

W przeciwieństwie do pierwszego z omawianych obrazów, w *Scenie...* uderza żywość ruchów postaci, wygiętych w nieco nienaturalnych pozach.

⁴² I. Gómez de Liaño, *Guillermo Pérez-Villalta. Exposiciones*, [cyt. za:] W. Bryl-Roman, op. cit., s. 142, w jej tłumaczeniu.

⁴³ Jakkolwiek należy w tym miejscu zaznaczyć, że owo poczucie osobności każdej z ukazanych osób mogło już wówczas towarzyszyć Pérezowi-Villalcie, bowiem w rozmowie z José Luisem Gallero z pewnym żalem stwierdzał: „Nigdy nie byliśmy grupą, która można by lansować na zewnątrz. Wszystkie wysiłki, jakie w tym celu podejmowano, spełzły na niczym, bo każdy chciał promować tylko siebie samego. Nie byliśmy grupą, gdyż cień pozostałych mógł przyćmić pojedynczy blask. Nigdy dotąd niebo nie było tak żądne gwiazd, więc jedyne, co powinniśmy byli robić, to malować, dojrzewać i wspierać się wzajemnie. To zapewne głupie, ale nadal myślę, że przy odrobinie więcej przyjaźni wszystko byłoby lepsze i dużo bardziej radosne”. J.L. Gallero, op. cit., s. 56, [cyt. za:] W. Bryl-Roman, op. cit., s. 31, w jej tłumaczeniu.

⁴⁴ Na ten temat zob. I. Gómez de Liaño, op. cit., s. 146; J.L. Gallero, op. cit., s. 376.

⁴⁵ Zob. *La Movida...*, op. cit., s. 40.

Zwraca także uwagę to, iż – w przeciwieństwie do osób ukazanych w atrium – wchodzi one ze sobą w rozmaite relacje, dotykając się i kierując wzrok ku sobie nawzajem.

Kolejnym elementem, który różni oba omawiane obrazy, jest sposób ukazania architektury. Atrium w *Grupie osób...* jest bardzo klarowne pod względem układu budujących je linii horyzontalnych i wertykalnych, a ponadto przesysca je światło. Miejski zaułek w *Scenie...* niepokoi krzyżującymi się diagonalami, wyraźnie zakłóconą perspektywą i stłoczeniem napierających na siebie budynków, które zamykają ukazane postaci w swoistym miejskim labiryncie. Zamiast statyczności mamy tu zatem dynamizm – zarówno w sferze portretu, jak i architektonicznego tła, które zdaje się wymuszać na bohaterach skręcone pozy i gwałtowne poruszenia.

Ekspresję tego obrazu porównywano z siłą oddziaływania dzieł Pontorma i Rossa Fiorentina⁴⁶. Sam malarz zresztą, pisząc o swoich wrażeniach z koncertu, który zainspirował powstanie wspomnianego wyżej dzieła, wspominał, że: „gitarra przywodziła mu na myśl postaci malowane przez Fiorentina, zaś grupa przechodzących dziewcząt była jak *figura serpentinata* ukazana w odważnym skrócie. Ciała w obcisłych strojach, wyglądające jakby były wyjęte żywcem ze *Zdjęcia z krzyża* Pontorma, przesuwają się po małej scenie”⁴⁷.

Ów zapis wrażeń nie powinien dziwić, skoro – jak pisze Óscar Alonso Molina – twórczość Péreza-Villalta charakteryzowała się w latach 70. predylekcją do korzystania z dorobku manieryzmu, traktowanego jako sposób na rozszerzenie i wzbogacenie zasobu środków formalnych. Z całej grupy madryckich figuralistów to Pérez-Villalta przejawiał największą skłonność do posługiwania się cytataми, parafrazami i elementami zaczerpniętymi z rozmaitych tradycji, tworząc z nich trwałe amalgamaty noszące znamiona *capriccio* i ujawniający zamiłowanie malarza do nadmiaru i dziwaczności. W jego twórczości da się również dostrzec humor, prowadzący do inicjowania gier z odbiorcą, a także tendencję do podnoszenia rangi kiczu oraz sięgania po rozmaite elementy kultury popularnej⁴⁸.

Także w ostatnich latach estetyka kiczu pozostaje bliska Pérezowi-Villalcie. Przejawia się ona między innymi w zamiłowaniu do ornamentu

⁴⁶ Na ten temat zob. m.in. J.L. Gallero, op. cit., s. 376.

⁴⁷ *La Movida...*, op. cit., s. 188.

⁴⁸ Zob. *Tiempos de libertad*, op. cit., s. 22.

pochodzącego z rozmaitych tradycji. Na pierwszym miejscu należałoby tu wskazać fascynację kulturą arabską w takiej postaci, w jakiej jest ona żywo obecna na Półwyspie Iberyjskim – a Villalta wszak urodził się w Tarifie w Andaluzji⁴⁹, natomiast dzieciństwo spędził w La Linea de la Concepción w prowincji Kadyks oraz w Maladze. Fakt, iż podczas pierwszych lat życia otoczony był obiektami architektury i sztuki, które są świadectwem kulturowego spotkania Wschodu z Zachodem, silnie zaważył na jego postrzeganiu ornamentu. W jednym z wywiadów opowiada, że ornament był czymś, co od najwcześniejszych lat przyciągało jego uwagę, i dodaje, iż potrzeba dekoracyjności, którą silnie odczuwa, wiąże się z doświadczeniem dziecięcych zabaw na podłogach wykładanych kafelkami o geometrycznych wzorach i z wielogodzinnym wpatrywaniem się w skupieniu we fryzy ułożone z *azulejos*⁵⁰.

Pérez-Villalta zafascynowany jest także włoskimi groteskami – ich hybrydowymi postaciami, wiotką i krętą linią oraz rozległą paletą barw. Deklaruje się również jako zwolennik i kontynuator tradycji manieryzmu z jego zamiłowaniem do wyrafinowanej estetyki.

Wszystkie te komponenty – wsparte dodatkowo fascynacją filmem animowanym w disnejowskiej stylistyce – możemy odnaleźć w powstałych w 2006 roku obrazach określanych przez samego artystę jako „krajobrazy imaginacyjne z historiami” (*paisajes imaginarios con historias*). Omówmy zatem cztery spośród nich. Będą to: *Hagar i Izmael na pustyni*⁵¹, *Ucieczka do Egiptu*, *Judyta z głową Holofernesa*⁵² i *Salome z głową Jana Chrzciciela*.

⁴⁹ Poniższe informacje zostały zaczerpnięte m.in. z katalogu *Hiszpańska sztuka lat 80. i 90.*, op. cit., s. 17-28.

⁵⁰ Zob. *Guillermo Pérez-Villalta „Soy un pintor geométrico, lo único, es que todo revestido”*, <http://myartdiary.com/2011/09/27/guillermo-perez-villalta-cac-malaga-pintor-arte-metamorfosis/> [data dostępu: 22.05.15]. Na ten temat Pérez-Villalta wypowiada się również bardzo obszernie w artykule *Artífice* zamieszczonym w czasopiśmie „Arte y Parte” (2006, nr 63, s. 23-31).

⁵¹ <http://cacmalaga.eu/wp-content/uploads/2011/06/Agar-e-Ismael-en-el-desierto.jpg> [data dostępu: 22.05.15].

⁵² <https://www.superstock.com/stock-photography/guillermo%20perez-Villalta#id=12450593> [data dostępu: 22.05.15].

Układają się one w pary, gdyż dwa z nich przedstawiają sceny dziejące się w dzień, a dwa to nokturny.

Obraz *Hagar i Izmael na pustyni* ewokuje skojarzenia z Kapadocją z folderów turystycznych, choć opalizujące zielonożółte kule umieszczone na szczytach skał (czy też wydm) są już niewątpliwie fantastyczne. Nad piaskowożółtym krajobrazem artysta rozpostarł brzoskwiniowoczerwone niebo, od którego ostrymi, cienkimi kreskami odbijają się wysmukłe i esowato wygięte paprocie drzewiaste. Zwraca uwagę ogromna dysproporcja między wielkością ludzi i roślin – Hagar jest mniejsza niż liść gigantycznego drzewa.

Uciezka do Egiptu ma w swej strukturze sygnały, które pozwalają wiązać przedstawiony na obrazie pejzaż z Egiptem – w tle ukazane bowiem zostały budynki przypominające nieco schodkowe piramidy, robią one jednak wrażenie niedokończonych bądź zrujnowanych i porzuconych. Po żółto-brunatnej pustyni przesuwały się starannie i szczegółowo namalowane sylwetki Józefa oraz jadących na osle Marii i Jezusa. Linia horyzontu została umieszczona bardzo nisko, mniej więcej w jednej szóstej wysokości obrazu, licząc od dolnej krawędzi. Pozostałą część przestrzeni zajmuje niebo, grające fioletami, różami, błękitami i miętową zielenią, na tle którego artysta wyrysował fantastyczny, groteskowo-rocaille'owy ornament. Jego wyrafinowane, cienkie linie wieńczą wiotkie palmy, kwiaty przypominające datury (potocznie zwane anielskimi trąbami) oraz wygięte jak późnogotyckie płomienie kształty, które mogą budzić skojarzenia z egzotycznymi lampami.

Dwa pozostałe obrazy – *Judyta z głową Holofernesa* oraz *Salome z głową Jana Chrzciciela* – mają wiele cech wspólnych. Przede wszystkim są nokturnami i przedstawiają pokrewne ikonograficznie, choć przeciwstawne treściowo tematy. Na obu umieszczono silne źródło sztucznego światła – na pierwszym pada ono z gruszkowatego i stożkowo zwieńczonego namiotu o rozchylonych połach. Ów namiot przywodzi na myśl egzotyczne baśnie o bajecznie bogatych i tajemniczych władcach, co w pewnym uproszczeniu mogłoby odnosić się do Holofernesa. Na drugim obrazie niemal monochromatyczną scenę, oddaną w różnych odcieniach granatu i niebieskości, rozjaśnia – i kontrastuje z nią – intensywnie świecąca złocista lampa, jaką można nabyć na arabskim suku.

W płaszczyźnie obrazowej oba pejzaże łączy ponadto dokładność i duża precyzja w oddaniu sylwetek kobiet oraz trzymany przez nie ściętych głów mężczyzn. Owa detaliczność w wyobrażeniu niewielkiej (bo mniej więcej

ośmio-, dziesięciocentymetrowej) sylwetki ludzkiej skonstruowana jest ze sposobem malowania dekoracyjnej roślinności – zdecydowanie uproszczonym i schematycznym. Przy pewnym wysiłku dałoby się, być może, zidentyfikować rośliny na podstawie liści jako paprocie, alokazje, krotony czy łubiny, ale wydaje się, że dla artysty najważniejsza była malowniczość ich kształtu i możliwość przydania za ich pomocą tajemniczości ukazanym scenom.

Najsilniej jednak uderza oglądającego poczucie, że pejzaże te są jakby wielowarstwowe – pewne ich elementy sprawiają bowiem wrażenie doaplikowanych na lico obrazu do w pełni już ukształtowanych scen. Na przykład na obrazie z Judytą palmy i inne rośliny wyglądają jak nałożona na obraz wycinanka. Widz obrazu przedstawiającego Salome odnosi natomiast wrażenie, jakby tkwił w jaskini i wyglądał z niej na zewnątrz, albo też jakby położył na obrazie zarys nieregularnie i fantazyjnie ukształtowanej ramki o głębokim odcieniu fioletu. Wspomniana wyżej lampa jest w tym układzie najbliższej widza i wygląda jak zwisające z krawędzi obrazu biżuteryjne cacko.

Zabiegi owe przypominają nieco współczesne zabawy fotografią cyfrową polegające na tym, że na zdjęcie można nałożyć uprzednio przygotowaną ramkę, inny ozdobny element lub komiksowy dymek z napisem. Skojarzenie takie, jak sądzę, wpisywałoby się bez trudu w estetykę kiczu, do fascynacji którym Pérez-Villalta otwarcie się przyznaje, kontrastując go – a może jedynie zestawiając – z elegancją rysunku i zamiłowaniem do antycznej klasyki literackiej⁵³.

Pozostaje w tym miejscu zadać pytanie, czy w świetle powyższych analiz twórczość Péreza-Villalty jest twórczością ważną i znaczącą, czy też jest jedynie postmodernistycznym efekciarskim kolażem, sam artysta zaś nikim więcej jak koniunkturalistą sprzyjającym poślednim i plebejskim gustom? Wszak zdaniem Hermanna Brocha: „System kiczu może do złudzenia przypominać sztukę, zwłaszcza jeśli posługują się nim tacy mistrzowie jak Wagner, jak dramaturdzy francuscy, na przykład Sardou, czy też,

⁵³ „Dla Péreza-Villalty posłużenie się kiczem »nosi znamiona prowokacji«, jednak to właśnie w tym typie estetyki spotykają się ze sobą dwie płaszczyzny jego artystycznych inspiracji – świat filmów Walta Disneya i twórczość Salvadora Dalego”. J.V. Oliveras, op. cit.

by sięgnąć po przykład z malarstwa, jak Dalí⁵⁴. Rozwijając myśl Brocha, Danuta Mikeska dodaje: „Kicz wytwarzają »radykalni esteci« poszukujący jedynie pięknego efektu, nie zaś trwałego, czystego piękna, które pojawia się jedynie tam, gdzie praca artysty zostaje podporządkowana nadrzędnej, etycznej idei dobra – w rozumieniu platońskim. Podczas gdy system kiczu wymaga od swoich zwolenników: »pracuj pięknie« (w sensie: dla efektu), system sztuki stawia na pierwszym miejscu etyczne hasło: »pracuj dobrze«⁵⁵. Péreza-Villaltę określa się często jako „malarza piękna” (*el pintor de la belleza*), on sam natomiast wskazuje na tę kategorię jako jedną z najistotniejszych w swej twórczości.

Jednocześnie w jednym z wywiadów głęboko ubolewa nad tym, że współczesny malarz nie jest już myślicielem ani nie można mu przypisać pozycji kapłana – w sensie: kapłana sztuki, ale też kogoś, kto choćby za sprawą malowania obrazów o tematyce religijnej obcuje z transcendencją⁵⁶. Czy ów żał należałoby postrzegać jako obliczony na efekt, czy też można interpretować go jako próbę poszukiwania głębszego doświadczenia artystycznego?

Sztuka Guillerma Péreza-Villalty to niewątpliwie „córka baroku i psychodelii”⁵⁷, ale też efekt intelektualnego namysłu, perfekcyjnej kompozycji i złożonej symboliki. Czy to jest kiczowaty radykalny estetyzm, czy surrealistyczna fantazmatyczność zimnego manieryzmu, a może po prostu mierząca się z dorobkiem wielkich mistrzów i przekraczająca granice kategorii

⁵⁴ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 115. Swoją drogą, przywołanie w tym miejscu twórczości Salvadora Dalego jest bardzo symptomatyczne, Pérez-Villalta przynajmniej bowiem, że język jego twórczości jest głęboko powiązany z surrealizmem, zaś o Dalim wypowiada się jako o wielkim artyście, jednym z tych, którego obrazy przynoszą mu najwięcej radości estetycznej. Zob. G. Angeles, op. cit.

⁵⁵ D. Mikeska, *Kicz w filmie postmodernistycznym*, „Czasopismo Filozoficzne” 2008, nr 3, s. 33.

⁵⁶ *Entrevista a Guillermo Pérez-Villalta, Pinturas 2008-2010*, <https://youtube.com/watch?v=6O89q3tZNsw> [data dostępu: 22.05.2015].

⁵⁷ A.García, *Mi obra es hija del barroco y la psicodelia*, http://elpais.com/diario/2008/03/25/cultura/1206399604_850215.html [data dostępu: 15.05.15].

sztuki popularnej i wysokiej głęboko osobista twórczość? Nie podejmuję się rozstrzygnięcia tej kwestii.

Bibliografia

- Arquitecturas Encontradas. Guillermo Pérez-Villalta en el Pérez-Villalta*, katalog wystawy, Sala Rivadavia, Cádiz, 23.01-01.03.2009 r., tekst: Guillermo Pérez-Villalta, Cádiz 2009.
- Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998
- Weronika Bryl-Roman, *Madrycka movida jako ruch kulturowy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008
- José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora Ediciones, Madrid 1991.
- Hiszpańska sztuka lat 80. i 90. z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii (Arte Español de los años 80 y 90 en las collecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 17.05-01.07.2001 r., tekst: Fernando Huci et al., Madryt 2001.
- Vasiliki Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada (2004), <http://hera.ugr.es/tesisugr/15915943.pdf>.
- La Movida, 20 años después*, katalog wystawy, La Consejería de Cultura y Deportes, Sala Alcalá, Madrid, 29.11.2006-21.01.2007 r., tekst: Fernando Huici et al., Madrid 2007.
- Marcin Lachowski, *Definiowanie awangardy (artysta jako krytyk)*, [w:] *Obraz za pośrednictwem (materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 25-27 listopada 2004)*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2005.
- Kristian Leahy, *Síndrome de Stendhal*, „Descubrir el Arte” 2008, nr 114.
- Los años pintados*, katalog wystawy, Colección Miguel Marcos, 03.10.2001-03.02.2002 r., tekst: J. M. Bonet, Gijón 2001.
- Danuta Mikeska, *Kicz w filmie postmodernistycznym*, „Czasopismo Filozoficzne” 2008, nr 3.
- Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978
- Guillermo Pérez-Villalta, *Artífice*, „Arte y Parte” 2006, nr 63.

Guillermo Pérez-Villalta, *Idea*, Vuelo Pluma, Madrid 2006.

Guillermo Pérez-Villalta, *Melancólico Rococó*, Autor-Editor, Madrid 2011.

Guillermo Pérez-Villalta, *Once cuentos*, TF Editores, Sevilla 2006.

Procesos 2003-2006, katalog wystawy, Galería Rafael Ortiz, 05.06-21.07.2007 r., tekst: Guillermo Pérez-Villalta, Sevilla 2007.

Jacek Rogucki, *Trywialność piękna – kicz*, „Dyskurs” 2004/2005, nr 2.

Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990, katalog wystawy, Sala de Exposiciones del Centro Cultural Caixanova, Vigo, 19.05-19.06.2005 r., tekst: G.A. Jáudenes, J.R. Quintás Seoane, F. Francés, Ó.A. Molina, Vigo 2005.

Źródła internetowe

¿Con la venia de mi ego? *La Metamorfosis de Pérez-Villalta expo CAC Málaga*, <http://jlmartinezhens.blogspot.com/2011/08/aunque-estoy-trabajando-to-davia-estas.html>.

García Angeles, „*Mi obra es hija del barroco y la psicodelia*”, http://elpais.com/diario/2008/03/25/cultura/1206399604_850215.html.

Guillermo Pérez-Villalta „*Soy un pintor geométrico, lo único, es que todo re-vestido*”, <http://myartdiary.com/2011/09/27/guillermo-perez-villalta-cac-malaga-pintor-arte-metamorfosis/>.

Guillermo Pérez Villalta y los trabajos de Hércules en el Pabellón de Andalucía, <https://www.youtube.com/watch?v=FqTAPbMnflY>.

<http://cacmalaga.eu/wp-content/uploads/2011/06/Agar-e-Ismael-en-el-desierto.jpg>.

Francisco García Jurado, *Ovidio y sus imágenes estéticas de la modernidad*, http://academia.edu/6589079/Ovidio_y_sus_im%C3%A1genes_est%C3%A9ticas_de_la_modernidad.

Las Metamorfosis y otras mitologías de Guillermo Pérez-Villalta, <http://malakao.es/exposiciones/Las/Metamorfosis/y/otras/mitologias/de/Guillermo/Perez/Villalta/17062011/>.

Luc Le Belge, *La peinture de Guillermo Pérez-Villalta*, <http://luclebelge.skynetblogs.be/tag/guillermo+perez+villalta>.

Ewelina Mędrała, *Kicz mieszka w lodówce*, <http://www.racionalista.pl/kk.php/s,4311/q,Kicz.mieszka.w.lodowce>.

Margot Molina, *Pérez Villalta, a contracorriente*, http://elpais.com/diario/2011/06/18/andalucia/1308349336_850215.html.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/escena-personajes-salida-concierto-rock>.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/grupo-personas-atrion-o-alegoria-arte-vida-o-presente-futuro>.

Jaume Vidal Oliveras, *Pérez-Villalta Invención y nostalgia*, <http://elcultural.com/revista/arte/Perez-Villalta-Invencion-y-nostalgia/9482>.

Bernardo Palomo, *Pintor y pintura de otra dimensión artística*, <http://diariodecadiz.es/article/ocio/1047633/pintor/y/pintura/otra/dimension/artistica.html>.

<https://www.superstock.com/stock-photography/guillermo%20perez-Villalta#id=12450593>.

‘My Art is a Daughter of the Baroque and Psychedelia’ – on Guillermo Pérez-Villalta’s Art in the Context of the Kitsch

The aim of this paper is to present the silhouette of Guillermo Pérez-Villalta, one of the most important contemporary artists in Spain, in the context of the idea of kitsch. The key question for one who would like to study Pérez-Villalta’s pictures is the problem of the coexistence of the negatively regarded component like kitsch and the real respect for the painter treated as one of the most important figures of art in his country. What may seem even more curious is that Pérez-Villalta himself declares a really positive attitude to kitsch – he even says about being fascinated with it. This fascination may have its origins in the ideas represented by the socio-cultural movement from the 70-80s 20th century – *la movida madrileña* – that Pérez-Villalta was one of the co-founders. *Movida* was very keen on fun, laugh, colors and kitsch as well. Villalta painted two very important pictures then – *Grupo de personas en un atrio o la alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (1975) and *Escena, personajes en la salida de un concierto rock* (1979), trying to show the relationships between the members of *movida*. Even now it is easy to find the elements of kitsch in Pérez-Villalta’s pictures but it does not in any way deny his originality and high position among contemporary Spanish most venerated artist.

Keywords: kitsch, Guillermo Pérez-Villalta, contemporary art, Spanish art, *movida madrileña*, landscape