

Las eras imaginarias

Enrique Juncosa

“En chillido sin fin se abría la floresta”

José Lezama Lima ⁽¹⁾

Según el filósofo norteamericano Arthur C. Danto, “nos enfrentamos al futuro sin una narrativa del presente. Vivimos con la resaca causada por una narrativa concluida, y aunque su memoria continúa coloreando la consciencia de este presente, es cada vez más claro, en la forma en que el arte se ha pluralizado (...) que la narrativa principal del arte occidental se está desintegrando sin que nada la haya sustituido. Creo que nada puede hacerlo” ⁽²⁾. La narrativa dominante del arte moderno de la que hablaba fue articulada por otro norteamericano, Clement Greenberg, quien fuera el gran promotor del Expresionismo Abstracto. Greenberg pensaba que el arte moderno iba avanzando en línea recta en una suerte de progreso ascendente, una explicación que tal vez valga todavía para explicar la historia del arte desde el Impresionismo al Minimalismo, aunque dejara al margen a los artistas cuya obra fuera clasificable. En los sesenta, y volviendo a Danto, “el arte se convierte en filosofía”, dejando incluso a menudo de parecer arte. Danto pone como ejemplo concreto de este cambio paradigmático las Brillo Box (1964) de Andy Warhol, esculturas que son idénticas en su aspecto a unas cajas de jabón muy popular en la década en la que fueron creadas.

Ha pasado ya medio siglo, desde el final de los sesenta, y seguimos, Danto tuvo razón, sin una narrativa convincente del arte contemporáneo hecho desde entonces. La escena artística misma, y los museos y sus públicos, mejor informados que nunca, han cambiado de forma considerable, tal y como ha cambiado el arte, conceptual y formalmente. En las últimas décadas,

se ha reivindicado el significado, incluyendo una nueva apreciación del arte político, que había sido considerado kitsch por Greenberg y el mandarinato de su época. El formalismo ha llegado a ser considerado algo casi abominable, y aunque sigue habiendo numerosos artistas abstractos, éstos priorizan las cuestiones semánticas y teorizan sobre ellas. En las últimas décadas, además, se han descubierto muchos artistas que habían sido ignorados hasta ahora, recuperándose artistas mujeres, de Louise Bourgeois a Carmen Herrera, o artistas negros, como Frank Bowling o Sam Gilliam.

El arte contemporáneo se ha convertido, además, en un fenómeno global, protagonizado en buena parte por artistas consagrados e influyentes, originarios de países antes considerados periféricos o irrelevantes: Francis Alÿs (México), Iran do Espírito Santo (Brasil), Guillermo Kuitca (Argentina), Njideka Akunyili Crosby (Nigeria), Walid Raad (Líbano), Nalini Malani (India), Shazhia Sikander (Pakistán), Ai Wei Wei (China), o Rirkrit Tiravanija (Tailandia), son algunos ejemplos. Este desplazamiento y multiplicación de los centros culturales ocurre también en literatura, cine, música, danza o arquitectura. El discurso hegemónico occidental y su eurocentrismo se ha resquebrajado, aunque una buena parte del debate crítico se genere todavía en grandes ciudades como París, Berlín o Nueva York.

Nelson Villalobos, quien es quien aquí nos ocupa, desarrolla su obra en este contexto. Pertenece a una generación de artistas que en los ochenta y noventa

pusieron a Cuba en el mapa. Se habló ya entonces de un Nuevo Arte Cubano, un arte más experimental en la forma, y más interesado en la sociedad de la que surgía, considerando la cultura autóctona, los problemas cotidianos, y distintas cuestiones sociopolíticas. Entre los nombres más conocidos de este momento del arte cubano se encuentran figuras tan diferentes como José Bedia, Carlos Garaicoa, Kcho, Tania Bruguera o el colectivo Los Carpinteros, siendo la escena tan plural como lo es en otros países. Villalobos, además, ha vivido muchos años en España, primero en Zaragoza y ahora en Vigo, lo que probablemente haya influido en su trabajo. Es un lector empedernido, además, y amigo de poetas, y en su obra encontramos referencias literarias frecuentes, especialmente a Fernando Pessoa y a José Lezama Lima, pero también a Julio Cortázar, Arthur Rimbaud, Ángel Escobar, Vicente Huidobro o Carlos Oroza.

Tal vez sea relevante, al hablar de Villalobos, contextualizar una parte de su trabajo con los Neo-expresionismos de los ochenta, un movimiento internacional que fue especialmente fuerte en Italia, Alemania y en los EEUU, pero que también se desarrolló en otros países, como México y España. Los discursos teóricos que lo acompañaban hablaban de nomadismo y referencias al pasado; poliestilismo; ironía y humor; hedonismo celebratorio; complejidad; importancia del significado; cuestiones identitarias, individuales y colectivas; gusto por el fragmento; etc..., al tiempo que se reivindicaban artistas que habían pintado en estilos diferentes como Francis Picabia y Philip Guston, además de distintas figuras menos conocidas internacionalmente hasta entonces,

como Francisco Toledo en México, Luis Gordillo en España, o Malcolm Morley en el Reino Unido. Se utilizan entonces grandes formatos, pinceladas gestuales y dinámicas y colores irreales y contrastados. Villalobos añade a estas ideas comunes internacionales, una imaginería que tiene que ver con tradiciones sincréticas y mágicas cubanas, y sobre todo con su propia imaginación desbordante y un punto visionaria.

Villalobos trabaja en series, siendo considerablemente prolífico, y sorprendiéndonos una y otra vez con cambios tan radicales como inesperados. Esta exuberancia de sus imágenes, y las distintas cuestiones que explora a un mismo tiempo, nos llevan, de alguna forma, a la poética neo-barroca de José Lezama Lima, autor del que Villalobos es admirador declarado, y quien elaboró una historia simultánea de la imagen al concebir lo que llamó “las eras imaginarias”. Lezama considera la imaginación como el arma más poderosa de la poesía, por encima de razón y de intelecto. Identificó esas eras imaginarias en un célebre esquema, aunque no llegara a describirlas a todas ellas en detalle y profundidad. La primera era esta descrita de esta forma:

“1ª Etapa filogeneratriz. Tribus misteriosas: idumeos, escitas y chichimecas. Aparición de los idumeos en el Génesis. Lo sexual, lo fálico totémico. Antiguas formas de reproducción. Recuerdos de un soneto de Mallarmé. Reminiscencias androginales. El hombre de Zohar. Sexo de los ángeles. Swedenborg y el zapatero Boehme (sic). Lo tanático: la isla de Re. Las pirámides como penetraciones en el desierto. El rey es en Egipto una reminiscencia de los gigantes” ⁽³⁾.

Las otras eras tienen que ver, de forma sucinta, con lo etrusco, lo órfico y lo troyano; el espejo de la unidad y Parménides; los reyes carolingios; la sabiduría taoísta y confuciana; Descartes; el cristianismo; el culto a la sangre de druidas y aztecas; las piedras incaicas; y el poeta José Martí. Creemos que estas mismas enumeraciones, aun de forma tan abreviada, siguen resultando tan impetuosas como ambiciosas, siendo comparables a la riqueza visual sincrética que encontramos en las pinturas y dibujos de Villalobos, y en donde crea un mundo mítico personal, resumido en parte en una obra como *Antología de mis mitos* (p. 580). Ambos, además, Lezama y Villalobos, creen que poesía y pintura son dos formas de conocimiento paralelo.

En las primeras obras de Villalobos, de finales de los setenta, como las de la serie *Monotipias* (p. 88), aparecen figuras esquemáticas semejantes a las del arte egipcio, acompañadas de símbolos y jeroglíficos. Otras obras de esta serie muestran imágenes esquemáticas de caballos, ciervos y toros, que remiten tanto a las pinturas rupestres como a las primeras culturas mediterráneas. De esta misma época son, además, unos estudios de troncos de árboles, ricos en detalles precisos (p. 84); unos dibujos de rostros cercanos a la caricatura (p. 86); dibujos al natural de mujeres desnudas y sensuales, en donde dominan las curvas y la transparencia (p. 69); y numerosos retratos en distintos estilos, yendo del realismo al expresionismo, pasando por unos homenajes coloristas a Picasso (p. 74). Algunos dibujos de este momento presentan imágenes de aristócratas renacentistas. Todo ello simultáneamente.

Esta variedad en el estilo, los temas

y su resolución formal, será ya una característica principal de la obra de Villalobos, admirador también del poeta portugués Fernando Pessoa, quien inventara un sinnúmero de heterónimos, escribiendo en distintos estilos poemas que atribuía a poetas diferentes. La obra de Villalobos, lúdica, hedonista y celebratoria, está repleta también de referencias artísticas. Con ellas crea el mundo mito-poético propio del que hablamos y que cambia constantemente de forma caleidoscópica. Las referencias a Picasso son frecuentes, Villalobos habiendo pintado incluso una monumental versión propia del *Guernica*, (p.428) pero también encontramos homenajes o diálogos con otros artistas, de Velázquez a A.R. Penck y Keith Haring, pasando por Henri Matisse o Wifredo Lam, a quien trató en su día en Cuba.

En los años 1981 y 1982, Villalobos dibuja y pinta varias series abstractas, donde distintas formas, como cuadrados, círculos o signos que parecen letras, se superponen y repiten recubriendo la superficie de los lienzos formando estructuras pulsantes y rítmicas. En general son expresivas y dinámicas en sus movimientos internos, pero también hay dibujos más pausados en los que se repiten pequeñas formas geométricas en densas cuadrículas. De 1983, es una serie de obras hechas con cera que muestran vistas de ciudades y nos remiten a Paul Klee (p. 182). De 1984, es una serie titulada *Sobre la muerte*, que presenta imágenes de contenido narrativo en espacios que tienen aspecto de escenarios teatrales (p. 194). Y de 1985, son una serie de pequeñas esculturas, *Ensamblajes*, que tienen la apariencia de exvotos y parecen referirse a cuestiones mágicas o rituales. Están hechas con objetos encontrados continuando la tradición surrealista (p. 214).

En la segunda mitad de los ochenta, sobre todo en una serie de obras sobre el SIDA, que causaba grandes estragos entonces, la obra de Villalobos está cercana, al Neo-expresionismo (p. 242).

Los años noventa son años de madurez en los que Villalobos crea un sinnúmero de imágenes nuevas para formar esa mitología personal fantástica, con mujeres con cabezas de pájaros, toros alados, crucifixiones y esfinges (p. 298). De esta época es también la serie *Contrapunteo cubano en azul* (p. 392). De formato cuadrado, atmósfera nocturna y color azul, estas obras presentan imágenes de espacios ambiguos poblados por formas y volúmenes no siempre identificables, aunque sugiriendo a veces fragmentos y elementos arquitectónicos. En estos espacios encontramos también algunas figuras antropomórficas y formas abstractas, que dan densidad a las composiciones, aumentando su complejidad. Son obras oníricas y enigmáticas, repletas de estímulos visuales y en último término celebratorias.

De los años noventa es, también, una serie de *collages*, en los que, utilizando colores intensos, además del negro, se sugieren interiores sofisticados en los que aparecen siluetas de piernas femeninas con tacones, etiquetas de botellas de whisky, gafas de sol o lámparas, una referencia tal vez a la vida urbana nocturna y al cine de los años sesenta. El uso de colores vibrantes propio de esta década y las siguientes, también es visible en una serie de imágenes de liebres con cualidades antropomórficas, en situaciones narrativas, encontrándose en espacios repletos de formas de todo tipo, incluyendo ruedas, relojes, cruces, astros o flechas, y que suscitan lecturas

simbólicas o metafóricas, tal y como pueden hacerlo las cartas del Tarot (p. 354).

En 2004, Villalobos pinta una serie de máquinas que son un homenaje a Francis Picabia (p. 510), un autor admirado por su capacidad de cambiar de estilo, rompiendo y cuestionando, una y otra vez, convenciones y tradiciones. *Panorama de Vigo* (p. 534) es otra serie abstracta en la que vemos formaciones reticuladas de formas geométricas y colores intensos. Las obras de *La vivencia oblicua* (p. 662), presentan frisos bien ordenados, semejantes otra vez al arte egipcio, en donde vemos figuras sentadas moviendo los brazos, o jinetes y caballos. Son obras que además pueden tener leyendas escritas como *Definir es cenizar* (p. 670) o *Todo lo que no es demonio es monstruoso* (p. 671).

El nombre de la serie *Eudaimonia* (p. 686) bien podría ser un título para toda la obra de Villalobos, siendo un concepto de la filosofía griega que tiene que ver con ser feliz y vivir bien. En estas imágenes, hechas a partir de cuadrados y formas oblongas de colores planos, y algunos semicírculos que sugieren cúpulas, pero también crepúsculos, se sustentan en la geometría, y son menos dinámicas que muchas otras obras de Villalobos. La pintura como arquitectura pausada y majestuosa, y un estudio sobre el equilibrio y las proporciones.

La serie *El Jardín de mamá* (p. 706) muestra otra vez composiciones densas y barrocas de colores intensos y formas curvas y orgánicas. La serie *El viaje* (p. 718) contrasta de nuevo, por ser toda ella en blanco y negro, mostrando paisajes mitológicos de aspecto grecolatino y misteriosamente vacíos,

como las ciudades de Giorgio de Chirico. Los viajes de Villalobos muestran cabezas flotantes, sugiriendo profundos viajes interiores. En estas obras, como en muchas otras de esta última década, el dibujo es dominante. Una serie de obras sin titular de 2019 incorpora imágenes de personajes de Walt Disney. Estos contrastes, entre figuras picassianas, mundo grecolatino, figuras inventadas y dibujos animados para niños dan a las obras de Villalobos una intensidad que apela a la memoria de los espectadores, que se enfrentan con algo nuevo, pero también a cosas que tiene vistas y asumidas como propias (p. 692).

Para terminar, me gustaría volver atrás en el tiempo y referirme a una instalación que Villalobos realizara en el Museo Casa de las artes de Vigo en 2002 (p. 489). Titulada Obadimeyi, y hecha, según parece en las fotos que yo he visto, con arena, piedras y pigmentos, y que muestra una imagen en el suelo de varios metros de largo de Obadimeyi, una deidad yoruba de los cultos afrocubanos, y cuyo nombre significa “el rey es doble”, refiriéndose a la relación entre Shangó y Aggayú, hermanos gemelos dentro de este sistema espiritual. Shangó representa al fuego, los truenos, los volcanes, la virilidad y la justicia. Aggayú los desiertos y los ríos enfurecidos, pero también los volcanes y la fuerza del interior de la Tierra. Villalobos, que también firma sus pinturas como Villalobo, y que ha firmado dos manifiestos, en 1990 y 1993, convirtiendo su nombre en tres: Villa, Lobo y el Otro en 1990 y Nelson, Villa, Ferrer y Lobo en 1993, parece sugerir así esa dualidad en los cultos africanos, y en su propia personalidad plural como artista.

Villalobos parece pintar en trance, dejándose llevar, pero su pintura es también reflexiva y analítica. Adopta la forma del laberinto, impidiendo, en los casos de sus composiciones más abarrotadas, encontrar un principio y un fin, o tan siquiera un mismo centro. Sus obras también adoptan la forma del jeroglífico, con signos y símbolos inventados y recordados. En estos casos, como los petroglifos rupestres comunes en todo el mundo, su obra está cercana a la escritura. En su obra encontramos referencias espaciales y culturales que podemos ubicar, pero sobre todo, y también, este mundo mítico al que nos venimos refiriendo, y en el que la pintura puede ser una máquina, como lo fue para Picabia, y esa máquina ser el pintor mismo, como en *Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo* (p. 670), un verso de Lezama Lima, y en donde se convierte en una suerte de mecanismo en el que se funden el pintor, la pintura y el tema, que también es un circuito complejo de múltiples conexiones.

NOTAS:

⁽¹⁾ José Lezama Lima, de Muerte de Narciso (1937), en Poesía completa, México: Sexto piso, 2016. p. 11.

⁽²⁾ - Arthur C. Danto, Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective, Nueva York: Farrar Straus Giroux, 1992. P 10.

We face the future without a narrative of the present. We live in the afterwash of a narrative which has come to its end, and though the memory of it continues in coloring the consciousness of the present, it is clearer and clearer from the way art has become pluralized (...) that the master narrative of Western Art is losing its grip and nothing has taken this place. My thought is that nothing can.

⁽³⁾ José Lezama Lima, La cantidad hechizada. Ensayos completos IV, Almería: Confluencias 2013. p. 91-92.



The imaginary eras

Enrique Juncosa

"In an endless shriek the forest opened up"

José Lezama Lima ⁽¹⁾

According to the American philosopher Arthur C. Danto, “we face the future without a narrative of the present. We live with the hangover caused by a finished narrative, and although its memory continues to color the consciousness of this present, it is increasingly clear, in the way in which art has become pluralized (...) that the main narrative of Western art is becoming disintegrating without anything having replaced it. I think nothing can do it”⁽²⁾. The dominant narrative of modern art that he spoke of was articulated by another American, Clement Greenberg, who was the great promoter of Abstract Expressionism. Greenberg believed that modern art was advancing in a straight line in a kind of upward progress, an explanation that perhaps still works to explain the history of art from Impressionism to Minimalism, even if it left out artists whose work was unclassifiable. In the sixties, and returning to Danto, "art becomes philosophy", often even ceasing to seem art. Danto gives as a concrete example of this paradigmatic change the *Brillo Box* (1964) by Andy Warhol, sculptures that are identical in appearance to very popular soap boxes of the decade in which they were created.

Half a century has passed, since the end of the sixties, and we continue, Danto was right, without a convincing narrative of contemporary art made since then. The art scene itself, and museums and their audiences, better informed than ever, have changed considerably, just as art has changed, conceptually and formally. In recent decades, meaning has been vindicated, including a new appreciation for political art, which had been considered kitsch by Greenberg and the

mandarinate of his day. Formalism has come to be considered something almost abominable, and although there are still many abstract artists, they prioritize semantic questions and theorize about them. In the last decades, in addition, many artists have been discovered that had been ignored until now, recovering female artists, from Louise Bourgeois to Carmen Herrera, or black artists, such as Frank Bowling or Sam Gilliam.

Contemporary art has also become a global phenomenon, largely led by established and influential artists, originating from countries previously considered peripheral or irrelevant: Francis Alÿs (Mexico), Iran do Espírito Santo (Brazil), Guillermo Kuitca (Argentina), Njideka Akunyili Crosby (Nigeria), Walid Raad (Lebanon), Nalini Malani (India), Shazhia Sikander (Pakistan), Ai Wei Wei (China), or Rirkrit Tiravanija (Thailand), are some examples. This displacement and multiplication of cultural centers also occurs in literature, cinema, music, dance or architecture. The western hegemonic discourse and its Eurocentrism have cracked, although a good part of the critical debate is still generated in large cities such as Paris, Berlin or New York.

Nelson Villalobos, the one who concerns us here, develops his work in this context. He belongs to a generation of artists who in the eighties and nineties put Cuba on the map. Back then there was talk of a New Cuban Art, an art more experimental in form, and more interested in the society from which it arose, considering native culture,

everyday problems, and different socio-political issues.

Among the best-known names of this moment in Cuban art are figures as different as José Bedia, Carlos Garaicoa, Kcho, Tania Bruguera or the collective Los Carpinteros, the scene being as plural as it is in other countries. Villalobos has also lived in Spain for many years, first in Zaragoza and now in Vigo, which has probably influenced his work. He is also an inveterate reader, and a friend of poets, and in his work we find frequent literary references, especially Fernando Pessoa and José Lezama Lima, but also Julio Cortázar, Arthur Rimbaud, Ángel Escobar, Vicente Huidobro or Carlos Oroza.

Perhaps it is relevant, when speaking of Villalobos, to contextualize a part of his work with the Neo-expressionisms of the eighties, an international movement that was especially strong in Italy, Germany and the United States, but which also developed in other countries, like Mexico and Spain. The theoretical speeches that accompanied it spoke of nomadism and references to the past; polystylism; irony and humor; celebratory hedonism; complexity; importance of meaning; identity, both individual and collective; liking for the fragment; etc ..., while artists who had painted in different styles such as Francis Picabia and Philip Guston were vindicated, as well as different figures less known internationally until then, such as Francisco Toledo in Mexico, Luis Gordillo in Spain, or Malcolm Morley in the United Kingdom. Large formats, gestural and dynamic brushstrokes and unreal and contrasted colors are then used. Villalobos adds to these common international ideas, an imagery that has

to do with syncretic and magical Cuban traditions, and above all with his own overflowing imagination and a visionary point.

Villalobos works in series, being considerably prolific, and surprising us again and again with changes that are as radical as they are unexpected. This exuberance of his images, and the different issues that they explore at the same time, lead us, in a way, to the neo-baroque poetics of José Lezama Lima, author of whom Villalobos is a declared admirer, and who elaborated a simultaneous history of the image when conceiving what he called “the imaginary eras”. Lezama considers the imagination as the most powerful weapon of poetry, above reason and intellect. He identified these imaginary eras in a famous scheme, although he failed to describe all of them in detail and depth. The first era is described in this way:

“1st Stage philogeneratrix. Mysterious tribes: Idumeans, Scythians and Chichimecs. Appearance of the Idumeans in Genesis. The sexual, the totemic phallic. Ancient forms of reproduction. Memories of a sonnet by Mallarmé. Androginal reminiscences. The man from Zohar. Angels sex. Swedenborg and the shoemaker Boehme (sic). The thanatic: the island of Re. The pyramids as penetrations in the desert. The king in Egypt is reminiscent of the giants ”⁽³⁾.

The other eras have to do, succinctly, with the Etruscan, the Orphic and the Trojan; the mirror of unity and Parmenides; the Carolingian kings; Taoist and Confucian wisdom; Descartes; the Christianity; the cult of the blood of Druids and Aztecs; the Inca stones;

and the poet José Martí. We believe that these same enumerations, even in such abbreviated form, continue to be as impetuous as they are ambitious, being comparable to the syncretic visual richness that we find in the paintings and drawings of Villalobos, and where he creates a personal mythical world, summarized in part in a work as *Anthology of my myths* (p. 581). Both, in addition, Lezama and Villalobos, believe that poetry and painting are two forms of parallel knowledge.

In Villalobos' first works, from the late 1970s, such as those in the *Monotipo series* (p. 88), there are schematic figures similar to those of Egyptian art, accompanied by symbols and hieroglyphs. Other works in this series show schematic images of horses, deer and bulls, which refer both to cave paintings and to early Mediterranean cultures. Also from this period are studies of tree trunks, rich in precise detail (p. 84); some drawings of faces close to the caricature (p. 86); natural drawings of naked and sensual women, where curves and transparency dominate (p. 69); and numerous portraits in different styles, ranging from realism to expressionism, passing through colorful tributes to Picasso (p. 74). Some drawings from this moment they present images of Renaissance aristocrats. All of this simultaneously.

This variety in style, themes and their formal resolution, will already be a main characteristic of the work of Villalobos, also an admirer of the Portuguese poet Fernando Pessoa, who invented countless heteronyms, writing poems in different styles that he attributed to different poets. Villalobos' work, playful, hedonistic and celebratory, is also full of

artistic references. With them he creates the own myth-poetic world of which we speak and that constantly changes in a kaleidoscopic way. References to Picasso are frequent, Villalobos having even painted his own monumental version of *Guernica* (p. 429), but we also find tributes or dialogues with other artists, from Velázquez to A.R. Penck and Keith Haring, passing through Henri Matisse or Wifredo Lam, whom he treated in his day in Cuba.

In the years 1981 and 1982, Villalobos drew and painted several abstract series, where different shapes, such as squares, circles or signs that look like letters, overlap and repeat, covering the surface of the canvas, forming pulsating and rhythmic structures. In general they are expressive and dynamic in their internal movements, but there are also more leisurely drawings in which small geometric shapes are repeated in dense grids. From 1983, there is a series of works made with wax that show views of cities and refer us to Paul Klee (p. 182). From 1984, there is a series entitled *Sobre la muerte*, which presents images with narrative content in spaces that look like theatrical settings (p. 194). And from 1985, there is a series of small sculptures, *Assemblages*, which have the appearance of votive offerings and seem to refer to magical or ritual issues. They are made with found objects continuing the surrealist tradition (p. 214). In the second half of the eighties, especially in a series of works on AIDS, which was causing great havoc at the time, Villalobos' work is close to Neo-expressionism (p. 242).

The nineties are mature years in which Villalobos creates countless new images to form that fantastic personal mythology,

with women with the heads of birds, winged bulls, crucifixions and sphinxes (p. 298). The series *Contrapunteo cubano en azul* (p. 392) is also from this period. Square in format, nocturnal atmosphere and blue in color, these works present images of ambiguous spaces populated by shapes and volumes that are not always identifiable, although sometimes suggesting fragments and architectural elements. In these spaces we also find some anthropomorphic figures and abstract forms, which give density to the compositions, increasing their complexity. They are dreamlike and enigmatic works, full of visual stimuli and ultimately celebratory.

It is also from the nineties a series of collages, in which, using intense colors, in addition to black, sophisticated interiors are suggested in which silhouettes of female legs appear with heels, labels of whiskey bottles, sunglasses or lamps, perhaps a reference to urban nightlife and cinema from the sixties. The use of vibrant colors typical of this decade and the following ones, is also visible in a series of images of hares with anthropomorphic qualities, in narrative situations, finding themselves in spaces full of shapes of all kinds, including wheels, clocks, crosses, stars or arrows, and that elicit symbolic or metaphorical readings, just as Tarot cards can (p. 354).

In 2004, Villalobos painted a series of machines that are a tribute to Francis Picabia (p. 510), an author admired for his ability to change style, breaking and questioning conventions and traditions over and over again. *Panoramas de Vigo* (p. 534) is another abstract series in which we see reticulated formations of geometric shapes and intense colors. The works of *La vivencia oblicua* (p. 662),

present well-ordered friezes, similar again to Egyptian art, where we see seated figures moving their arms, or horsemen and horses. They are works that can also have written legends such as *Defining is to ash* (p. 670) or *What is not demon, is monstrous* (p. 671).

The name of the series *Eudaimonia* (p. 686) could well be a title for all of Villalobos' work, being a concept of Greek philosophy that has to do with being happy and living well. In these images, made from squares and oblong shapes in flat colors, and some semicircles that suggest domes, but also twilights, they are based on geometry, and are less dynamic than many other works by Villalobos. Painting as slow and majestic architecture, and a study on balance and proportions.

The series *El Jardín de mamá* (p. 706) once again shows dense and baroque compositions of intense colors and curved and organic shapes. The series *El viaje* (p. 718) contrasts again, as it is all in black and white, showing mythological landscapes with a Greco-Roman appearance and mysteriously empty, like the cities of Giorgio de Chirico. Villalobos' travels show floating heads, suggesting deep interior travels. In these works, as in many others of the last decade, drawing is dominant. A 2019 series of untitled works incorporates images of Walt Disney characters. These contrasts, between Picassian figures, the Greco-Latin world, invented figures and cartoons for children give Villalobos' works an intensity that appeals to the memory of the spectators, who are faced with something new, but also with things that are seen and assumed as their own (p. 692).

To conclude, I would like to go back in time and refer to an installation that Villalobos made at the Casa de las Artes de Vigo Museum in 2002 (p. 489). Entitled Obadimeyi, and made, as it seems in the picture that I have seen, with sand, stones and pigments, and showing an image on the ground several meters long of Obadimeyi, a Yoruba deity of Afro-Cuban cults, whose name means "the king is double", referring to the relationship between Shangó and Aggayú, twin brothers within this spiritual system. Shangó represents fire, thunder, volcanoes, virility and justice. Aggayú the deserts and the raging rivers, but also the volcanoes and the force of the interior of the Earth. Villalobos, who also signs his paintings as Villalobo, and who has signed two manifestos, in 1990 and 1993, turning his name into four. Nelson, Villa, Lobo and the Other in 1990 and Nelson, Villa, Ferrer and Lobo in 1993, thus seems to suggest this duality in African cults, and in his own plural personality as an artist.

Villalobos seems to paint in a trance, letting himself be carried away, but his painting is also reflective and analytical. It takes the form of the labyrinth, preventing, in the cases of his most crowded compositions, finding a beginning and an end, or even the same center. His works also take the form of the hieroglyph, with invented and remembered signs and symbols. In these cases, like the rock petroglyphs common throughout the world, his work is close to writing. In his work we find spatial and cultural references that we can locate, but above all, and also, this mythical world to which we have been referring, and in which painting can be a machine, as it was for Picabia, and

that machine be the painter himself, as in *Dánae weaves golden time by the Nile* (p. 670), a verse by Lezama Lima, and where it becomes a kind of mechanism in which the painter, the painting and the subject merge, which is also a complex circuit of multiple connections.

NOTES:

⁽¹⁾ José Lezama Lima, de Muerte de Narciso (1937), en Poesía completa, México: Sexto piso, 2016. p. 11.

⁽²⁾ - Arthur C. Danto, Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective, Nueva York: Farrar Straus Giroux, 1992. P 10.

We face the future without a narrative of the present. We live in the afterwash of a narrative which has come to its end, and though the memory of it continues in coloring the consciousness of the present, it is clearer and clearer from the way art has become pluralized (...) that the master narrative of Western Art is losing its grip and nothing has taken this place. My thought is that nothing can.

⁽³⁾ José Lezama Lima, La cantidad hechizada. Ensayos completos IV, Almería: Confluencias 2013. p. 91-92.