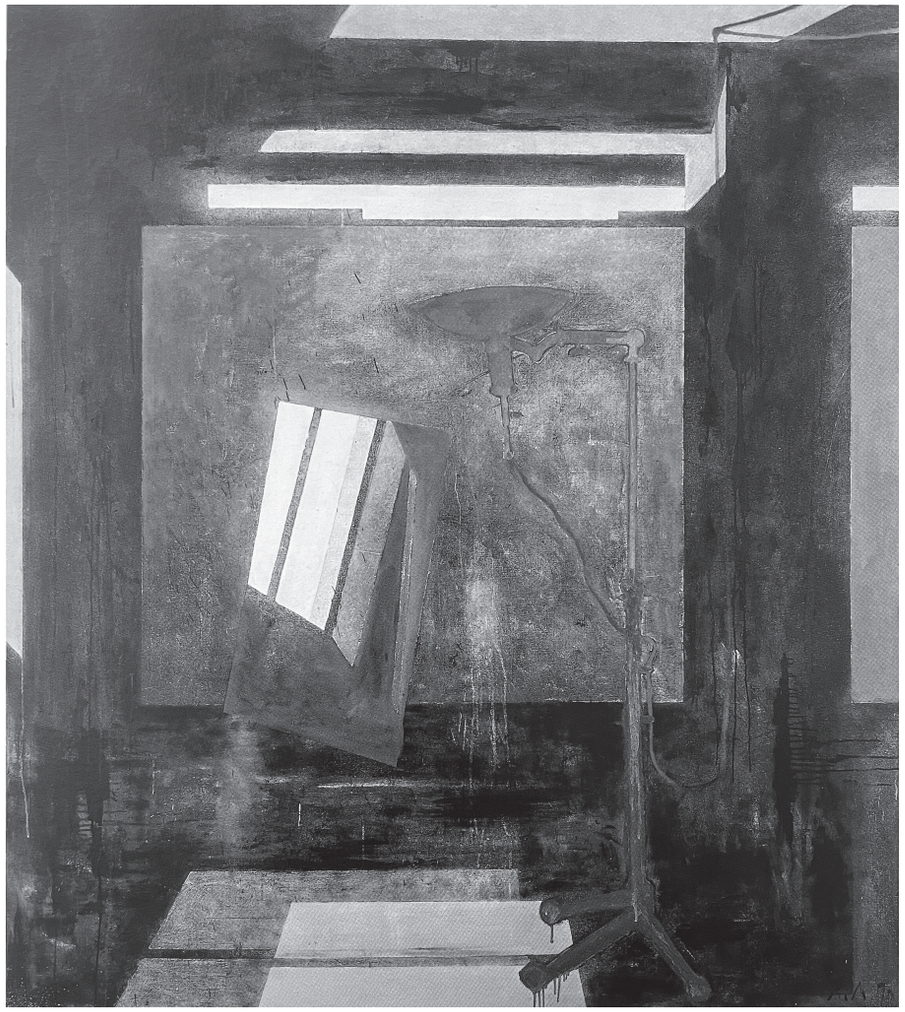
BOSQUEJO
DE
PINTURA HABLADA

ALFONSO ALBACETE

Discurso del académico electo

EXCMO. SR. D. ALFONSO ALBACETE

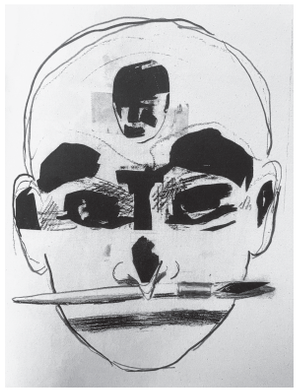


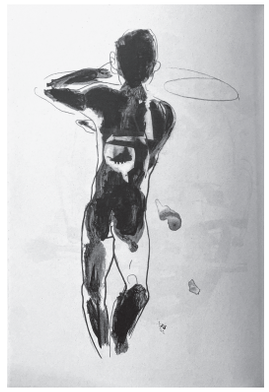
Espejo interior I, 1990

Señor director, señoras académicas, señores académicos y público en general:

Quiero iniciar el discurso de ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando agradeciendo a sus Excelentísimos miembros el honor y la confianza depositada en mi persona al elegirme como académico numerario de esta noble institución, y manifestar la más sincera voluntad de contribuir con mis conocimientos y mi esfuerzo en las tareas varias que los estatutos nos tienen encomendadas.

Asimismo, quiero transmitir mi gratitud y afecto a los Sres. académicos que hicieron posible esta candidatura: don Jordi Teixidor de Otto, don Simón Marchán Fiz y don Alberto Campo Baeza, con los que me une, aparte de amistad y admiración hacia sus personas, el interés demostrado por aquellas ramas del saber y la creación como son las artes, la arquitectura y las teorías y estudios generados a partir de ellas. Quiero también añadir un cariñoso recuerdo para los académicos recientemente fallecidos y grandes artistas, don Luis Feito López, doña Carmen Laffón de la Escosura y don Luis García Ochoa, del que tendré el honor de heredar la medalla hoy vacante y al que me unen coincidencias como la formación en Arquitectura y Bellas Artes en idénticos centros o también realizar una pintura de carácter emigrante, la mía, con origen en Levante, y la suya, la de un pintor vasco más tarde perteneciente a la llamada “Escuela de Madrid”. Discípulo de Benjamín Palencia y artista de formación internacional, influido por Bonnard, fue uno de los pintores-puente imprescindibles en el complicado diálogo entre las vanguardias europeas y la forzada vuelta a la tradición de la postguerra en nuestro país. Su última etapa, una figuración de rabioso carácter expresionista, fue de gran influencia en la pintura más comprometida en los años de apertura en España. Todos ellos fueron colegas y modelos a seguir en mis inicios, y coincidí con ellos en exposiciones varias, yo, obviamente, como princi-





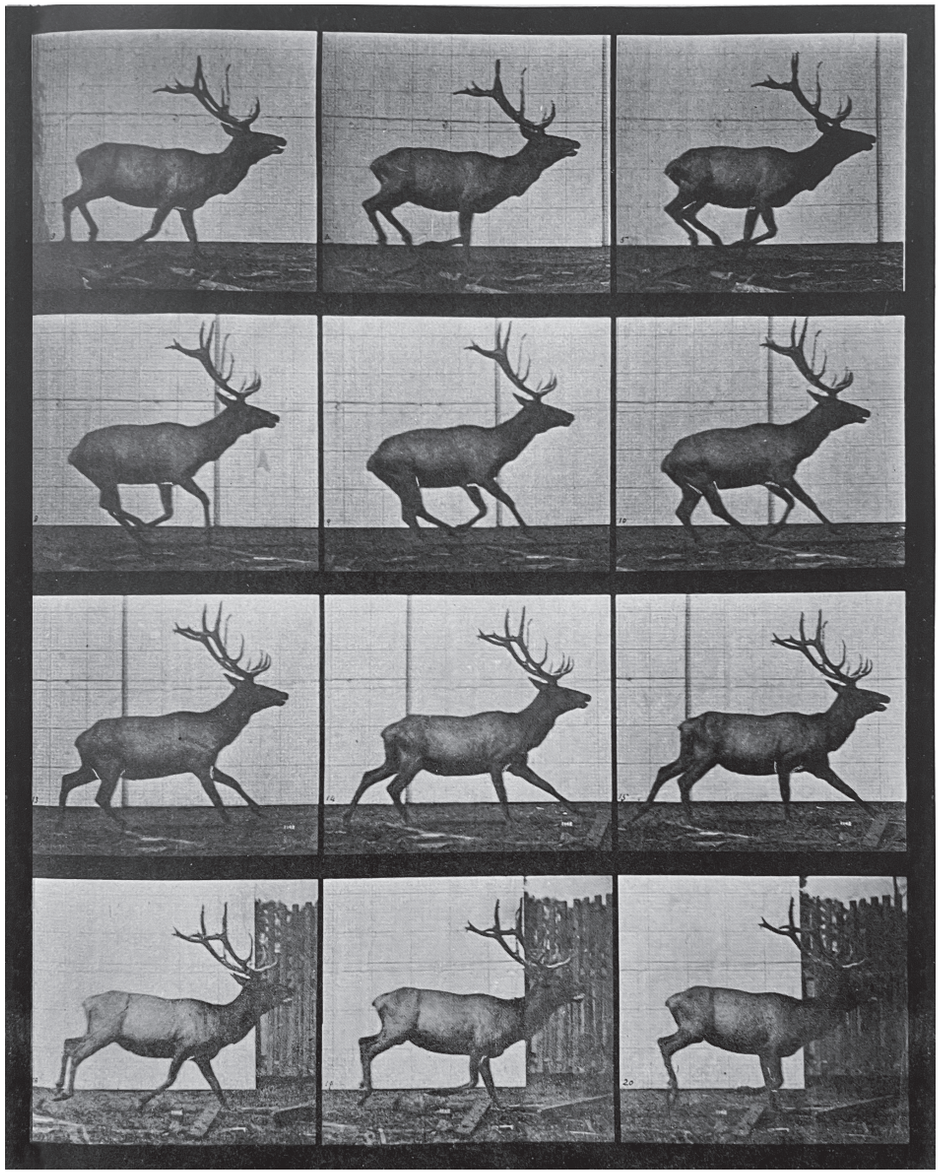
Cabezas cortadas / Pinturas de guerra, 2000

piante, y ellos, como reconocidos artistas, en el caso de Luis Feito como miembro del grupo "El Paso", del que también formara parte el gran escultor Martín Chirino, solidario artista, cuyo apoyo resultó decisivo en mis primeras exposiciones profesionales. Además, junto con Carmen Laffón, Feito y yo formábamos parte del elenco de artistas que exponíamos regularmente obras en la histórica Galería EGAM, dirigida por Enrique Gómez Acebo. Allí pude escuchar, de él y de otros, valiosos consejos acerca de cómo salir a flote, no solo en temas exclusivamente artísticos, sino en otros menesteres, como las estrategias adecuadas para dar a conocer mi obra o cómo alcanzar la aspiración de vivir de la práctica de la pintura, asunto difícil que todavía hoy me sigue pareciendo algo complicado y azaroso. Este capítulo de recuerdos y agradecimientos sería injusto si no incluyera en mi memoria el reconocimiento hacia algunos de los compañeros desaparecidos con los que me inicié y que fueron quedándose por el camino, testimonio doloroso de la verdad de su arriesgada y valerosa apuesta de vida.

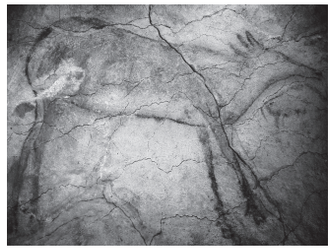
Cuentan en Borneo que los aborígenes más primitivos conservan como patrimonio las cabezas de chamanes, guerreros y personas relevantes fallecidas, porque creen que en ellas siguen residiendo el coraje y la sabiduría que poseían en vida y que, de alguna manera, estos valores se transmiten intactos a las personas que las atesoran. Hace algunos años, con este motivo, inicié una serie de cuadros titulados *Pinturas de Guerra/Cabezas Cortadas*: las *Pinturas de Guerra* imitaban los maquillajes propios de los luchadores que van a entrar en contienda, en este caso, batalla artística; las *Cabezas Cortadas* consistían en imaginados retratos póstumos de mis más preciados colegas fallecidos. Al retenerlos así, pienso yo que su pensamiento y su fuerza siguen estando conmigo y continúan acompañándome todavía.

No debo avanzar en esta disertación sin antes advertirles de la novedad que para mí representa el hacerlo sin compartir con los oyentes imágenes proyectadas de pinturas mías o de otros autores; lo que para mí supone un esfuerzo añadido en la exposición verbal y, para ustedes, mayor dificultad y tedio a la hora de entender lo que aquí trato de contarles. Por ello, me atrevo a pedirles, con todos los respetos y ya que no encuentro otra solución, sean ustedes quienes, haciendo un esfuerzo mental, compongan esas escenas, pinturas o situaciones a las que voy a referirme y así ayuden a complementar mis palabras con el sano ejercicio de su propia imaginación.

Dando por hecho que cuento con su colaboración en lo solicitado, pueden ustedes empezar por reconstruir mentalmente la imagen de un panorama de vida cotidiana en tiempos remotos, prehistóricos, un mundo silvestre y original, donde no existiese lo simbólico ni lo representado, es decir, donde todo fuese real, natural y recogido por los sentidos, sin interferencias ni correspondencias con elaboraciones lingüísticas. Solo así, en este escenario, podremos tener la clara conciencia y admirar la gran categoría mental o inteligencia de una criatura primitiva que, sin más bagaje culto y útiles de trabajo que la observación o mirada a los animales salvajes, fuese capaz de establecer, en la profundidad de una cueva apenas iluminada, una relación o pacto visual entre una protuberancia de la roca y el cuerpo vivo de un ciervo o un bisonte en movimiento, colorearla con tierra rojiza y, armado de un carbón de leña, trazar,



Animals in motion, Eadweard Muybridge



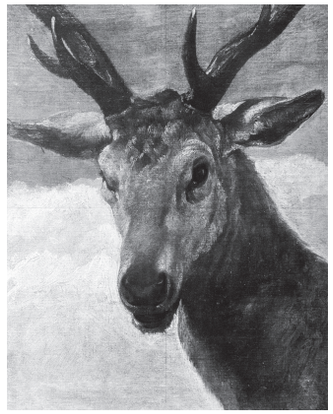
en un alarde de memoria visual, un rasgo intencionado a su alrededor totalmente inventado pero íntimamente relacionado con la forma y el volumen del cuerpo del animal. Como es obvio que ni animales ni personas ni cosas tenemos contorno, podemos afirmar que aquí se inicia en el mundo una práctica física y mental, hasta ese momento desconocida, es decir, un trazo definitorio y simbólico al que más tarde otras gentes llamarían dibujo. El construir y participar en este proceso significaría también aceptar una metamorfosis, una transformación inducida, fruto de un ritual en el que pigmentos de colores, aglutinantes varios, piedra y carbón, por arte del oficiante o chamán, pasarían a transformarse en presencias o apariciones de seres vivos ausentes, ante la sorpresa y un acuerdo espiritual no escrito, pero creído fielmente por sus contemporáneos y sus descendientes hasta llegar al día de hoy. Pues, aún hoy en día, los que ahora vivimos seguimos viendo, aunque con una mirada diferente, animales y personas donde solo hay piedra, grasa, tierra o carbón. Es decir, que seguimos recibiendo ideas o instantes de memoria del pasado transformados en formas físicas comunicadoras, en obras generadoras de palabras y discursos múltiples, pruebas flagrantes de los vanos intentos de vencer en el eterno reto, siempre perdido, de saltar el abismo insuperable que separa lo pensado de lo existente, o la mirada de la realidad física.

Imaginen ahora otro escenario también muy antiguo, aunque más próximo. Corría el final de los años sesenta del siglo pasado cuando por primera vez cruzaba yo, con más energía que conocimientos, la puerta de esta Academia, dispuesto a someterme a una prueba de méritos o examen práctico, condición indispensable para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la que más tarde pasaría a ser Facultad Universitaria de la Universidad Complutense de Madrid. El ejercicio exigía la realización de un virtuoso y exacto dibujo a carboncillo sobre papel, a partir de un modelo. El modelo consistía en una escultura de escayola, copia aproximada de otra de mármol, de la antigua

Roma, la que a su vez se suponía similar o parecida a una estatua de origen griego del periodo Helenístico. Aunque el instrumento utilizado para su realización práctica era el mismo del artista prehistórico imaginado, el carbón de leña, el objetivo se apartaba claramente de este en los logros a conseguir y principalmente difería en la intención de la mirada; una mirada propia de cada época, ya que en los últimos miles de años los pactos o acuerdos visuales con lo real, no solo habían multiplicado sus tipologías, sino que diversas posiciones científicas o filosóficas habían introducido en las actividades culturales cánones y códigos sectarios desencadenantes de numerosos cismas en el colectivo artístico. De entre ellos, quizá el más destacable por su repercusión fuese el que tenía su origen, cómo no, en el estudio y en la naturaleza de la luz, así como en la creencia de su carácter divino. De un lado actuaban quienes, observando la reflexión de la luz o el reflejo luminoso transmisor de formas y colores, pensaban en inventar una pintura realista que imitara a la imagen en el espejo, una imagen idéntica pero que no fuese simétrica, para lograrla hubo que desarrollar armas científicas, como la geometría y la perspectiva, o incluso efectos visuales, como brillos, sombras, fondos de paisaje y falsas arquitecturas desde un punto de vista del horizonte terrenal. En el otro bando se situaban los que, por motivos religiosos, condenaban esta práctica considerándola hereje y la llamaban la mirada del perro —según nos cuenta el filósofo y físico árabe Alhacén—. Para estos, el arte correcto es el que sitúa su punto de vista en lo alto, en el cielo, en la posición de una mirada divina y aprovecha el fenómeno de la descomposición o refracción de la luz y su arco cromático como referencia, sin intentar engañar con simulaciones o figuraciones, sino que se esfuerza en construir utilizando este artificio bellas geometrías de complicadas leyes matemáticas y trazar oraciones de palabras entrelazadas con frases piadosas de difícil lectura.

Añadamos que en ambos bandos proliferaban los llamados estilos, personalismos, o diferencias, antecedentes de estas a las que hoy cualquier artista aspira, intentando destacarse y con ello alcanzar una manera de hacer diferente al resto de sus contemporáneos.

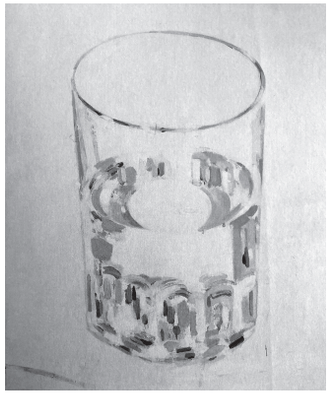
Mi educación se desarrolló totalmente en la primera opción, la del cuadro como espejo o pintura del natural, a la que también se uniría con el tiempo la idea del cuadro enmarcado, como el simulacro fantástico de una ventana abierta al mundo. Era una forma de representar, que como ya decíamos, había superado los contornos primitivos y recurría a los claroscuros, volumetrías, degradados y matices en su afán de imitar la realidad.

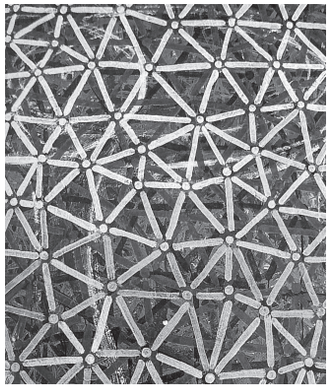


Cabeza de ciervo,
Diego Velazquez

El oficio necesario o el conocimiento de estos cánones clásicos al uso en aquel momento y en aquel lugar, que eran los que, sin otra opción posible, me procurarían el éxito o el fracaso en la prueba de acceso, los había empezado a conocer por mi madre, andaluza fiel y pintora aficionada, con la que me inicié en el trabajo del natural y en la copia de láminas con reproducciones de obras museísticas, entre las que considero un ejemplo oportuno, comparable, en el tema animal, con la mencionada pintura rupestre, el de una cabeza de ciervo pintada por Velázquez y perteneciente hoy a la colección del Museo del Prado.

En aquel tiempo empezaba yo a pintar, dirigido y aconsejado por el que se había convertido en mi maestro en pintura y director de mis primeros pasos artísticos, Juan Bonafé, a cuyo estudio en el pueblo en que vivíamos en Murcia acudía con frecuencia. Era Bonafé un extraordinario pintor de talante heroico que, a pesar de ver truncada su carrera por la Guerra Civil, seguía en la brecha. Juan Bonafé, junto con Ramón Gaya y Eduardo Vicente, habían realizado en los años de la República copias de obras fundamentales de la Historia del Arte destinadas a las Misiones Pedagógicas y su Museo ambulante, cuya función consistía en llevar la cultura urbana a pueblos remotos y olvidados de la geografía española.





Pintura Vásica 12, 1999

Bosquejo, 1995

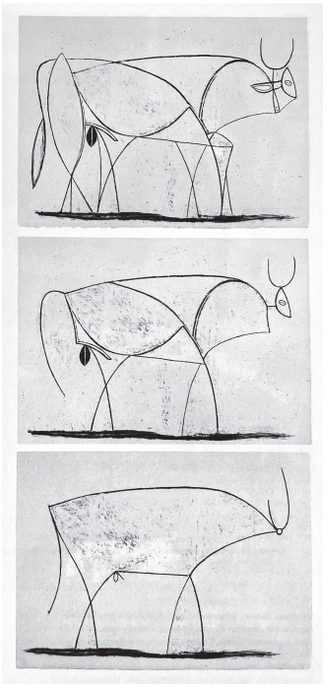
Esopo, 2010

Aquella pintura de la majestuosa cabeza de ciervo que me proponía copiar, no era un modelo cualquiera para un principiante, pues no es nada fácil querer emular claves y recursos de Velázquez. Un pintor que siendo sin duda el de más alto nivel en la concepción de la pintura como espejo, tiene la valentía de evidenciar la materia y el rasgo, con gestos que manifiestan que no hay un intento de sustitución de lo real; que lo que estamos viendo es pintura, y que eso se consigue en un diálogo único e inimitable... un problema difícil de resolver por mi inexperta mano, y aún más difícil de digerir por mi entonces joven cerebro.

Podemos afirmar que la influencia de esa manera de hacer, superviviente de otros tiempos, se prolonga hasta nuestros días. La considerada como gran pintura, que, como decía, fue en la que me eduqué, consistía en una práctica bien definida, cuyos procesos no estaban alterados por interferencias subjetivas o azares de los materiales. Solo el encuadre manual y la mirada eran artilugios permitidos en la composición, y la realización se desenvolvía en unos géneros y formatos que, creo yo, todavía hoy siguen presentes, aunque cada vez resulte más difícil poder distinguirlos, y que son los siguientes: la naturaleza muerta, es decir, lo estático y abarcable, el paisaje (siempre fragmento) cambiante, simbólico, abstracto y manipulable y, por último, la figura, refugio de narraciones, literaturas y discursos. Para cualquier aprendiz el hecho de pintar consistía en elegir uno de estos tres apartados, localizar un modelo y acometer su factura, esperando que más tarde el cuadro surgiera, cuando surgía, como colofón de ese ritual privado cuyo éxito final se alcanzaba, o se suponía alcanzar, como decía Rembrandt, cuando sobre el soporte plano del lienzo, tabla o papel, el color blanco se convertía en luz, es decir, cuando un polvo blanco amasado con aceite se transformaba, ante nuestros ojos, en la representación creíble de un reflejo o de un brillo, en algo asombroso y convincente.

Aunque mis primeras pinturas bebieran de aquellas fuentes, surgidas de los tomos de la colección de arte

Skira, otras lecturas inesperadas me proporcionaban valiosa información sobre actitudes tentadoras, a la hora de acometer el quehacer artístico, y sus ideas. Entre esas lecturas destacaría la de un libro que se convirtió en mi faro y guía, se trataba de *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, una cómplice, caótica y entusiasta narración en directo de las vanguardias de principios del siglo XX, que hablaba de Apollinaire, apóstol de lo nuevo, de Marinetti y de los futuristas, de Dadá y de los bigotes de la Gioconda, entre otros apasionantes temas; pero también de muchos aventureros y mesiánicos artistas que junto a músicos y poetas se habían propuesto tumbar los andamios del denominado arte clásico y abrir otras ventanas y modelos al mundo interior y a sus espacios.

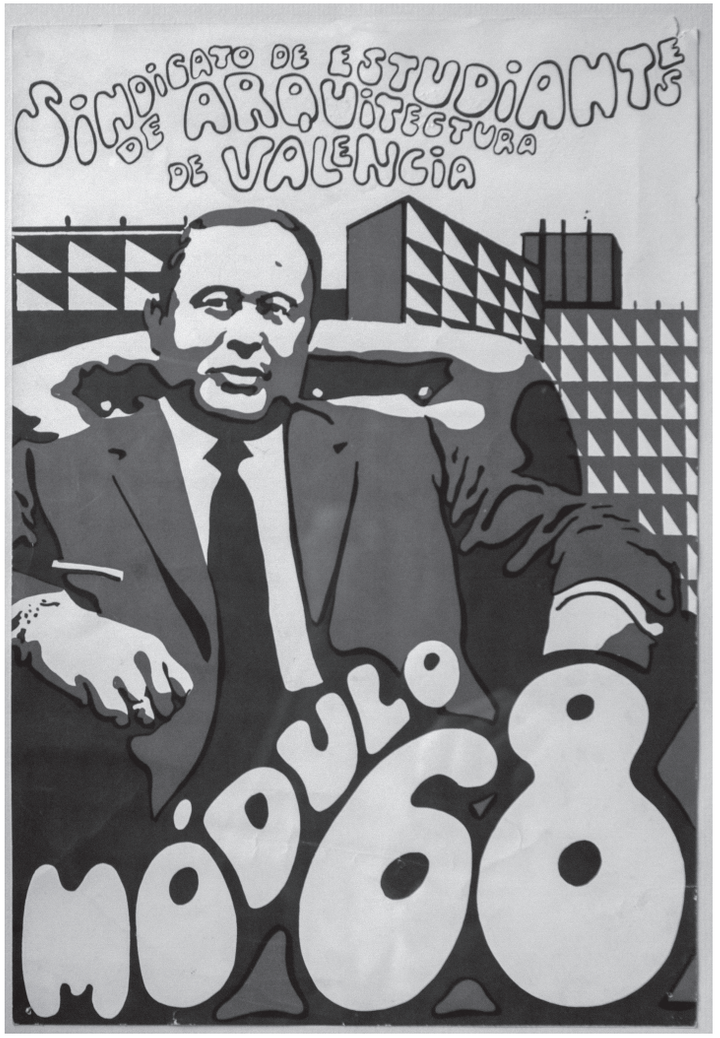


Toro, Pablo Ruiz Picasso

Empujado por estas influencias me atreví a ensayar formas de pintar distintas emulando, a mi manera, a pintores como Picasso, autor de melancólicas pinturas denominadas azules o rosas. Pinturas que, al igual que la música de las *Gymnopédies*, de Satie, se ajustaban muy bien a mi emotiva y vulnerable juventud. Picasso, del que más tarde conocería su obra adulta, me transmitió un concienzudo interés por la investigación de los nuevos lenguajes pictóricos y por las novedades formales, como el cubismo, la abstracción o la apropiación de referentes históricos, hasta entonces considerados de otro tiempo; y en especial, atrajo mi atención el interés por la escultura íbera, en su afán de encontrar otro camino, con retorno, en el arte, fuera de los realismos y más cercano del ciervo prehistórico que del naturalista venado de Velázquez, y en pro de otra nueva forma de mirar y de entender la pintura. Recordemos ahora como ejemplo adecuado esos grabados picassianos sobre simplificaciones en la imagen del toro, el cuadro de las *Señoritas de Avignon* o el curioso *Retrato de Gertrude Stein*, en el que la escritora y mecenas norteamericana, víctima de estas investigaciones, pasará a la historia con una cara más parecida a la de una mujer íbera, pariente de la *Dama de Baza*, que como una elegante y acaudalada señora retratada por

Sargent, como correspondía en la sociedad de su época. Estas investigaciones fueron, sin duda, un intento y un éxito revolucionario, que ayudándose de esculturas africanas y alguna que otra alianza más moderna, rompió espejos y firmó nuevos contratos entre la mirada y la realidad; primero, de forma privada y luego, colectiva. Además, su práctica consiguió que estos acuerdos fuesen eficaces en una nueva cultura social donde la tecnología, como hoy sucede, avanzaba a toda velocidad y desarrollaba múltiples técnicas de engaño para el ojo y para el cerebro. Una ofensiva que, a su vez, incluye la falsa idea de que en las artes, como en la industria, un nuevo producto invalida al anterior, lo supera y lo anula, lo que nos obliga a suponer un tiempo artístico como el de una proyección cinematográfica que fatalmente parte del inicio y avanza inexorablemente hacia un final único e irreversible.

Las distintas investigaciones y las estrategias teóricas sobre posibles lenguajes traerían nuevas diferencias en el parlamento artístico: de un lado, los buscadores de esencias, que teniendo a Matisse y Cézanne, sobre todo, como bandera, insistían en encontrar nuevas formas de expresión y en una búsqueda de síntesis formales, como, por ejemplo, abstractos, geométricos y minimalistas, para lo cual, conservando los viejos géneros —naturaleza muerta, paisaje y figura—, huían espantados de las narraciones, los romances o las literaturas. De otro lado se situaban los que, utilizando las más estrictas técnicas y lenguajes académicos (con el fin de no alarmar la mirada del espectador), lanzaban al mundo discursos de todo tipo, poéticos, políticos y religiosos. Entre ellos se encontraban los surrealistas, los seguidores del realismo socialista o los simbolistas y poéticos en general. Al mismo tiempo, aunque en aquel entonces con poca intensidad, comenzaba ya a oírse el ruido secreto, el susurro de un desnudo bajando la escalera que más tarde se consagraría como “arte conceptual”, adjudicándose el papel de ángel exterminador de las muertes de las pinturas y juez con trompetas del juicio final de lo llamado contemporáneo.



A pesar de los malos augurios y de tanto obituario, la pintura, como los demonios a los que se enfrentaba la diosa Kali, volvía a renacer en multitud de formas diferentes, y yo, en aquel momento, me sentía irresistiblemente atraído por todas sus reencarnaciones. Una de ellas, quizá la más novedosa, era el denominado “Arte Pop” o simplemente, pop; lo conocí en Valencia al mismo tiempo que iniciaba los estudios de Arquitectura Superior, y no solamente aportaba novedades en la pintura, sino también en un nuevo prototipo de autor, una actividad creativa compartida por equipos de

trabajo, como el Equipo Realidad o el Equipo Crónica, aunque en el mismo ámbito irrumpieran rompedores artistas de fuerte discurso político como el gran Juan Genovés al que, parece ser, no le gustaba mucho que le calificaran de pop. Además, lo pop incorporó una gran novedad técnica e instrumental: Andy Warhol y Robert Rauschenberg, los pioneros norteamericanos del movimiento, empezaron a utilizar la serigrafía, una técnica industrial de estampación, propia de los rótulos y de las máquinas de juego, para sustituir al pincel o la espátula. Esta aportación no solo barría de un plumazo el aura o los virtuosismos técnicos, abriendo el camino hacia la desaparición de cualquier huella de autor protagonista, sino que permitía la incorporación al cuadro de fotografías e imágenes procedentes de otros artistas; un instrumento que, aunque confundiera más todavía los territorios, lograba el discurso directo y unas poderosas imágenes muy potentes, que atrapaban de forma magnética la mirada del espectador. Más tarde, artistas como Richter, u otros, con planteamientos diferentes, utilizarían la misma técnica para resolver problemas formales. Evidencia esta de que las novedades técnicas en sí no constituyen alternativas artísticas como tales, sino que es el pensamiento nuevo el que para poder manifestarse necesita de nuevos instrumentos o técnicas. Un ejemplo próximo lo tenemos en San Antonio de la Florida, donde Goya cambió pinceles por esponjas para superar el tiempo de secado de la base del fresco y así poder realizar una pintura más expresiva o pasional, lo que le condujo a seguir la ejecución con temple y establecer, sin haberlo buscado, un antes y un después, entre otras cosas, en la pintura mural.

El continuar los estudios de arquitectura, ahora en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, constituyó una nueva fuente de conocimiento y de ingredientes fundamentales en mi ya confuso equipaje de pintor. Lo más importante, pienso, fue el avance en las asignaturas de la carrera que me exigían empezar a proyectar, valorar la belleza del dibujo técnico,

crear una científica conciencia espacial o tener rigor en la búsqueda de una solución única y óptima a los llamados programas de necesidades, pero sobre todo ello, el tener que amoldarme a cambiar el proceso en la creación, ese que había aprendido de la pintura del natural. Si en esta, en la pintura, un modelo físico y real tenía su versión en el cuadro como una imagen simbólica, a veces muy alejada de su ser natural y del discurso primitivo, en el proyecto arquitectónico, al contrario, partía de una idea poética e inmaterial para transformarla, con ayuda de la geometría y otros artilugios funcionales, primero, en un documento interpretable: el plano, y más tarde, en una futura construcción útil y resistente a veces muy lejana de una primera visión. Don Alejandro de la Sota, gran arquitecto racionalista y profesor en aquella escuela, nos lo explicaba en sus clases con una especie de parábola que más o menos decía lo siguiente: “El proyecto de arquitectura, en mente, es como un hermoso globo inflado y flotante que va perdiendo aire, turgencia y brillantez conforme se traslada al dibujo y al cálculo, y luego, a lo largo de su edificación, y poco a poco, acabará, ya construido, en un triste y desinflado trozo de goma caído en el suelo”. Yo, al escuchar esto, pensaba en que la pintura puede conseguir lo contrario: inflar espiritualmente la imagen de la yacente bolsa de goma hasta convertirla en un bello y luminoso globo, tal como había aprendido de Sánchez Cotán o de Zurbarán, dos de los grandes representantes de esa característica tozuda de la pintura española, que se niega al uso de fantasmagorías, rarezas y criaturas de ficción y, sin embargo, insiste, como Santa Teresa, en dotar a las frutas y a los objetos de uso cotidiano de connotaciones religiosas y de un dorado halo místico de penumbra que nos revela lo que C. Buci-Glucksmann intuye, y es que en la pintura española existe la creencia de que “en lo oscuro está la verdad”.

Bodegón del cardo,
Juan Sánchez Cotán

Otras aportaciones importantes a mi ya maduro desconcierto provendrían de las clases de Estética en esta misma Escuela de Arquitectura, impartidas por

los profesores Simón Marchán Fiz e Ignacio Gómez de Liaño. Estos conocimientos resultaron importantísimos en el desarrollo posterior de mi obra, me permitieron el acercamiento real al arte conceptual, el descubrimiento de los expresionistas abstractos norteamericanos (Jasper Johns, W. de Kooning o Diebenkorn), la poesía visual o la *performance*; a los que yo agregué por mi cuenta aparatos de televisión, fotos, experiencias en acciones callejeras de riesgo, instalaciones —entonces denominadas ambientes o *ambiances*— y apropiaciones de las soluciones de otros autores incorporados sobre la marcha en viajes y bienales.

Para tener una mejor idea de esta situación que les describo, hagan otra vez el esfuerzo de imaginación pactado y piensen en esos malabaristas chinos que mantienen en línea y equilibrio móvil multitud de platos sobre varillas y que corriendo desesperados de un extremo a otro de la fila se esfuerzan en mantenerlos todos girando a un mismo tiempo.

No me gustaría que por contarles estas peregrinas historias, ustedes llegasen a pensar que trato de distraerles con aventuras adolescentes o simplemente revalorizar los datos autobiográficos de un *curriculum* sentimental. La intención es totalmente la contraria: intento aportar a sus mentes algunos testimonios y datos para que, en un nuevo ejercicio imaginativo, se sitúen en el panorama o caldo de cultivo de aquellos años de formación, en el que muchos artistas de mi generación tuvimos que aprender a desenvolvernos, sin otras alternativas posibles, en un panorama que nos abocó a posiciones de carácter autodidacta por no poder localizar enseñanzas oficiales que satisficiesen plenamente nuestras novedosas y acuciantes inquietudes. Enseñanzas que tuvimos que perseguir a salto de mata, a costa de diversos mentores, migraciones, lecturas y amistades. Una situación bastante incierta, que nos indujo a desarrollar un fino instinto para estar en el sitio indicado, en el momento propicio en que sucedían cosas que importaban, es decir, para ocupar un puesto en medio de esas "felices

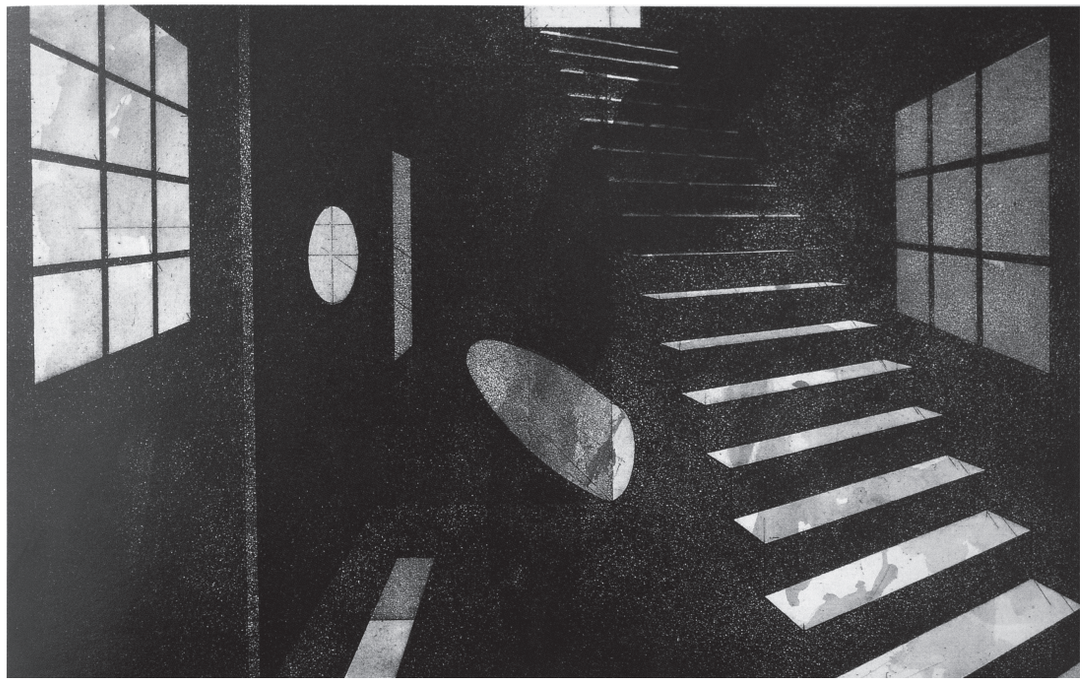
reuniones de circunstancias" que, como enseña la teoría de la evolución de las especies, procuran y favorecen los progresos evolutivos o cualitativos en las criaturas terrestres. Un ambiente caldeado por un continuo estado de alarma y azuzado por el demonio del deseo, un estado que describe Albert Camus, anticipándose como siempre a los tiempos, en su ensayo *El verano*, y que empieza así: "Ya no quedan desiertos. Ya no quedan islas. Y sin embargo, se siente su deseo".

En mi caso, podemos decir, se trataba de un impulso bipolar de direcciones aparentemente contrapuestas: la de emprender una huida hacia adelante, con el riesgo de lo desconocido, lo diferente y de los nuevos territorios inexplorados, y, al mismo tiempo, un sentimiento interno, de volver la vista atrás, y parar en seco antes de llegar a una posición prevista, que yo no deseaba alcanzar. Recuerden ahora al delincuente y atleta protagonista de la hermosa y cruda película de Tony Richardson *La soledad del corredor de fondo*, el chico que al final de una competición en el reformatorio, desafiando al poder, se niega a ganar la carrera y alcanzar la meta, se detiene y vuelve al lugar de la salida, a reunirse con los suyos; es una actitud que podemos comparar con la ventolera que soplaba en la época y que invitaba a revisar antecedentes y afirmarse en una tesitura desesperada, cuyos motivos o sinrazones podemos añadir al mismo paquete de los que nos describe Ovidio en sus *Metamorfosis*, a propósito de Narciso: "Lo que buscas no está en ninguna parte porque todo sale de ti y a ti vuelve". Este remolino de influencias, y una cierta conciencia del deber de asimilar todo el saber que nuestros antepasados se habían preocupado por acumular, me animaron a volver a la cueva prehistórica quizá con la intención de reencontrar los orígenes de la pintura, aunque algo tarde, pues además de tener una conciencia artística bastante alterada, aquella gruta mental con vistas al huerto de Epicuro, que yo añoraba, había derivado hacia una caverna platónica, y para entonces tanto la pintura como mi propia persona teníamos muy daña-

El sueño de Jacob,
José de Ribera

da esa inocencia creativa en batallas libradas en campos conceptuales o dialécticos.

Aún así, me apliqué en aclarar las relaciones con el clasicismo o la mal llamada pintura antigua y en reconocer, desde una posición de vanguardia, las enseñanzas de la belleza inteligente y científica contenida en la utilización del espacio-tiempo de una *Anunciación* de Fray Angélico, o en distinguir, entre el tumulto de pasiones y dramas de los personajes que habitan los cuadros del Museo del Prado (actores en papeles trágicos, divinos o sensuales), la discreta presencia de un hombre que duerme plácidamente, que descansa de la tarea de vivir, en el cuadro sobre el *Sueño de Jacob* pintado por José de Ribera. He ahí un paradigma metafórico del ideal de todo artista: reposar serenamente mientras algún ser, deidad o no, le promete fama y fortuna, le alienta en el trabajo, le dice tener la razón, y le confirma estar en el camino indicado a pesar de haber engañado a su padre, de haber robado a su hermano y luchado todo un día para vencer a un ángel terrible. Esa actitud conciliadora me facilitó contemplar sin prejuicios las pinturas en la playa de Joaquín Sorolla como *performances* de arena, agua y criaturas a la luz de un caleidoscopio lleno de falsas sombras y soluciones maestras; y me alertó para indagar en un Velázquez que, rizando el rizo y pisando fuerte, se autorretrata en la intimidad real de una estancia privada, de luz rasante y discreta, en donde no dejó entrar a un Picasso, que con tanto descaro se había paseado alegremente por pinturas como *El almuerzo sobre la hierba*, de Manet, o por los raptos de las sabinas de David y Poussin, y, sin embargo, en *Las Meninas* no consiguió encontrar la puerta que Velázquez dejó entornada. Me sorprendí viendo cómo Dalí se autorretrata como *Niña levantando la piel del agua para ver un perro durmiendo a la sombra del mar* —un perro, por cierto, de aspecto bastante goyesco—. O reflexionar ante este pequeño y, a la vez, grandioso autorretrato de Goya, que podemos contemplar aquí cerca en las salas de esta Academia. A contraluz, pulcramente vestido y tocado con un extravagante sombrero equipado de soportes para velas, una herramienta que podría

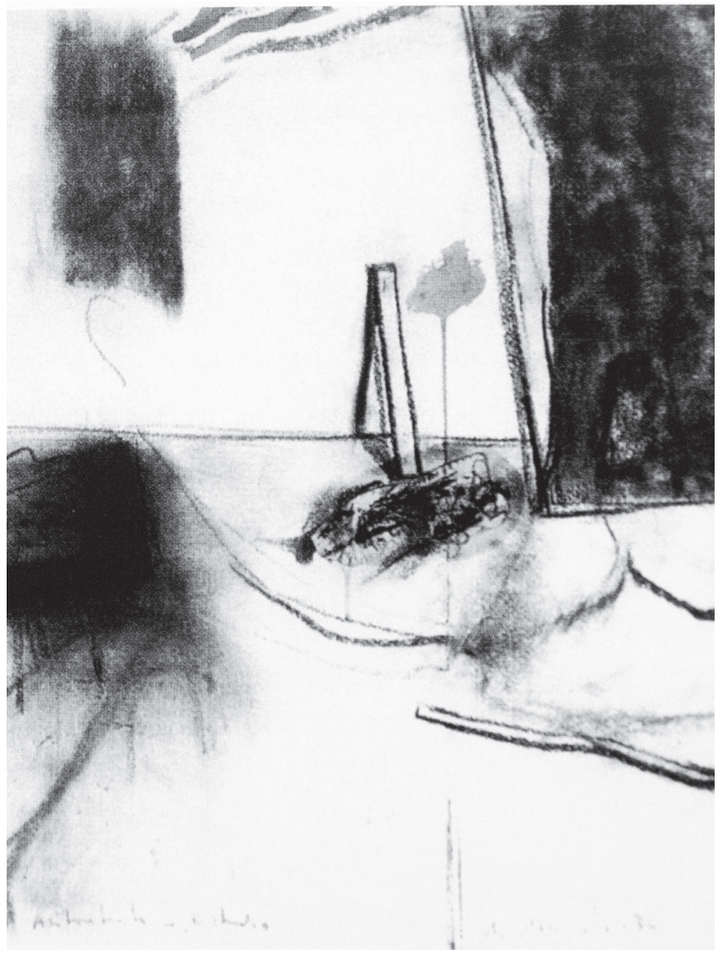


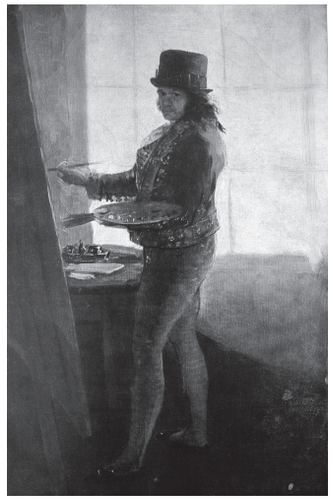
Jacob, 1992

parecer el artilugio destinado a iluminar el cuadro que nos oculta y que a mi parecer tiene más de un *atrezzo* para encender lenguas de fuego en un posible pentecostés o tránsito privado en el que el artista se ofrece con mirada ausente al posible público. Ese pequeño e impresionante cuadro me pareció una ilustración adecuada para el ensayo del discípulo discrepante de Freud, Otto Rank, basado en la historia del *Estudiante de Praga*, en la que un joven, llamado Balduino, vende al diablo su imagen en el espejo a cambio del amor de una rica doncella y pierde su identidad hasta no conseguir volver a reconocerse, de forma que, desesperado, creyendo romper el trato y matar a su imagen atacando al reflejo, se autoinmola de un disparo. Impresionado por el cuadro y partiendo de la narración, realicé una serie de pinturas con el mismo nombre, cuyo fin residía en organizar un autorretrato total en la intimidad, un interior del taller, como si del interior de mi cabeza se tratase; así quise reunir en un solo escenario reflejos, sombras, huellas, otros autorretratos casuales, paños sucios de pintura de manos y cara, como paños de verónica o sábanas santas, todo lo

El estudiante de Praga, 1985

que continuamente veía o pensaba. Tal como Balduino, en *El estudiante de Praga* sentí el vértigo de quedar diluido en ellos, de perderme en el ensayo por no conseguir encontrar las claves y los motivos de esos autorretratos tan frecuentes en artistas históricos o contemporáneos. Un tema por cierto que no ha dejado de cultivarse, a lo largo del tiempo, y que, curiosamente, la incorporación de la fotografía ha potenciado de manera masiva. Malevich lo hace de caballero florentino, Duchamp travestido, Bacon y Warhol distantes, o Cindy Sherman confundida en obra artística, serían solo algunos ejemplos. Se podría pensar que en estas obras se trata de ensayar la bondad y lo efectivo de una pintura, de poner a prueba sus re-





Autorretrato,
Francisco de Goya

Autorretrato de estudio, 1986

cursos y su manera de hacer, de construir un rostro ideal en solitario, un retrato sin la tensión ni la responsabilidad que transmite la presencia de una persona, como modelo expectante, violenta y desconfiada a la espera de los resultados. También cabe suponer que se debe a la demencia de un arrebato narcisista (no en vano Narciso reclamaba a su imagen: ¿a dónde vas ahora?), digamos algo así como un intento de contemplarse, de reencontrarse o de abrazarse a sí mismo a través de la pintura, desoyendo la vieja advertencia del mito griego que avisa de que el autoconocimiento conduce inexorablemente a la muerte. También podemos creer lo contrario, que lo que nos guía es el ansia de inmortalidad, una ilusión que

Gilgamesh, 1988

nos asalta y viene cabalgando con nosotros desde el albor de los tiempos; no es casual, por eso, que aparezca ya descrita en el que se supone fue el primer poema de la humanidad, el viejo texto cuneiforme sumerio o mesopotámico de *Gilgamesh*, que cuenta cómo el héroe, trastornado tras la muerte de su amado gemelo Enkidu, emprende un viaje iniciático en búsqueda de la planta guardiana del secreto de la vida:

> Enkidu mi amigo, a quien tanto quería,
> Se me ha vuelto barro
> ¿Y yo no seré como él mismo?
> ¿No tendré que tumbarme para no
> Levantarme por nunca jamás?

Contesta Gilgamesh a una tabernera que le pregunta por el motivo de su angustia. Más tarde encontrará la planta de la inmortalidad y mientras se bañaba, la serpiente la devora y, así, Gilgamesh, el Rey de Uruk, no

Narciso, 1990

Sakkara, 2020

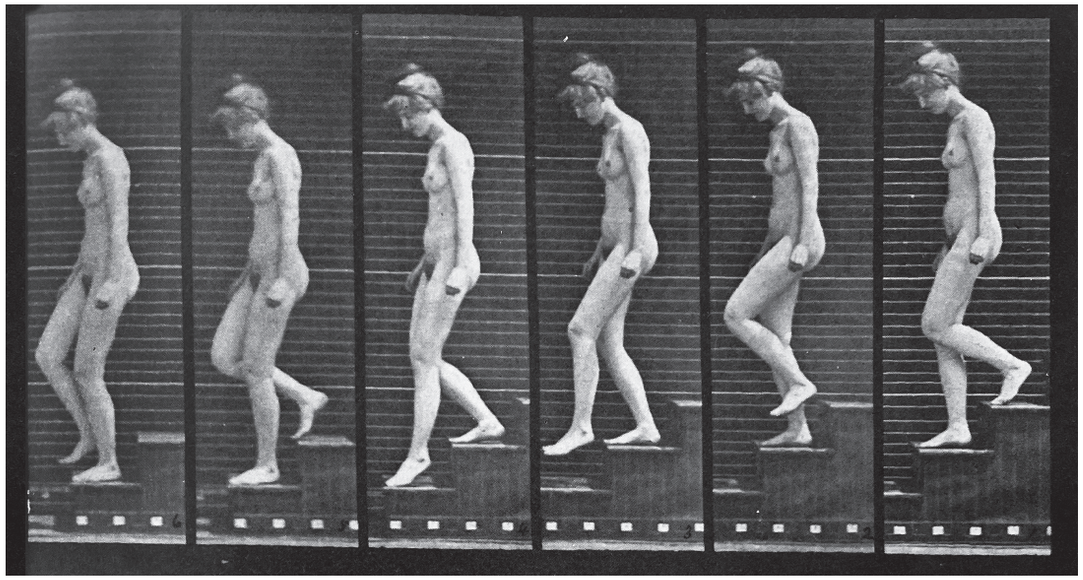
tendrá más remedio que volver a aceptar su condición de mortal como cualquier otra criatura viva.

A veces, el artista parece simplemente querer conseguir con retratos y autorretratos modelos perfectos como sustitutos físicos de una persona en el trance eterno. Una bella instalación o puesta en escena. Esta cuestión la pude contemplar a los pies de la mastaba de Sakkara en Egipto. Emparedada en la edificación, una estatua de piedra del faraón Zoser, que, a través de unos pequeños orificios practicados en los sillares del muro, lleva contemplando desde hace miles de años la estrella polar, precisamente el lugar en donde, tras liberarse del cuerpo del difunto, habita su alma huida en forma de ave, que desde el espacio vigila anhelante a esa figura humana tallada en la roca. La misión, según rezan los jeroglíficos, sería la de no olvidarse, la de reconocerse mutuamente, la de reconocerse y así poderse reunir cuerpo y espíritu en el día definitivo de la resurrección de los muertos. Muy al contrario, la ley coránica, desde otra posición teológica, condena estas fantasías prohibiendo las representaciones figurativas, pues predica la creencia de que, en la confusión del día del Juicio Final, retratos y autorretratos pueden duplicar los rasgos físicos auténticos de los resucitados desorientando a las almas, y así organizar una enorme e injusta catástrofe totalmente contraria a la divina creación.

Las razones y los argumentos del quehacer artístico en muchas ocasiones no parecen sencillos de comprender, mientras esas diferencias o búsquedas de las que hablábamos antes, a propósito de volúmenes claroscuros o contornos, empiezan ya a no importarle a nadie, ni siguen teniendo actualidad, la atención en los últimos tiempos parece haberse centrado en los documentos, las narraciones y las cuestiones más literarias. Así, el pintor tradicional en muchas de las ocasiones, al perder el estrellato y el aura de otros tiempos, se ve reducido a la función de simple proveedor de materia prima, y su producción destinada a ilustrar discursos y exposiciones ajenas, que, a la manera de unos *vía crucis* laicos, condicionan o dirigen la mirada y las reflexiones hacia posiciones previamente pactadas o establecidas en otros ámbitos y disertaciones teóricas de variada procedencia.

Sin embargo, y a pesar de estos penosos vaticinios, las ceremonias siguen oficiándose. Con líquidos de colores, máquinas o algoritmos y con liturgias peregrinas, las pinturas o similares siguen aflorando y los análisis construidos para encontrar razones de funcionalidad o utilidad en ellas no acaban de tener éxito; los analistas no parecen saber explicarse lo que realmente sucede. Yo, por mi parte, pienso que plantear la existencia de la pintura desde su carácter de utilidad, como algo necesario y útil, puede conducir a error, vería, en cambio, más acertado contemplarla como algo inevitable, y creo que sería más oportuno centrar la atención no solo en las obras finales, sino en valorar el verdadero fenómeno artístico residente en el acto humano de pintar en sí mismo, en el acto artístico como un comportamiento extraordinario, ya que, aunque revista distintas visiones o naturalezas, la pintura se puede entender como un único manto que abriga a todos los seres en todos los tiempos y en sus múltiples caras, considerar que las proporcionan los distintos practicantes o artistas según las circunstancias y los territorios.

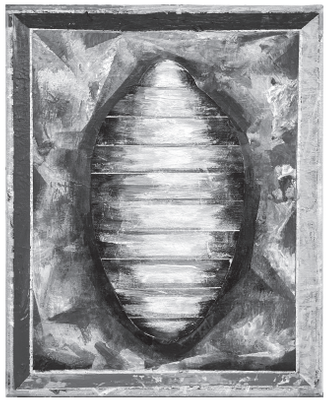
Puesto que un artista, como cualquier ser, pertenece a su época, su obra contempla los dos sentidos que

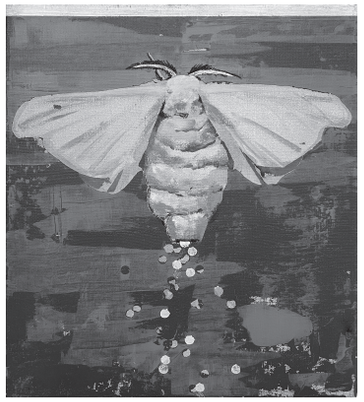


The human figure in motion, Eadweard Muybridge

tan acertadamente nos describe Leonardo da Vinci: "El agua que tocas en la superficie de un río, es la última que pasó y la primera que viene, así es el instante presente". Pero también es cierto que el arte juega a querer transitar por diferentes tiempos, a creer en una nueva dimensión. Como ejemplo gráfico pueden ustedes ahora imaginar una película que viéramos, no proyectada de principio a fin, como es lo habitual, sino desenrollada de forma que pudiéramos contemplar todos sus fotogramas al mismo tiempo; y suponer que esta mirada distinta que choca con la normal se puede utilizar como un recurso o consuelo piadoso para paliar el desconcierto que produce la continua herida abierta entre lo real y lo imaginado, lo pensado y lo existente. Un desconcierto que provoca la inquietud y el vacío, precursores de ideas, ideas que generan unas obras, obras de arte que fluyen de forma continua en el tiempo y giran como en la eterna danza astral de los derviches giróvagos sufíes.

La obra, una vez sale de manos del artista, llega al que la contempla necesariamente llena de enigmas. En muchos casos, los modelos, los espectadores que la apreciaron y creadores que la elaboraron ya han desa-





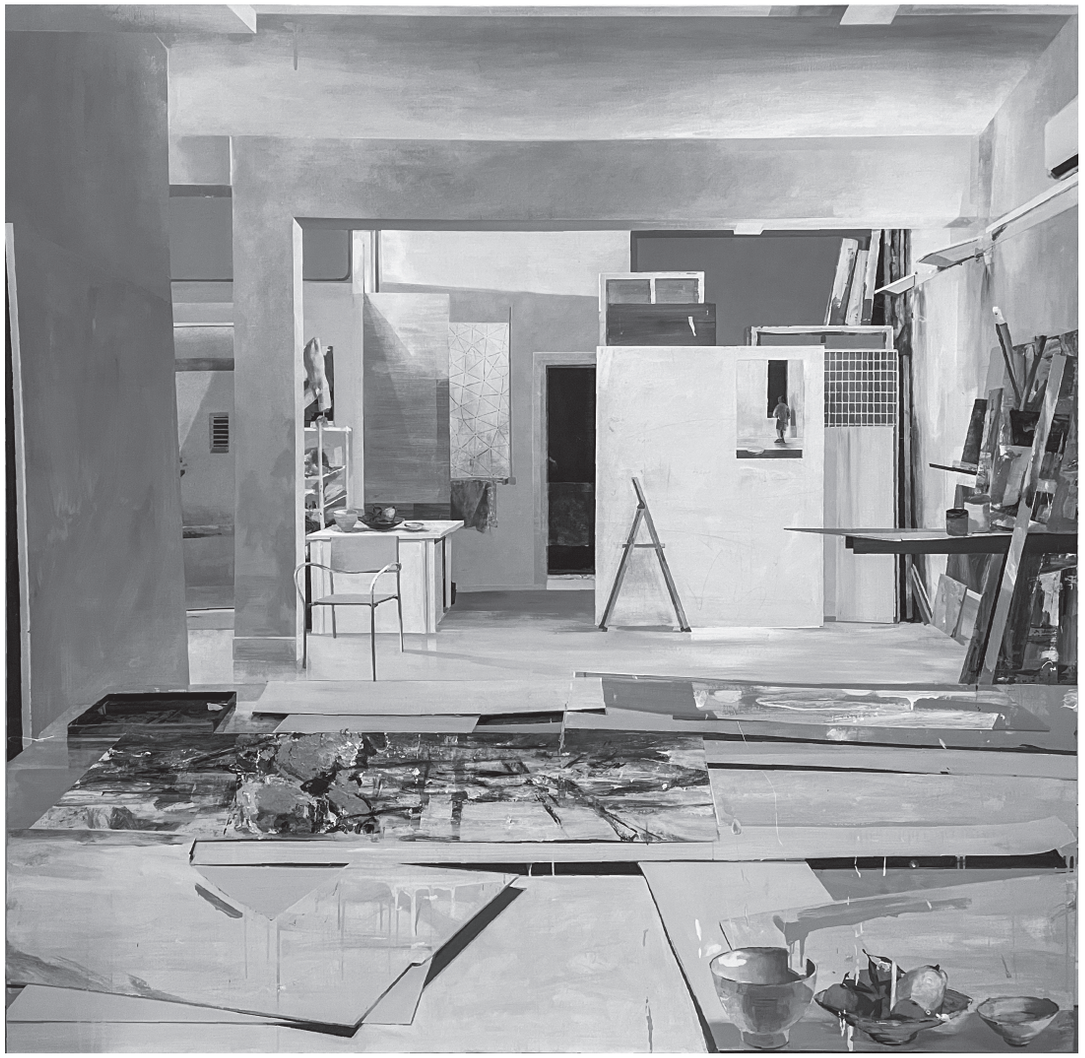
Seda, 2017

parecido y, con ellos, sus motivos. En el caso de autores contemporáneos, la obra se muestra al espectador con la distancia insalvable que conlleva ser fruto de un pensamiento ajeno, y también con el misterio que procura el no poder discernir sobre su verdad, por su capacidad de contar tanto lo que existe como lo que no existe. En cualquier caso, el que mira una obra trata de reconstruir su argumento como un arqueólogo que agrupa fragmentos y organiza su propia versión de los hechos según su saber, su sentir o su experiencia y, necesariamente, guía la interpretación por caminos particulares que le conducen a historias con frecuencia distantes del guion original. Se podría decir que si la actividad de un artista recorre la secuencia religiosa del "pecado" pensamiento-palabra-obra, el espectador recorrería este circuito a la inversa: empieza por la obra, continúa en la palabra y finalizará en el pensamiento o idea, intentando vanamente reconstruir la intención del autor que la creó.

A mi modo de ver, es precisamente esa capacidad de agitar miradas y cerebros extraños, e independizarse del ámbito de su nacimiento y navegar en mares de otras culturas para vivir vidas propias, donde creo que reside la auténtica prueba de valor de la obra de arte; contemplarla únicamente como simple documento histórico o como la narración de un hecho concreto sería anclarla en el tiempo y encadenarla a la vida y a la personalidad del autor que la produjo; y más delicadamente si este es contemporáneo, pues como en una paradoja, lo contemporáneo parece entrar antes de tiempo en la historia como un periodo más, como lo pudo ser en su momento un Modernismo o un Rococó. Estas ataduras merman a la obra en sus cualidades y la condenan a la impotencia de un proyecto sin desarrollo, es una valoración degradante que procura la extraña metamorfosis de carácter negativo que podemos comparar —se me ocurre, haciendo un último ejercicio de imaginación, y como un recuerdo de infancia— con la corta vida del gusano de seda. Mi padre, especialista en esta materia, la explicaba diciendo que se trataba de un animal que evolucionaba desde su condición de simple aparato digestivo, (una perezosa oruga que solo se arrastra y come), hasta un activo órgano sexual (la mariposa que no come), que por el contrario vuela, se aparea, se reproduce y muere: una transformación que se opera mientras el animal se encuentra en estado de profunda meditación, la de la crisálida que, como un eremita, ni come ni se desplaza ni tiene vida sexual. Reflexionemos pues en la obra de arte, condenada a ser documento, como en el drama de un gusano de seda al que se le niegan sus desarrollos múltiples y se le encarcela en un grueso cuerpo, un órgano alimentario que muere sin alcanzar su vocación reproductora de mariposa sin su belleza ni su condición trascendente y universal.

Tenía, y tengo antes de terminar este discurso, la penosa sensación de no ser lo suficientemente claro, de no resultar más comunicativo o pedagógico, pero quiero justificarme, pensando que es complicado hablar de los procesos artísticos propios o de otros, y sobre todo de los de la pintura, por sus perturbadoras emociones a veces placenteras, a veces depresivas. Cuando se intenta describirlas pueden resultar ridículas o extravagantes, incluso, como a veces si se contemplan recreadas en el cine, pueden hacer sentir cierta vergüenza ajena.

A fin de cuentas, el cometido de estos rituales tan privados tiene el ilusorio objetivo de convertir el verbo



Infantil I, 2022

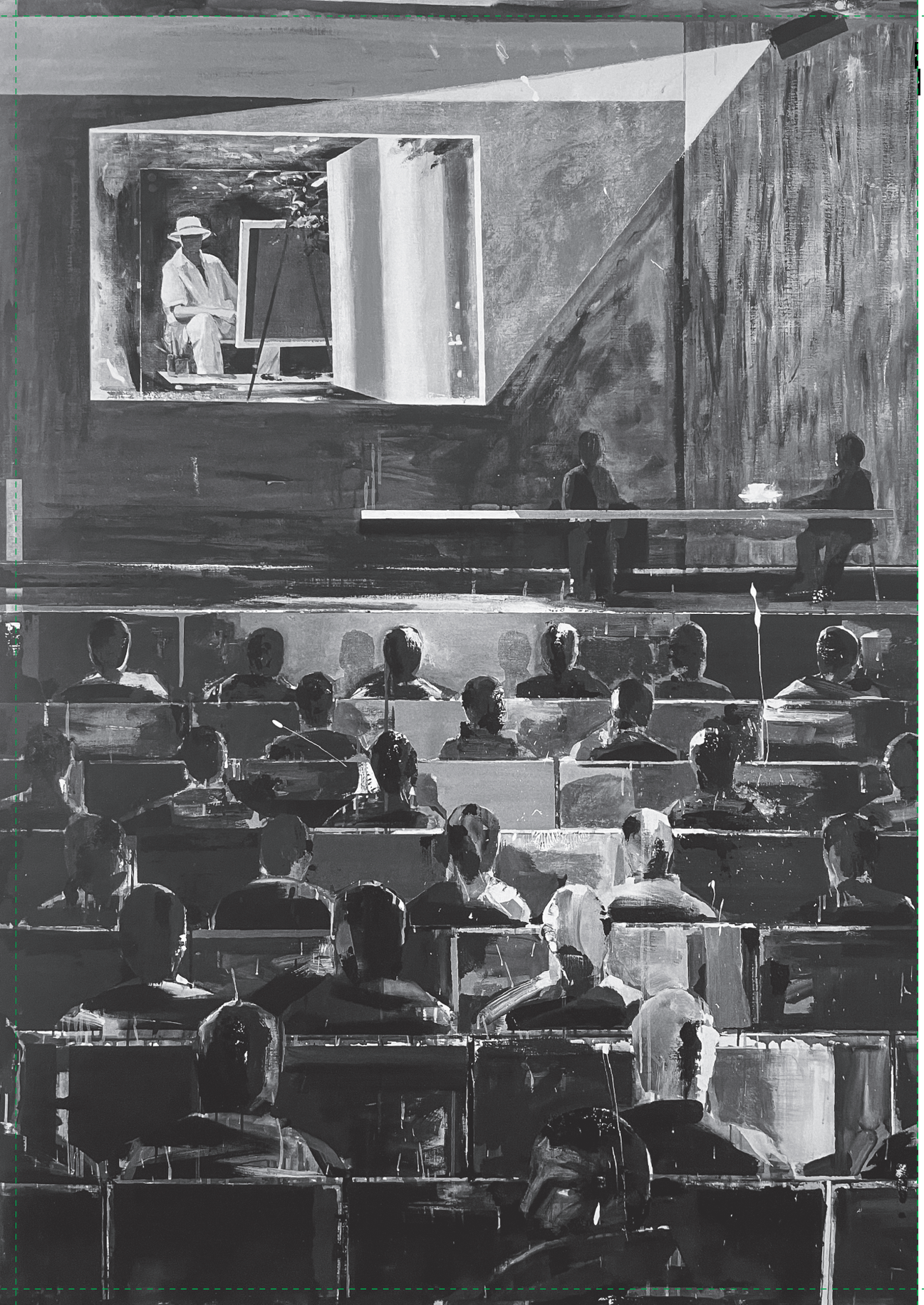
en carne y nunca, o casi nunca, la carne en verbo, y por desgracia, algunas de las escrituras brillantes que nos servirían de referencia suelen ignorar las tesituras pictóricas, y, a su vez, estos procesos tan especiales raramente se traducen en teorías o literaturas. Ante la dificultad de dar coherencia al tema indagué en los escritos de otros autores recabando información. Tengo que confesar que la investigación no resultó demasiado fructífera. Matisse, por ejemplo, desaconseja escribir y advierte de los peligros que para un pintor significaría ser tentado a entrar en terrenos literarios, pues opina que está muy extendida la falsa creencia de que "la pintura es algo que depende de la literatura y que lo contrario, asevera, puede resultar extraño". Ante el ejemplo de artistas que se muestran brillantes en las lides teóricas me frenaba la visión de su obra, y, una vez más, perdido, he optado por volver humildemente al reducto de la cueva, a mis viejos libros, los que de joven me arropaban, y actuando como si de una elipsis cinematográfica se tratase, recuperar los textos amigos, los que me alentaban cuando pisé por primera vez el suelo de esta Institución. En medio del mareo de esta espiral cronológica reapareció un texto que podría enseñar acertadamente, para finalizar, lo que quizá hoy, me temo, no les he conseguido transmitir.

Como en el caso de la escultura griega, modelo del viejo examen, este lúcido párrafo lo pedí prestado a Ramón Gómez de la Serna, que lo recoge en su libro *Ismos*, y que a su vez lo extrae de un texto del artista alemán Max Ernst. Cuenta que el pintor lo escribió ante la airada exigencia del público que demandaba una explicación comprensible del argumento de su serie de *collages* titulada *La mujer de cien cabezas* (lo pone en boca de un simio desconocido), y dice así: "Preguntad a este mono: ¿Qué es la mujer de cien cabezas? Y a la manera de los Padres de la Iglesia os responderá: es cosa que se sabe con solo mirar a la mujer de cien cabezas, pero basta que me pidáis una explicación para que ya no lo sepa".

Pues eso, muchas gracias.

ALFONSO ALBACETE

Mojacar, Alhama de Aragón, Madrid 2023



Discurso de contestación del

EXCMO. SR. D. JORDI TEIXIDOR DE OTTO

Página anterior: Natura dos (coloquio), 2013

Señor director, señoras y señores académicos, queridos amigos:

Me cabe la satisfacción de dar la bienvenida a esta casa a Alfonso Albacete que, con un título tan sugerente como *Bosquejo de pintura hablada*, nos ha permitido recorrer la trayectoria de su obra. A través de los momentos, escenas y situaciones a las que se ha referido y que, de modo secuencial, ha ido proyectando como si del más exquisito film de Éric Rohmer se tratara, hemos podido disfrutar, en una amplia visión, de su manera de hacer y entender el arte.

Después de haberle oído, tiene sentido el título de *Las razones de la pintura* que se escogiera para su exposición de 2019 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. A largo de todo el recorrido de aquella muestra, y en cada una de las diferentes etapas de la obra, latía la vivencia de un pintor.

Digo pintor porque con ello, de manera escueta pero justa, quiero destacar el modo de hacer y de ser de nuestro nuevo compañero. Y digo pintor, dejando de lado una calificación tan genérica e imprecisa como es la de artista plástico, con la que habitualmente ahora se sustituye y con la que, desde mi punto de vista, la definición e intención del artista queda imprecisa, desdibujada o desenfocada, por utilizar otro símil cinematográfico.

Las compañeras académicas y los compañeros académicos recordaran que, en mi *laudatio* de su candidatura, a esta manera exigente de entender la profesión añadía otra característica que la complementaba, la profunda vocación que ha conducido el camino escogido por Albacete. Nacido en Antequera en 1950, se formó con su maestro Juan Bonafé en Murcia, donde vivía su familia. Su madre era pintora aficionada y él nos recuerda cómo su casa siempre olía a aguarrás. En Valencia, llevado por una inmensa necesidad crea-

tiva, asiste a clases de dibujo en el Círculo de Bellas Artes e inicia los estudios de arquitectura, estudios que finalizará en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en la espacialidad de Urbanismo, Jardinería y Paisaje. Esa vocación acaba definiéndose en el momento en que, abandonando la opción de la arquitectura, se dedica de lleno a la pintura.

Así pues, pintor y vocación será el binomio que contenga y sustente su quehacer artístico con los resultados tan valiosos que en su obra hoy podemos apreciar. Es en esa conjunción donde vamos a encontrar las razones de su pintura.

El título de aquella exposición sevillana, que me he permitido utilizar para la contestación a su discurso, surgía, según consta en el texto del catálogo, de una conversación entre el crítico Mariano Navarro, Armando Montesinos, autor de una tesis doctoral sobre Albacete, y nuestro compañero Juan Navarro Baldeweg. Encuentro en el cual buscaban una explicación o, más bien, una respuesta acerca de la situación que, en aquellos años setenta, vivía la pintura en nuestro país; situación donde, desde posiciones más críticas, era cuestionada la validez y la práctica de la propia pintura, dado el complejo entorno político-cultural del momento.

Es esto destacable porque, discurriendo como lo hace su pintura a través de medio siglo de la historia artística de nuestro país, optara nuestro artista por una posición netamente comprometida con las referencias esenciales por las que se entiende y valora la pintura como lenguaje garante de expresividad; posición con la que se compromete desde los inicios de 1979 con la elección de un tema como son los interiores, que ejecutara desde distintos y variados enfoques a lo largo de su historia como pintor.

En la pintura titulada *En el estudio*, de 1979, nos mostraba ya sus planteamientos estéticos, su posicionamiento ante el desafío de la pintura contemporánea,

los problemas de la práctica pictórica, pero, sobre todo, la actitud elegida para enfrentarse a ellos. Podíamos encontrar en aquella obra toda una declaración de principios, principios que iban a conducir desde entonces el largo recorrido de su personal viaje en el mundo del arte, *el de los vanos intentos, como acaba de decirnos, de vencer en el eterno reto, siempre perdido, de saltar el abismo insuperable que separa lo pensado de lo existente, o la mirada de la realidad física.*

El taller se va a convertir desde aquel momento en un referente y las reflexiones sobre la obra que realiza en el atelier convierte a este espacio en el relato continuado de su manera de entender la pintura. El interior contiene el exterior y en esa *contradictio in terminis* aparece el proceso creativo que conduce y determina la obra.

Los interiores de Albacete componen todo un corpus abierto que nos deja ver, pero sobre todo nos permite entender el hecho de su pintura. El tema acaba desapareciendo para ser sustituido, más bien desplazado, por la presencia constante de una idea de pintura que acaba afectando al orden significante. Lo experimentado por el artista no es sino el sentido de lo pictórico. Utiliza en la representación los elementos materiales fundamentales como participes del cuadro, acercándonos a una valoración perceptiva del cuadro-objeto.

Los cuadros son significativos en calidad de cuadros, no como materia representativa. Al final no es la montaña Sainte Victoire ni las manzanas lo que alienta nuestra conciencia y amplía nuestra mente. El hecho creativo se define en el espacio del pensamiento, un espacio donde se encuentran y desarrollan las distancias y diferencias entre el objeto y la idea. Es el caudal por el que transcurre el arte; acontece en toda posibilidad y desarrollo de lo creativo, donde es posible hallar el mejor sentido enriquecedor de la analogía. Es el mundo imaginario, las voces del silencio que de manera tan acertada invocara la gran figura de André Malraux.

Los espacios de Alfonso Albacete nos hablan de lo que está o no está ocurriendo en el interior y no puede dejarnos extrañados que, al tratar un tema tan pictórico, en algunos aspectos se aproximen, incluso convertidos en alegoría, a la manera de Vermeer. Nos habla de un interior complejo capaz de generar visiones varias donde las luces extrañas, incluso disparatadas, construyen el poema visual. Poema visual abierto y libre a diferentes lecturas y no menos interpretaciones, como son los verdaderos poemas, pero también construyen un mundo que se abre, una y otra vez, a una arquitectura de relaciones, ideas y conceptos.

¿No es esto lo que pudiera determinar la razón de la pintura? Del interior hacia el exterior, atravesando los espacios, los tiempos y las especulaciones que acaban conformando la obra, el artista explicita la razón de ser de su pintura, precisamente en su espacio de trabajo. Hemos podido oír cómo intencionadamente intenta en la soledad del taller construir un autorretrato.

Las reflexiones que este espacio físico genera se convierten en proyecciones de sus pensamientos e ideas. Los pormenores y detalles con que son mostrados los pinceles o los botes de pigmentos rodean la representación de su figura en un escenario que, más que establecer un tiempo, nos da la visión del instante.

Los interiores que nos muestra no pretenden definir el espacio, más bien evitan hacerlo, pero sí hay una constatación del lugar, una realidad del mismo, diría, si se me permite, una realidad doméstica. Sabemos que es su estudio porque insiste en que lo anecdótico particularice el lugar mostrándonos objetos personales, utensilios de trabajo y una peculiar distribución del material, la misma que está utilizando para mostrar la escena del momento.

No es una falta de pudor y menos, vanidad. Es un acto amistoso y de complicidad. Nos permite apreciar los detalles. Nos invita y nos concede libertad para situarnos en el lugar donde ver la escena. Entre la mirada y las cosas surge una complicidad. Los cuadros se dirigen a la vista. La preocupación principal del artista será que todo quede subordinado a su creación.

Sin embargo, mientras que en los interiores de Vermeer hay un interés en mostrarnos la vida, en los de Albacete los detalles, los objetos, la apreciación de una fisicidad, nos hablan, por encima de la dimensión material de la obra, de un sentido que no es otro que el hecho pictórico, el Hacer. Al contrario que en los cuadros del maestro holandés donde nada ocurre en el instante reflejado, en los cuadros de Albacete todo está pasando. Es el momento de la pintura.

No hay gestos íntimos como podemos apreciar en el pintor holandés. Su cotidianeidad no esconde secretos, no hay cartas que descifrar. Albacete ha dicho: *La pintura es un todo. Las distintas formas en las que aparece le dan las circunstancias temporales, pero la idea y el sentimiento de la pintura es único.*

Dice Valeriano Bozal que la obra de Vermeer es silenciosa ya que “no hay elementos extravisuales narrativos que hagan ruido”, y el artista francés Gilles Alliaud que “Vermeer pinta la infinidad del momento donde nada o casi nada pasa”. Aquí es donde aparece la distancia con el maestro holandés.

En los cuadros de nuestro pintor sí podemos constatar cómo son mostrados los espacios y nombrados los objetos con alusiones y referencias hacia aspectos anecdóticos. No es la materia representativa la que se nos muestra, la que afianza y acaba componiendo la obra. El encantamiento de la pintura se diluye en sí misma, lo que nos lleva a una nítida visión que permite contemplarla liberada de la propia iniciativa del pintor. Más allá del aspecto material de la pintura, el tiempo parece estar discurriendo, por lo que el acceso a la misma queda abierto a una dimensión poética que amplía y enriquece su propia estructura.

No solo hay una presencia reconocible del artista, sino que hay un tiempo del lugar igualmente reconocible en el que está transcurriendo el quehacer del hecho creativo y que generosamente el artista nos está permitiendo contemplar. Esta relación que establece entre espacio y tiempo genera unas sensaciones, un acercamiento, que permite una correlación entre sujeto y objeto.

Las cosas atraen mi mirada y mi mirada acaricia las cosas, dice Merleau-Ponty.

En algunas ocasiones, como ocurre en la serie titulada *Destiempo*, que el artista no aparezca en la escena no debería entenderse como una ausencia y menos como un sentido del vacío, tal y como podemos apreciar en las obras de Saenredam, por seguir con los artistas de la escuela de Delft.

Los lienzos titulados *Destiempo* forman una serie que podríamos llamar novelada, de referencias biográficas cuyo prólogo encontramos en la pintura titulada *El estudiante de Praga*, del año 1985, con el cual explicado por el propio artista pretende: *organizar un autorretrato total en la intimidad, un interior del taller, como si del interior de mi cabeza se tratase*, donde la presencia del artista aparece solo como sombra abocetada, en papeles esparcidos por el suelo del estudio; sombra que da lugar a pensar que es una invitación a la reflexión, a una contemplación en silencio de las diferentes escenas y espacios que el pintor nos está ofreciendo. Quédense solo con lo pintado, parece estar diciéndonos.

En un cuadro de grandes dimensiones como *Jacob 12*, del año 1999 (hoy en el Museo Reina Sofía) está proclamada toda una lección que contiene y explica una vez más la postura clara que el artista adopta para cada obra. El cuadro está pintado en el estudio donde trabajó durante muchos años y que era un semisótano. En este magnífico cuadro el color brilla por

su ausencia, si exceptuamos una pequeña variedad de grises y un compacto y potente negro. Albacete ya había escrito hacía tiempo un texto titulado *Notas de una pintura subterránea*, donde aludía a las condiciones determinantes de pintar en un espacio con tales características y las consecuencias que sobre el trabajo podían generar. A lo largo y ancho de los tres metros y medio que mide el lienzo, organiza y estructura el espacio con un fuerte contraste de luces y sombras generadas por las dos ventanas representadas a izquierda y a derecha y que, a su vez, iluminan los primeros escalones de una amplia escalera que asciende o desciende.

Alude en un texto a Platón y la caverna: *en la gruta se refresca la memoria del mito de la caverna de Platón, los prehistóricos, los míticos y aquel pasaje de C. Buci-Glucksmann que afirma que en la pintura española existe la creencia de que en lo oscuro está la verdad.*

Si de la oscuridad y profundidad de una caverna se trata, prefiero acercarme a la proximidad geográfica del artista, a su entorno vivencial y cultural y hacerlo entonces pensando en el pasaje de la cueva de Montesinos que Cervantes nos describe en el Quijote.

Con el episodio de la cueva de Montesinos, donde se cuestiona lo verdadero, podemos establecer una serie de relaciones analógicas.

Con sus interiores Alfonso Albacete crea, o podríamos decir recrea, un espacio que adquiere una importancia superior al propio acontecer. La retórica del momento plasmada en su pintura es toda una teoría sobre la representación. Las alusiones que de ella se desprenden, no exentas a veces de cierta ironía, sortean una configuración narrativa clásica.

La pintura de Albacete actúa de manera liberadora, surgiendo de entre la oscuridad y la penumbra y con un intimismo cálido casi doméstico, lejos de la opinión

Natura once (proyección y huerto), 2014

de C. Buci-Glucksmann, los espacios luminosos se nos aparecen, cercanos a los interiores-exteriores de Vuillard o Bonnard o también a las nítidas imágenes del ya citado cineasta Éric Rohmer. La representación de estos espacios, tanto si son exteriores como interiores, siempre es abierta, porque la relación entre color y forma también lo es, superando la realidad y concreción del hecho que nos muestra.

¿Y por qué entonces hay además de lo real lo verdadero? Es la pregunta que Michel Foucault se hacía. Sabemos que toda imagen es una alteración de la realidad porque la imagen lleva implícita una interferencia de quien la crea.

La reflexión sobre su obra que en el interior del taller proyecta es una meditación sobre la propia pintura... *y es que la pintura, no es algo necesario, sino algo inevitable... la pintura es una sola que cubre todos los tiempos*, como acaba de decirnos Albacete.

Desde el interior más cerrado en el cuadro menos cuadro como es *Las Meninas*, desde el ataque frontal de Matisse a la representación narrativa en su *Atelier Rouge*, pasando por la exultante exhibición de Courbet en su obra *El estudio del pintor*, el interior como tema ha sido para el artista un inquietante desafío, una manera de enfrentarse a una realidad alejándose de los sometimientos a la representación; un esfuerzo por ampliar los límites del cuadro.

Gran conocedor de la historia del arte, como hemos podido comprobar en su brillante intervención, consciente de su realidad, pero sobre todo consciente y sabedor de la amplitud que la pintura contiene, como ya vislumbró años atrás, Alfonso Albacete continúa su personal viaje. La vocación y entrega sigue marcando, como en sus inicios, el camino por el que transcurren las razones de su pintura.

Hoy, querido Alfonso, las puertas de la Academia se abren a este tu nuevo interior y afortunados al recibirte, acudimos a tu encuentro:

Bonjour, Monsieur Albacete

JORDI TEIXIDOR DE OTTO

Página 46: Serie San 10

Página 48: Medea

BIBLIOGRAFÍA

BALL, Philip.
La invención del color. Madrid. Turner (2020).

BELTING, Hans.
Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente. Madrid. Akal/Estudios Visuales (2012).

BUCI-GLUCKSMANN, Christine.
El Barroco y su Doble. Ciclo Barroco y Neobarroco. La manera o el crecimiento de la Estética. Círculo de Bellas Artes de Madrid (1993).

CAMUS, Albert.
El verano. Madrid. Alianza Editorial (1996).

GOMBRICH, Ernst H.
El legado de Apeles. Madrid. Alianza Forma. Gómez de la Serna, Ramón (1931). Ismos. Madrid. Biblioteca Nueva. (1985).

LANCEROS, Patxi y Barja, Juan (eds.).
El libro del agua de Leonardo da Vinci. Madrid. Abada Editores (2017).

MATISSE, Henri.
Sobre Arte (trad. Mercedes Casanovas). Barcelona. Barral Editores (1978).

OVIDIO.
Metamorfosis (trads. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín). Madrid. Alianza Editorial (2015).

RANK, Otto.
El doble. Argentina. Ediciones Orión (1976).

SAN MARTÍN, Joaquín (ed.).
Epopeya de Gilgamesh. Rey de Uruk. Madrid. Trotta-Pliegos de Oriente (2010).

La presente edición ha sido posible gracias a:

M. Luisa Gómes Galnares
por sus trabajos de transcripción y logística.

Carmen Albacete
por las fotos

Pedro Provencio y Rocio Martínez
por sus sabias correcciones.

Francisco y Pablo Jarauta
y Armando Montesinos
por su paciente escucha y consejos

y a Felipe Alonso
corresponsal en Teruel

Impresión:
Brizzolis, arte en gráficas

Diseño y maquetación:
Roberto Turégano
Julián Ortega

© de los textos e imágenes, sus autores
© VEGAP para las reproducciones autorizadas
Depósito legal: M-7149-2023

Este discurso
se terminó de imprimir
en los talleres de
Brizzolis, arte en gráfcas
el 3 de marzo de 2023,
día de los escritores