

Armando Montesinos: “Almacén y círculo de la memoria”

Catálogo de la exposición *Alfonso Albacete*, Almudí, Círculo de Bellas Artes, Madrid, diciembre 1999, pp. 7-11.

Documentación complementaria de la exposición [Alfonso Albacete: Asuntos internos](#) (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 15 febrero / 30 marzo 2014)

1

SE CUMPLEN AHORA veinte años de *En el estudio*, la exposición que, en la madrileña galería Egam, supuso el descubrimiento público del trabajo de Alfonso Albacete. También de 1980, la muestra colectiva que, revestida del combativo carácter de un manifiesto generacional, presentó a un buen grupo de pintores que abrieron, claramente, el camino de la renovación del discurso pictórico en nuestro país, y que llevan ya un cuarto de siglo en ese difícil terreno. Estamos hablando, sin ambages, de pintores, en el sentido profundo de la palabra, clásicos, acogidos al oficio y a la tradición de un lenguaje que –aunque ya no tenga la hegemonía que tuvo durante siglos, y sea ahora uno más, uno entre otros– sigue siendo uno de los más poderosos sistemas de conocimiento a nuestra disposición.

A la larga, los problemas de un pintor no son tanto de forma y contenido –caras de una misma moneda– sino de cómo transitar la conflictiva frontera entre tradición y academia. La tradición –esa pertinaz turbulencia creativa que viene del fondo de los tiempos y que, en palabras de Malraux, no se hereda, sino que se conquista– cambia de piel como una sierpe, y se desembaraza, repetida y en ocasiones cruelmente, de las convenciones que va generando y de los artistas que confunden la una con las otras.

Por decirlo con rudeza: hacer cuadros o hacer pintura, ésta es la cuestión. Para lo primero basta con aplicar una receta. Para lo segundo es necesario construir un sistema de análisis crítico que permita localizar un territorio problemático y encontrar una forma de afrontarlo. Alfonso Albacete, a quien por capacidad y conocimientos le resultaría sencillísimo extender recetas, ha elegido la difícil tarea de poner en pie dicho sistema.

Recientemente, Juan Navarro Baldeweg hacía las siguientes reflexiones: "Siempre he pensado que la pintura tiene un desafío permanente y enriquecedor, que es la figuración. Tratar de representar algo por medio de la pintura es quizás una de las cosas más *higiénicas* para la propia pintura [...]. Creo que hay que entregarse a ver el mundo que nos rodea y preguntarse cómo sería uno capaz de aprehenderlo. Las sensaciones de estar en el mundo provienen, en gran medida, de la voluptuosidad del mirar. Cuando te expresas en pintura generalmente estás rehaciendo ese estado, y es tan abstracto como figurativo. Pero ayuda mucho el tratar de rehacer esa experiencia. Creo que es muy valioso mantener un vínculo permanente con lo figurativo"¹.

¹ Navarro Baldeweg, Juan: *La Habitación vacante*. Pretextos. Valencia, 1999, pág. 124.

En la sostenida tensión entre figuración y abstracción que subyace en la obra de Albacete, ese "vínculo permanente con lo figurativo" del que habla Navarro Baldeweg es esencial, ya que le facilita *anclar* la mirada para desarrollar abiertamente, sin trabas, su discurso. El hilo conductor que atraviesa su trabajo es la relación con el mundo a través de un sistema de *recreación de la mirada* basado, por un lado, en el modelo del natural, y por otro, en el mito, entendido como "modelo" cultural.

Uno de los aspectos primordiales de su sistema es la inversión de orden lingüístico que realiza entre forma y contenido. Esa inversión le permite, a partir de algo tan simple como un jarrón de flores, construir un discurso significativo, capaz de aportar información y conocimiento sobre el mundo y su experiencia, y sobre la propia continuidad de la pintura como oficio y como arte. A la sombra de la tradición, tan presente en la pintura española, de utilizar los objetos cotidianos como elementos simbólicos, en sus cuadros un vaso es capaz de "contener" la cultura cristiana; y, por otro lado, el nombre de Ifito puede dotar a un simple bañista de densas referencias. El trasvase de sentido entre mundo cotidiano y mundo mitológico puede realizarse con éxito porque la relación de Albacete con el modelo –bien sea éste "cultural" o "del natural"– es siempre eficazmente dinámica.

2

Esta exposición que ahora se presenta en el Círculo de Bellas Artes es, posiblemente, la mejor muestra de Albacete en Madrid en algún tiempo. Desde luego, la más coherente, pese a que las obras –algunas conocidas, otras inéditas– pertenecen a distintos momentos de los últimos doce años.

Es una nueva versión, con algunas variaciones, de la celebrada hace un año en el Palacio Almudí de Murcia, concebida como una mirada al Almacén (almudí) de la Memoria, tanto en un sentido de relectura de la propia obra como de entendimiento del proceso pictórico como un ejercicio en el que la memoria juega un papel decisivo. Memoria como permanencia de una impresión, pero también como voluntad de recordar. Memoria como proceso de reconstrucción y, evidentemente, de invención.

Cronológicamente, la exposición se abre con varios cuadros de la serie de *Las Calles*, pintada en 1986. Estas dramáticas vistas de las estrechas calles de San Lorenzo y de Santa Águeda –en el centro antiguo de Madrid, en las que tuvo sucesivos estudios– se encuentran, sin duda, entre las obras más potentes que haya realizado el artista. Una violenta cuña de cielo basta para definir el duro paisaje de la ciudad, un paisaje monótono y opresor cuyo único escape parece estar en esa mirada hacia arriba, en ese resquicio encajotado de gris o abrasadoramente rojo.

En su momento, estas obras urbanas fueron una sorpresa, ya que rompían con la imagen "mediterránea" del artista, pero una sorpresa fecunda, como bien recogió Francisco Calvo Serraller, quien alababa "el valor con el que Albacete sabe librarse de lo establecido en pos de sus indagaciones", y pasaba a describir, con exacta lucidez, el ambiente de la exposición y el empeño pictórico del artista: "La claustrofobia y la melancolía [...] están ahí, en los angostos paisajes urbanos y también en las ácidas y mordaces naturalezas muertas [...]. El ánimo se deprime, pero el colorista sobrevive, se adensa, se recrece en la fría coagulación de sombras. Estos cuadros de Albacete, que aparentemente tanto cambian, son hondonadas de color enterrado, absorción, silencio. Negra profundidad. Rebeldía. Aristas y claroscuro: violenta belleza de un corazón contraído"².

Las *Luminarias*, pintadas doce años después, en 1998, son, como lo eran *Las Calles*, paisajes cerrados, exteriores clausurados que devienen interiores. La mayor de ellas, *Luminaria XX*, retoma en cierta manera la estructura de los cuadros de las calles, pero trasladada al campo: aquí la cuña de cielo rasga la espesura de las altas hileras de árboles. Es un paisaje que niega la convencional construcción horizontal de oposición cielo-tierra y se genera en pura verticalidad. Los lienzos pequeños de la serie son aún más cerrados, oscuros paisajes interiores donde los rayos luminosos apenas traspasan el frondoso follaje. Juan Manuel Bonet, que ha escrito mucho y muy bien sobre la obra de Albacete, ha hablado de simbolismo al mencionar estos cuadros, y desde luego algo tienen de meteorología del espíritu.

Para esta exposición, el pintor ha realizado una nueva versión de *Jacob*, cuadro que pintó por primera vez en 1992 tomando como punto de partida las primeras sensaciones producidas por su –entonces nuevo– actual estudio, y sobre cuya génesis escribió en sus hermosamente tituladas *Notas de pintura subterránea*.³

De esa especie de gran collage (cárcel piranesiana, catacumba romántica, laboratorio interior, son sólo algunas de las múltiples sugerencias que provoca esta obra) me hablaba hace unos meses: "Los distintos elementos tienen distintos puntos de fuga... Yo pretendía que todo el espacio se percibiera como un espacio natural a la mirada, pero que fuera imposible de reconstruir de forma física, un espacio mental, un espacio imaginario más que el retrato de un paisaje o espacio real. El paso del tiempo está sugerido por el desplazamiento de las luces, y hay la intención de que no se distinga entre la luz real y la reflejada."

² Calvo Serraller, Francisco: *Fría coagulación de sombras*. *El País*, 13 de marzo de 1987.

³ Albacete, Alfonso: Texto para el catálogo de la exposición en la Sala Robayera, Cantabria. Junio 1994. Reproducido también en el catálogo *Palacio Almudí*, Murcia, octubre de 1998, pág. 64.

En las citadas *Notas*, Albacete escribía: "Aproximarse en pintura a la naturaleza de lo desconocido". He aquí el reto, la tarea: tomar un elemento conocido, cotidiano; representarlo sujeto a las reglas de la poderosa convención de la perspectiva renacentista; y de golpe encontramos en un territorio pocas veces hollado por el hombre; transformar la prosaica escalera del estudio en un sueño nebuloso cargado de presagios.

Conferencias de arte (1997) son una serie de interiores habitados en los que la acción aparece suspendida, pero que cobran un aire casi cinematográfico vistos en su conjunto. Algo hay de academia platónica en esas escenas pobladas por sombras, por siluetas recortadas; posiblemente la poderosa ligazón entre lenguaje y mundo que parece desprenderse de la propia idea de "conferencia de arte". Pintada en una sobria gama de grises, ésta es, sin duda, la serie más "quejido" de Albacete, y no sólo por recoger el ambiente de Cruce, ese centro de discusión artística promovido por Manolo Quejido. Sería interesante trazar un día el mapa de interrelaciones entre los programas de Quejido, Pérez Villalta y Albacete, tan dispares en apariencia como cercanos en muchos aspectos: el pop como desencadenante, una mirada contingente sobre las cosas, la imbricación de autobiografía y fuentes mitológicas, la historia de la pintura como constructo germinal...

En la línea de la espléndida serie de cuadros de interiores vacíos que pintó en su estudio del barrio de las Delicias en 1990—de la que puede verse en la exposición precisamente el último de ellos, un pequeño políptico titulado *Mediodía*— los dos lienzos titulados *Cuadro Habitación* (1999) continúan el tema de los espacios imaginarios. Son cuadros valientes, atractivamente complejos en su aparente y despojada sencillez, en los que Albacete sigue interesándose por los problemas del positivo-negativo, otra de las constantes en su obra, derivada de su aprecio y conocimiento de las técnicas de estampación.

3

La segunda parte de la exposición se centra en las obras más recientes, inéditas en Madrid. Originadas por la acuarela—reproducida en la portada del catálogo de Murcia— de un jarrón que contiene unas ramas de naranjo, ilustran perfectamente la complejidad de los procedimientos y del proceso creativo del pintor.

En las series *San* y *Arcángeles* estamos, pese al frondoso jarrón y a la oronda naranja, lejos de la representación de la naturaleza y en pleno territorio de especulación pictórica. Como apuntábamos anteriormente, la pintura se extiende, fértil, entre la permanencia de una impresión—el modelo— y la invención de una construcción—el tema—. Y, gracias al "sistema Albacete", esos floreros exuberantes se transforman en santos o en alados "arcángeles" (y en sus negativos simétricos, *Lucifer* y *Luzbel*), y lo que parecía un bodegón se convierte en un retrato en la tradición de la pintura religiosa.

En las otras dos series –*Héroes* y *Pinturas Vásicas*– el pretexto es un simple vaso. El vaso como organizador del lienzo es un elemento repetido en la iconografía del artista. En 1982 aparece, como recipiente de culturas diversas, en la serie, *Los cinco continentes*; y hay – también como referencia a la pintura religiosa española– vasos en el suelo en los cuadros de la serie *El pintor en el estudio*, del año siguiente. Los *Héroes* parecen habitar, mudos y solitarios, un enigmático mundo en grises, presidido heráldicamente por la hoja de higuera, otro elemento recurrente en el trabajo de Albacete. Pero es en las *Pinturas Vásicas* –donde el doble sentido del juego de palabras no es, por infantil, menos revelador– donde el artista da otra vuelta de tuerca.

En un lienzo ha pintado el vaso colocado encima de la citada acuarela del florero, y sobre ese nuevo cuadro ha vuelto a colocar el vaso y lo ha pintado de nuevo; y así una y otra vez.. El artista ha descrito el proceso: “Pintar como un malabarista que pone en marcha una serie de platos sobre unos palos que va moviendo, de acá para allá, yendo y viniendo, para mantenerlos en equilibrio”. Ese vaso transparente, a través del que vamos percibiendo las sutiles deformaciones de la imagen original, actúa como la retina del pintor en su intento de fijar lo móvil..

Ya en 1982, en los cuadros de la serie *Levante* (y entre ellos aquel magnífico *Sebastián*, donde se inauguraba el fecundo cruce mito-modelo), el artista simultaneaba las luces y sombras del modelo con las que se posaban en su cuaderno de apuntes o en el lienzo en el que trabajaba, produciéndose así una fusión entre mirada y gesto, entre modelo y práctica. Este sistema, en el que la sensación fugitiva de la mirada comparte el momento vivido con la memoria, e introduce una especie de “tiempo real” en la aprehensión de lo representado, vuelve a aparecer en estas *Pinturas Vásicas*, auténtico *tour de force* en el que el bodegón es transmutado en paisaje.

Ese vaso vacío, que se desliza sobre un fondo que va desde la frondosa vegetación inicial al desértico panorama del último lienzo, deviene, más que estructura compositiva, narración de la propia pintura. Esa permanente toma de decisiones que es pintar deja huella. Y la deja no sólo en la tela, cada vez, sino en el propio proceso, más abierto, más complejo, más exacto. Cada pincelada es distinta y es siempre la misma, simultáneamente. El matiz es la memoria, la variación que se distancia del modelo y añade una reflexión conceptual, una especificidad incorpórea pero certera o, mejor, cierta.

A.M.

Madrid, noviembre de 1999