

Los textos de sala han sido realizados a partir del escrito por el comisario para el catálogo de la presente exposición:

Mariano Navarro, “Las razones de la pintura”, en *Alfonso Albacete. Las razones de la pintura*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2018.

Con aportaciones de textos de otros autores:

- Alfonso Albacete. “Verónicas”, en V.V.A.A. *Verónicas*. Murcia, Murcia Cultural, 2006. En los textos sobre las obras *Pasión 3* y *Pintura de guerra nº 3*.
- Alfonso Albacete, “Cueva Negra”, en *Alfonso Albacete. Las razones de la pintura*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2018 (publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *Alfonso Albacete. Cueva Negra*, Galería Amparo Gámir, Madrid, 2002). En el texto sobre la obra *Cueva Negra*
- Alfonso Albacete, “En el mar de la China”, en *Alfonso Albacete. Las razones de la pintura*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2018 (publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *El mar de la China*, Galería Egam, 2005). En el texto sobre la obra *El mar de la China*.
- Armando Montesinos, “Transparencia y reconstrucción”, en *Reconstrucciones*. Madrid, Galería Marlborough, 2009. En el texto de la obra *El jardín japonés*.
- Armando Montesinos, “El rostro verdadero”, en V.V.A.A. *Verónicas*. Murcia, Murcia Cultural, 2006. En el texto de la obra *Cueva Negra*.
- José María Parreño, “Pintar la Pintura”, en *Alfonso Albacete. Destiempo*. Madrid, Galería Marlborough, 2017. En los textos de las obras de la serie *Destiempo*.
- Jaume Vidal Oliveras, “En algún lugar, la pintura”, en *Alfonso Albacete. Joc*. Barcelona, Galería Marlborough, 2016. En los textos de Sala 4 y *El mar de la China*.

ALFONSO ALBACETE

Las razones de la pintura

Esta exposición retrospectiva de Alfonso Albacete (Antequera, Málaga, 1950) recorre su trayectoria artística de más de cuatro décadas. Arquitecto de formación y figura fundamental de la escena artística española, Albacete es uno de los principales representantes de la innovación de la práctica de la pintura iniciada en los años 70 y prolongada en los 80 del siglo XX.

El artista alcanzó notoriedad en la escena española a finales de la década de los años 70 con la exposición titulada *En el estudio*, en la que abordaba la conjunción de figuración y abstracción en un solo motivo que, a su vez, absorbía los tres géneros de la pintura: la figura, el paisaje y la naturaleza muerta. Desde aquella revelación hasta la fecha, Alfonso Albacete ha desplegado y profundizado en aquella experiencia, a la vez que no ha dejado de inventar modos distintos del hecho concreto de pintar como ejercicio propiciatorio de ideas.

Las razones de la pintura se ha articulado en dos grandes apartados que ofrecen una doble lectura, una cronológica y otra temática. El primero, que recorre el largo corredor central, recoge en una decena de piezas, ordenadas cronológicamente, los modos que tiene el artista

de dialogar con la obra de otros pintores. Se aprecia aquí su profundo análisis de la obra de Cézanne y Picasso, sus incursiones en un pasado más remoto, como Caravaggio, o contemporáneo, como Jasper Johns o Gerhard Richter, e incluso propuestas llegadas de otras culturas. Las obras del corredor central se convierten así en el eje vertebrador del segundo apartado distribuido en las seis salas que integran el Claustro Sur. En ellas se han compuesto otros tantos capítulos mezclando obras de distintos momentos, que se ocupan de los principales motivos, temáticas y formulaciones dadas por el pintor, a la vez que es, también, un recorrido por lo que podemos considerar su mundo simbólico y las razones profundas de su entendimiento del arte y del trabajo del artista; así, el taller como lugar de generación y ejecución de la pintura; las mitologías de distintas creencias y la transformación de lo simbólico en formas definidas; la reflexión sobre la figura y sus distintos modos de representación; la relación entre paisaje e interior doméstico; el viaje, y el transcurso impasible del tiempo.

Mariano Navarro

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

FUNDACIÓN
MAXAM

Claustro Sur
9 NOV. 2018 – 10 MAR. 2019
www.caac.es

ALFONSO ALBACETE

The Reasons of Painting

This retrospective dedicated to Alfonso Albacete (Antequera, Málaga, 1950) surveys an artistic career spanning more than four decades. An architect by training and a fundamental figure on the Spanish art scene, Albacete was one of the leading exponents of the innovations in pictorial practice that began in the 1970s and continued into the 1980s.

The artist came to the attention of the Spanish art world in the late 1970s with an exhibition titled *En el estudio*, where he combined figuration and abstraction in a single motif that united three genres: figurative, landscape and still-life painting. From that first revelation to the present day, Alfonso Albacete has continued to explore and build on that experience, but at the same time he has never stopped inventing different approaches to the concrete act of painting as an idea-stimulating exercise.

The Reasons of Painting is divided into two sections that offer two different readings, one chronological and the other thematic. The first, stretching along the central corridor, features approximately ten works in chronological order that illustrate the artist's dialogue with the work

of fellow painters. Here visitors will find evidence of his profound analysis of Cézanne and Picasso, his incursions into the art of old masters like Caravaggio and contemporary legends such as Jasper Johns and Gerhard Richter, and even expressions imported from other cultures. The works in the central corridor form the backbone of the exhibition, branching off into the vertebrae of the second section housed in the six halls that make up the South Cloister. The six chapters of this segment assemble works from different periods according to the principal motifs, themes and formulations used by the painter. These rooms offer us a tour of what we might consider his symbolic world and the ultimate reasons of his conception of art and the artist's work: the studio as a place of pictorial generation and execution; the mythologies of different beliefs and the transformation of the symbolic into concrete forms; reflections on the figure and its different modes of representation; the relationship between landscapes and domestic interiors; travel; and the inexorable course of time.

Mariano Navarro

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

FUNDACIÓN
MAXAM

South Wing
NOV. 9. 2018 – MAR. 10. 2019
www.caac.es

Panel de trabajo

Como comenta Bea Espejo en su texto para el catálogo de la presente exposición: “En el estudio de Alfonso Albacete hay un cuadro que no es un cuadro. Tampoco es una pintura aunque el soporte sea un tablero y esté todo pintado. Es un mapa, un trozo de papel, una hoja de ruta llena de palabras.”

Este panel muestra parte de la forma de trabajo de Alfonso Albacete en su estudio. Entre palabras, ideas, conceptos, algunos desarrollados ya en algunas de sus pinturas y otros por desarrollar, vemos también fragmentos de imágenes que han dado o darán lugar a nuevas ideas, composiciones y obras.

Work panel

As Bea Espejo comments in her text for this exhibition catalogue, “In Alfonso Albacete’s studio there is a picture that is not a picture. Nor is it a painting, even though the support is a board and it is entirely painted. It is a map, a piece of paper, a road map covered in words.”

This panel offers a glimpse of how Alfonso Albacete works in his studio. Amid the jumble of words, ideas and concepts, some already developed in his paintings and others yet to be explored, we also see fragments of images that have inspired or will inspire new ideas, compositions and works.

CORREDOR CENTRAL

A lo largo del corredor central se presentan las piezas que muestran los modos que tiene Alfonso Albacete de dialogar con la obra de otros pintores. Raramente, salvo en sus inicios, cabe hablar de influencias directas, pero el artista ha establecido una muy estrecha relación con los pintores clásicos, como Piero della Francesca o Sánchez Cotán, con Caravaggio, los románticos, Seurat, Degas, Cézanne, así como con otros más contemporáneos como Joan Miró, Richard Diebenkorn o Jasper Johns.

La exposición comienza cronológicamente en 1979, fecha clave en su producción artística porque supone un punto de inflexión, ya que es el año de la exposición *En el estudio* celebrada en la Galería Egam de Madrid, que supondría su reconocimiento en el panorama artístico. De aquella exposición formaron parte las dos obras con que se inicia esta muestra, *Lápices* y *En el estudio*. Es el momento en que Alfonso Albacete adquiere un nuevo compromiso y casi abandona cualquier tentativa extrapictórica. Se trata de una reivindicación de la vuelta a la pintura, al convertir en protagonistas al espacio de creación, a los materiales usados, al boceto, al modelo y al natural.

CENTRAL CORRIDOR

The pieces displayed along the central corridor illustrate Alfonso Albacete's dialogue with the work of other painters. Rarely do we see direct influences, except in his early work, but the artist has developed a strong rapport with classical painters like Piero della Francesca or Sánchez Cotán, Caravaggio, the Romantics, Seurat, Degas and Cézanne, as well as more contemporary artists such as Joan Miró, Richard Diebenkorn and Jasper Johns.

The exhibition timeline begins in 1979, the pivotal year that *En el estudio* opened at Galería Egam in Madrid. This solo show marked a turning point, catapulting him to fame on the national art scene. The first two works in this show, *Lápices* [Pencils] and *En el estudio* [In the Studio], were also included in that exhibition, which revealed Alfonso Albacete's renewed commitment to his chosen medium, almost abandoning all extra-pictorial experiments. He defended a return to painting by focusing all attention on the artist's creative space, the materials used, sketches, models and working from life.

Lápices, 1979

Pencils

Óleo sobre lienzo

148 x 116 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Esta obra pertenece a la serie *En el estudio* y en ella se aprecia la influencia de José Guerrero (1914-1991), que junto con Luis Gordillo (1934) fueron los dos artistas de referencia entre muchos de los pintores jóvenes de finales de los 70. Albacete había visto en una exposición en 1971 la serie *Fosforescencias*, en las que el motivo central eran cerillas de colores alineadas. También se sirvió, como ha comentado el propio artista, de la misma fórmula que utilizaron algunos americanos, como Jasper Johns en sus banderas, en las que “partes de un elemento que ves, cambias la escala, amplías las dimensiones del objeto, radicalizas el color, y al final llegas casi a una abstracción, pero la línea que sigues es la línea que define el objeto”. De la pintura de Dieberkorn le interesa que se trata de una pintura figurativa que se caracteriza por no renunciar a cierto grado de abstracción.

This work from the *En el estudio* series denotes the influence of José Guerrero (1914–1991) who, along with Luis Gordillo (1934), was revered as an example to follow by young Spanish painters in 1970s. At a show in 1971, Albacete had seen the *Fosforescencias* [Phosphorescences] series, which featured rows of multicoloured matches. He also adopted the same formula employed by American artists, like Jasper Johns with his flag: “starting with an element you see, you change the scale, enlarge the object’s measurements, radicalize the colour, and end with something close to an abstraction, but the line you follow is the line defined by the object”. He was drawn to Diebenkorn’s work because it was figurative painting that still retained a degree of abstraction.

Primer Ulises (naturaleza muerta con limones), 1981
First Ulysses (Still Life with Lemons)

Óleo sobre lienzo

130 x 220 cm

COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

Primer Ulises nos traslada a dos experiencias que resultan fundamentales para el artista: el viaje y el trato con otras culturas. “Surge de un viaje que hice por el Norte de África y hay cierta influencia del mosaico árabe. El cuadro está pintado al regreso de ese viaje. Por eso la serie entera se titula *Ulises. Bodegón con limones*, porque el tema son unos limones y un paño tunecino, que era lo que había en la mesa. La intención era contar la historia del Mediterráneo a través de esos objetos”.

Alude por tanto a los viajes de Alfonso Albacete por el Magreb, Túnez y Grecia, en los que centra su atención en referentes mediterráneos como la decoración de mosaicos vidriados, la estructura que componen muros y zócalos y cierta coloración pompeyana. Son cuadros vacíos, en los que se confunde la realidad del mantel sobre el que apoyan los objetos con la realidad física del lienzo sobre el que está pintado. Dominante en blancos, tiene una ordenación geométrica estática de las cosas que las hace casi desaparecer de la mirada.

Primer Ulises [First Ulysses] alludes to two experiences that had a fundamental impact on the artist: travel and interaction with other cultures. “It emerged from a trip I took across North Africa, and you can sense the influence of Arab mosaic art. I painted the picture after returning from that journey. That’s why the entire series is titled *Ulysses: Still Life with Lemons*, because the theme is lemons and a Tunisian cloth, the items that were on the table. I wanted to tell the story of the Mediterranean through those objects.”

The series is therefore related to Alfonso Albacete’s travels in the Maghreb, Tunisia and Greece, where he picked up on typical Mediterranean elements such as decorative glazed mosaic tiles, the structure of walls and bases, and a certain Pompeian palette. These are empty paintings, where it is hard to tell where the reality of the cloth on which the objects rest ends and the physical reality of the canvas begins. Dominated by shades of white, in these pictures the static geometric arrangement of the objects almost makes them vanish before our eyes.

En el estudio, 1979

In the Studio

Óleo sobre lienzo

194,5 x 228 cm

COLECCIÓN FUNDACIÓN JUAN MARCH, MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH, PALMA

Esta pieza, homónima de la serie a la que pertenece, es el último cuadro que realizó de la misma y es un autorretrato pintando uno de los anteriores en el que el propio artista reconoce la “influencia de los pintores americanos. Hay una parte, a la izquierda del lienzo, muy cézanniana, e incluso las mesas... Hay un reduccionismo abstracto, muy Diebenkorn. Partir, por ejemplo, del color de una pared que puede tener un color crema o rosa, radicalizarlo a un rojo intenso o a un ocre amarillo total, que es lo que hace Diebenkorn en la serie *Ocean Park*. Y lo mismo ocurre con las líneas del dibujo, prescindir de todo tipo de anecdótico y va a las líneas de fuerza, buscando la esencia del movimiento. Eso mismo hice yo”.

Muestra el inicio de la meditación de Albacete sobre el trabajo en el taller y, por extensión, sobre el hecho mismo de la pintura. El motivo principal de la obra es precisamente su estudio, la memoria de su maestro Juan Bonafé y los instrumentos y herramientas de pintar. Tanto la firmeza del color como el tema de esta obra han sido dos elementos recurrentes de su producción hasta la actualidad.

This piece, the last in the series after which it is named, is a self-portrait of the artist painting one of the previous works, in which he acknowledges the “influence of American painters. There is one part, on the left of the canvas, that is very Cézannian, and even the tables... There is an abstract reductionism, very much in Diebenkorn’s line. For example, taking a wall that might be beige or pink and radicalizing that colour to an intense red or pure yellow ochre, which is what Diebenkorn does in his *Ocean Park* series. And the same is true of the drawing lines, he gets rid of every superfluous element and goes straight to the lines of force, seeking the essence of movement. I did exactly the same.”

Here we see the beginning of Albacete’s meditation on working in the studio and, by extension, on the very act of painting. The subject of the work is in fact his studio, the memory of his mentor Juan Bonafé and the tools and instruments of painting. Both the theme and the robust colour of this work have been recurring elements in his output to date.

***El jardín de los poetas*, 1988**

The Poet's Garden

Óleo sobre lienzo

150 x 300 cm

OBRA CEDIDA POR BANKIA

***El jardín de los poetas* toma por título el de un cuadro de Van Gogh, hoy en el Art Institute de Chicago. No hay ninguna referencia directa a la pintura del holandés y sí cierta repercusión cromática, fundamentalmente en la gama de los verdes y los tierras, que junto a los azules luminosos presiden el cuadro. Esta obra está relacionada con la pintura americana, con los brochazos de De Kooning y con parte del expresionismo más libre americano de Jasper Johns o Rauschenberg.**

***El jardín de los poetas* [The Poet's Garden] takes its title from the famous Van Gogh painting now in the Art Institute of Chicago. The Dutch artist's work is not alluded to directly, but there is a hint at his palette, especially in the range of green and earth tones which, along with luminous blues, preside over the picture. This work is related to American painting, echoing the broad strokes of De Kooning and the freest Expressionism of Jasper Johns and Robert Rauschenberg.**

Vienna, 1985

Vienna

Óleo sobre lienzo

130 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

En la década de los 80 fue la Europa romántica y los pintores del Norte los que ejercieron su influencia en Albacete, como puede verse en esta obra. Fue realizada tras un viaje a Viena en el que el artista visitó el Kunsthistorisches Museum y en concreto quedó fascinado por *Los cazadores en la nieve*, 1565, de Brueghel el Viejo, para él uno de los cuadros fundamentales de la historia de la pintura. De hecho, tomó del cuadro del pintor holandés, tanto el título de la serie a la que pertenece esta obra, como la gran diagonal que corre la composición de izquierda a derecha.

In the 1980s, Albacete was influenced by Romantic Europe and the northern painters, as this work clearly shows. It was made after a trip to Vienna during which the artist visited the Kunsthistorisches Museum and was especially fascinated by Bruegel the Elder's 1565 work *The Hunters in the Snow*, in his opinion one of the most fundamental works in the history of painting. In fact, the Flemish painter's work inspired both the title of the series to which this work pertains and the large diagonal running across the composition from left to right.

La ducha colectiva, 1986

Communal Shower

Óleo sobre lienzo

200 x 150 cm

FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR, MADRID / CÁCERES, ESPAÑA

Pertenece a una serie de cuadros que realizó en el estudio de la calle Santa Águeda. Tiene algo más existencial. Todas las piezas de la serie *Las duchas* tienen una estructura como de calle, de campo de concentración. El tema, como en otros muchos casos, procede de una experiencia vital, ya que volvió a nadar después de muchos años y regresó a esas duchas de vestuario, con todo el mundo aseándose a la vez, lo que se ve y no se entrevé por el vapor. Aquí es más evidente la influencia de pintores dramáticos europeos, como Kiefer.

One of a series of paintings made at the studio in Calle Santa Águeda, this work has a more existential feel. Every painting in the series *Las duchas* [The Showers] is structured in a way reminiscent of a concentration camp row or lane. As in many other cases, the theme is drawn from the artist's personal experience: after many years he took up swimming again and returned to those locker room showers where everyone washes together, where the roiling steam alternately conceals and reveals. The influence of dramatic European painters like Kiefer is more apparent here.

Pasión 3, 2005

Passion 3

Acrílico sobre lienzo

75 x 95 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

En esta obra se mezclan los gestos y movimientos de unos jugadores de fútbol con una composición clásica del descendimiento de la Cruz, de claras referencias a Caravaggio o Salzillo. Son recurrentes en sus obras las alusiones a los mitos, la tradición y el cristianismo. Como él mismo comenta, “Cuando pintaba el tema del fútbol me interesaba la cuestión de cómo las imágenes pueden servir para distintos sentimientos y situaciones. Era un momento en el que dibujaba mucho sobre periódicos. De esta forma, elegí una fotografía que parecía una *Pietà*, otra en la que había una especie de reunión apostólica alrededor del árbitro. Además me interesaban imágenes de carácter fugaz (...)”.

This work combines the gestures and movements of football players with a classical composition of the Descent from the Cross, obviously indebted to Caravaggio and Salzillo. Allusions to legends, traditions and Christianity appear repeatedly in his works. As the artist explained, “When painting the football theme I was interested in seeing how images can be used to express different feelings and situations. At the time, I had made a habit of drawing on newspapers. So I choose a photograph that resembled a *Pietà*, and another with what looked like an apostolic gathering round the referee. I was also interested in fleeting images...”.

***Pintura de guerra nº 3*, 2000**

War Paint no. 3

Acrílico sobre lienzo

150 x 180 cm

COLECCIÓN JESÚS SÁNCHEZ-SECO CANO

Alfonso Albacete comenzó la serie *Pinturas de guerra* en los momentos más duros de ataque a la pintura en el contexto artístico, cuando el discurso sobre la muerte de la pintura se había renovado. Son cuerpos pintados que emulan el ritual de la guerra, desde las tribus hasta la pintura de camuflaje de la actualidad. Proponía una situación parecida a la de los habitantes de Papúa, que tatúan sus cuerpos, pues como en otras ocasiones, la serie se originó al regreso de un viaje por Indonesia. Significa la preparación para una batalla definitiva y, al mismo tiempo, un hacer de tu propio cuerpo una pintura. Es un giro hacia sus obras precedentes más conceptuales, cuando se servía de su propio cuerpo para pintar y, aunque también reciba influencias lejanas de otros artistas, en este caso utiliza un estilo más propio.

Alfonso Albacete began his *Pinturas de guerra* [War Paint] series at a time when the pictorial medium was under attack and the discourse on the death of painting had been renewed. These painted bodies simulate the ritual of preparing for war, from tribal markings to modern-day camouflage paint. The original inspiration came from the tattooing practices of native peoples in Papua New Guinea, as this series, like so many others, was begun after returning from a trip to Indonesia. Such markings are a way of preparing for an important battle, but they also entail turning one's own body into a painting. The series is a nod to Albacete's earlier, more conceptual works, in which he used his own body to paint, and although we can detect faint echoes of other artists, here he used a more distinctive style.

Esopo, 2010

Aesop

Acrílico sobre lienzo

200 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

La más reciente de las obras incluidas en este corredor central es *Esopo*. Una figura masculina de espaldas, que se despoja de la camiseta a la orilla del mar, en la que no resulta difícil percibir los ecos de los grandes bañistas de Cézanne y ciertas referencias a la pintura española, como Sorolla. “Tiene algo de autorretrato. La forma de pintar la figura no la tomé de ningún otro pintor, sino que me inventé una manera de tratarla, por así decirlo, sin representación. Hay una cierta idea metafórica de considerar la orilla del mar como límite de la cultura. En la Tierra se manejan una serie de cuestiones reflexivas que, al adentrarse en el mar, se pierden definitivamente”.

The most recent piece in this central corridor is *Esopo [Aesop]*, a male figure with his back to us, removing his shirt by the sea, in which we can easily detect the influence of Cézanne’s great bathers and certain allusions to Sorolla and other Spanish painters. “It has an element of self-portraiture. The way I painted the figure was not borrowed from any other painter; I simply invented a way to render it without representation, so to speak. There is a metaphorical idea of the seashore as the frontier of culture. On land we concern ourselves with certain reflexive matters, but when we step into the sea they’re lost for good.”

SALA 2

El estudio del artista ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia del arte, pintar el estudio es realizar una obra autorreferencial, íntima, donde se muestra el lugar en el que se origina la pintura y por tanto parte del proceso creativo. Estas obras están dedicadas al estudio como hábitat natural y como espacio de reflexión sobre el hecho mismo de pintar y en ellas aparecen algunos de los talleres en los que ha trabajado Alfonso Albacete. En esta sala se muestran cinco obras que continúan el tema planteado en el corredor central con *En el estudio* y *Lápices*, con las que se establece un diálogo.

GALLERY 2

The artist's studio has been a common theme throughout art history; to paint the studio is to create an intimate, self-referential work that shows the place where painting originates, and consequently part of the creative process. These works are dedicated to the studio as a natural habitat and space for meditating on the act of painting, and several of the places in which Alfonso Albacete has worked appear in them. The five works displayed in this room continue the theme introduced in the central corridor with *En el estudio* [In the Studio] and *Lápices* [Pencils], with which they also establish a dialogue.

Mediodía, 1991

Midday

Acrílico sobre lienzo

50 x 50 cm c/u

CORTESÍA DEL ARTISTA

Mediodía pertenece a una serie de cuadros de interiores vacíos que pintó en su estudio de la calle Rafael de Riego, en el barrio de Delicias de Madrid. En ellos, como en este políptico, continúa con la pintura de espacio imaginario que proviene de pintar su propio taller como un lugar de experimentación y de prospección hacia el interior. Se interesa por el positivo y el negativo, otra de las constantes de su obra, que deriva de su aprecio y conocimiento de las técnicas de estampación. Realizado a última hora de la tarde, cuando el sol que entraba y daba en el suelo se iba retirando y, a la vez, iba apareciendo el reflejo de la ventana y la luz de la farola, es un cuadro sobre el paso del tiempo en un espacio solo definido por la luz cambiante.

Mediodía [Midday] belongs to a series of empty interiors painted at Albacete's studio in Calle Rafael de Riego, in the Delicias quarter of Madrid. This polyptych and the rest of the series continue the practice of painting imaginary space, a product of depicting his own studio as a place of experimentation and introspection. The interest in positives and negatives, another constant in his work, is derived from his appreciation and knowledge of printmaking techniques. Painted in late afternoon, when the sunlight entering the room and falling on the floor had begun to fade and be replaced by the window's reflection and the glare of the street lamp, this is a depiction of passing time in a space defined solely by the changing light.

Espejo interior III, 1991

Inside Mirror III

Óleo sobre lienzo

180 x 340 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Esta obra fue realizada en el mismo año que *Mediodía* y por tanto en el mismo taller, pero justo antes de trasladarse a otro, cuando ya estaba vacío de cuadros y materiales de trabajo. En esta ocasión representa el estudio de forma más completa, no solo una ventana, pero de nuevo juega con la luz, o más bien con dos luces, la luz natural que entra por el fondo, y la luz artificial de los neones del techo. Es el vacío absoluto, un lugar donde habían acontecido un sin fin de cosas, pero donde solo quedaban los restos de una acción pasada, lo que incluye algunas gotas de pintura que han quedado en el suelo.

This work was made the same year as *Mediodía* [Midday] and in the same studio, but emptied of paintings and work materials, as Albacete was preparing to move to a new location. Here the studio is represented more completely, showing more than just a window, but again the artist plays with light—or, more accurately, two lights: the sunlight entering at the back, and the artificial neon light on the ceiling. It is a picture of total emptiness, a place where countless things had happened, but all that remains are the traces of past activity, like a few drops of paint stuck to the floor.

Jacob 12, 1999

Óleo sobre lienzo

225 x 360 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

El estudio de la calle San Emilio de Madrid, en el que Alfonso Albacete ha permanecido casi 20 años, generó una extensa serie de cuadros a la que pertenece *Jacob 12*, así como uno de los textos más complejos del artista, *Notas de pintura subterránea*. Ubicado en un sótano, generó un cambio de perspectiva en él, que escribió al respecto: “Era la primera vez que pintaba por debajo de tierra (...). Para mí, que me había criado en ambientes naturales, rodeado de plantas y árboles, y la vegetación y la naturaleza habían jugado un papel tan importante en mi vida, ahora, al estar bajo tierra, tenía la sensación de estar rodeado de las raíces de todo lo que crecía por encima del techo (...) Era como un submundo en el que la escalera me llevaba al exterior. Lo junté con otra imagen subterránea, la del garaje donde dejaba el coche, que tenía una puerta con un círculo, que dejaba un reflejo elíptico que, dependiendo de la hora, daba en la pared, si era temprano, y sobre el suelo si era más tarde. Reuniendo todos esos elementos es como compuse el cuadro. Quería conseguir una imagen que no perteneciera a una imagen real (...) El título surgió en referencia al cuadro *El sueño de Jacob*, de Ribera, en el que apenas sí se entreven los ángeles, hechos con una pincelada casi transparente. Lo pinté en una época difícil, cuando hubo muchos ataques a la pintura, y me gustó la imagen de los ángeles confortándome, como diciéndome no te preocupes, que no te va a pasar nada y todo, finalmente, saldrá bien”.

Un modo de hacer, el de Albacete, que ofrece siempre una cierta continuidad entre una representación “irreal” y la introducción de un elemento simbólico, que las más de las veces, contiene otro biográfico, mediante los que se compone un relato visual.

The Calle San Emilio studio in Madrid, where Alfonso Albacete has remained for nearly 20 years, inspired the extensive series of paintings that includes *Jacob 12*, as well as one of the artist's more complex texts, *Notas de pintura subterránea* [Notes on Subterranean Painting]. The basement-level studio changed the artist's perspective, as he noted in his writings: "It was the first time I had painted underground [...]. I had grown up in natural settings, surrounded by plants and trees, and vegetation and nature had always played an important role in my life; now, being underground, I had the feeling I was surrounded by the roots of everything growing above the ceiling [...]. It was like an underworld with steps leading up to the outside world. I combined it with another subterranean image, that of the garage where I parked my car, which had a door with a circle that created an elliptical reflection on the wall, if it was early in the day, or on the floor if it was later. I composed the picture by assembling all those elements. I wanted to create something that didn't belong to a real image [...]. The title came from the Ribera painting *Jacob's Dream*, where we can barely glimpse the angels, rendered in almost transparent brushstrokes. I painted it at a difficult time, when painting was being attacked on all sides, and I liked the idea of angels comforting me, as if saying, 'Don't worry, nothing will happen to you, and everything will work out in the end'."

Albacete's creative method always seeks a certain connection between an "unreal" representation and the introduction of a symbolic element which in most cases contains another biographical one, using them to construct a visual narrative.

Natura trece (Especulación), 2013

Nature Thirteen (Speculation)

Acrílico sobre lienzo

270 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

En esta obra aborda el tema del estudio dentro del estudio utilizando un juego de espejos para realizar un autorretrato de espaldas. Aparece el propio artista pintando *En el estudio*, de 1979, en un cuadro de gran complejidad compositiva en el que la figura del artista se duplica, triplica o cuadriplica según contemos cada uno de sus reflejos frontales y dorsales e incluso su representación pintada. El interior del taller y la persona del mismo pintor son el modelo y el motivo de la obra y de la especulación consiguiente, incluida la constante ironía del artista respecto a las grandes cuestiones, y que se refleja en el doble sentido del título.

This work presents the studio within the studio, using mirrors to produce a self-portrait of the artist viewed from behind. We see Albacete painting *En el estudio* [In the Studio] (1979) in a work of immense compositional complexity, where the artist's figure is doubled, tripled or quadrupled, if we count the reflections from the front and back and his own painted likeness. The studio interior and the painter himself are the model and motif of the work and of the consequent speculation, including the artist's constantly ironic view of the "big questions", reflected in the title's double meaning.

Destiempo 3 (Taller Jacob), 2016
Mistiming 3 (Jacob Workshop)

Acrílico sobre lienzo

150 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Destiempo 3 (Taller Jacob) formó parte de la última exposición individual de Alfonso Albacete (2017) que trataba precisamente del transcurrir, desde la infancia a los momentos actuales. En esta obra aparece una imagen de su estudio en el momento en que estaba pintando *Jacob 12, 1999*, expuesto en esta misma sala, a la que ha incorporado una serie de elementos simbólicos, que “por supuesto eran reales, podían haber estado allí, pero, por ejemplo, el tema de la escalera, el tema de la perspectiva, la medida, toda una serie de elementos con los que yo trabajaba en aquella época, mezclados con los que utilizo ahora”.

Es frecuente que Albacete inserte en sus obras otras realizadas con anterioridad, el tema del cuadro dentro del cuadro, recurrente en la historia del arte, de forma que está introduciendo el tiempo y la memoria en ellas.

Destiempo 3 (Taller Jacob) [Mistiming 3 (Jacob Workshop)] was included in Alfonso Albacete’s last solo show in 2017, which revolved around the passing of time, from childhood to the present day. Here we see an image of his studio at the time he was painting *Jacob 12 (1999)*, also on display in this room, to which he added a series of symbolic elements which “were undoubtedly real, they could have been there, but for instance [I took] the theme of the staircase, the theme of perspective, scale, all sorts of elements I was working with at the time, [and] mixed them with the ones I use now”.

Albacete often inserts older works in new compositions—the familiar art-historical device of a picture within a picture—as a way of introducing the factors of time and memory.

SALA 3

Esta sala reúne cuatro obras de entre las muchas realizadas entre mediados de los años 80 y los primeros años 90 cuya base principal son tanto los mitos antiguos, como los clásicos y ciertas lecturas concretas y determinadas.

GALLERY 3

This room presents four of the many works produced between the mid-1980s and early 1990s, all based on ancient and classical myths and certain specific interpretations.

Narciso I, 1986

Narcissus I

Óleo sobre lienzo

208 x 174 cm

COLECCIÓN BBVA

Existen varias versiones del mito griego de Narciso, la más conocida la descrita por Ovidio en *La metamorfosis*. Narciso ha sido representado en múltiples ocasiones en la historia del arte como un apuesto joven que queda prendado de su propio reflejo en el agua. Pero la obra de Albacete, como él mismo ha explicado, representa un momento posterior, cuando finalmente acaba convirtiéndose en la flor del mismo nombre: “Este cuadro recoge el momento en que Narciso está convirtiéndose en un vegetal, y en el ángulo superior izquierdo está representado una suerte de pequeño templo clásico. La noción de comunión con la naturaleza, de comunión con lo vegetal, que viene muy bien traída con el huerto de la sala precedente”.

There are several versions of the Greek myth of Narcissus, the most famous of which was set down by Ovid in his *Metamorphosis*. Narcissus has been depicted many times in art history as a handsome youth who fell in love with his own reflection in a pool. But Albacete’s work, as the artist has explained, represents him at a later point, when he turned into the flower that bears his name: “This painting shows the moment when Narcissus is becoming a plant, and in the upper left corner we see a kind of small classical temple. The idea of communion with nature, communion with the plant kingdom, ties in very neatly with the garden in the preceding gallery.”

***Sin título (Ífito)*, 1985**

Untitled (Iphitos)

Óleo sobre lienzo

73 x 53 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Según la *Odisea* de Homero, Ífito fue un arquero que regaló a Ulises el arco con el que éste después mataría a los pretendientes de Penélope. Robert Graves, en su peculiar visión del mito, transforma a Ífito en un pintor que vive en Delfos. Comenta Albacete, “Ífito es, según Robert Graves, el pintor que viajó con los Argonautas, un personaje viajero que yo iba situando en diferentes sitios, aquí está sobre un alto acantilado, mientras su sombra aparece en dos posiciones al mismo tiempo; sobre el barco, como iniciando un viaje por la sombra, y a la vez anclado en el monte. Una dualidad que aparece en muchas pinturas mías entre la realidad y lo imaginario. Fue una época, leyendo a Otto Rank y a Chamiso, en la que la sombra del individuo me interesaba mucho. Hay varios cuadros de aquel momento donde no se ve al personaje sino solo y siempre su sombra”.

According to Homer’s *Odyssey*, Iphitos was an archer who gave Ulysses the bow he would later use to slay Penelope’s suitors. In his particular version of the myth, Robert Graves made Iphitos a painter living in Delphos. Albacete explains, “According to Robert Graves, Iphitos is the painter who travelled with the Argonauts, a globetrotting character whom I placed in different locations. Here he stands atop a high cliff, with his shadow falling in two different positions simultaneously: on the boat, as if beginning a shadowy voyage, and at the same time anchored to the mountain. The same duality appears in many of my paintings, between real and imaginary. At the time I was reading Otto Rank and Chamiso and was fascinated by the shadow of the individual. In several paintings from that period, we do not see the character, only his omnipresent shadow.”

Constelación II, 1989

Constellation II

Acrílico sobre lienzo

200 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Constelación II, relacionado con el cuadro enfrentado a él, *Narciso I*, es según el autor “una suerte de idea sobre la muerte y la permanencia. Sobre un *dripping* lanzado al azar sobre el lienzo le busqué una constelación que trazase la figura de Narciso. Este es un cuadro más conceptual, en los otros de la serie la figura estaba hecha siempre con un calco, y ésta también. Lancé el *dripping*, dejé que se secase, superpuse el calco, situé los puntos más relevantes y tracé la figura. Es la misma idea que buscar a los personajes en las estrellas. Una suerte de estatua virtual. Una forma de la eternidad”.

Constelación II [Constellation II], related to the opposite painting *Narciso I*, is, according to the author, “an idea about death and permanence. In a random dripping on the canvas, I searched for a constellation that would form the figure of Narcissus. This is a more conceptual work; in the others in the series, the figure was always made with a tracing, and this one was no different. I did the dripping, let the paint dry, placed the tracing on top, identified the key points and drew the figure. It’s the same idea as trying to find characters in the stars. A kind of virtual statue. A form of eternity.”

El estudiante de Praga I, 1985
The Student of Prague I

Acrílico sobre papel pegado a tabla

110 x 82 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Esta obra fue realizada en el estudio de la calle San Lorenzo y es un homenaje directo al célebre cuadro de Goya de la Academia de Bellas Artes de San Fernando *Autorretrato ante su caballete*, de hacia 1785. En éste, el artista aparece tocado con un sombrero circundado de velas, pintando a la caída de la noche.

El estudiante de Praga I es la primera versión en color de un tema al que Albacete dedicó tanto una serie de bocetos como de lienzos. Parte del concepto de *doppelgänger* o supuesta existencia de un doble fantasmagórico de una persona, utilizado en el género de terror, que tuvo su repercusión e influencia en la película *El estudiante de Praga*, 1913, una de las películas fundadoras del expresionismo alemán basada en un cuento de Edgar Allan Poe.

Este cuadro está relacionado con *Natura trece (Especulación)* 2013, en la sala 2, pues vuelve a ser un autorretrato compuesto a través del uso de los espejos. En esta ocasión, el artista aparece en un conjunto de presencias más inquietantes. Está pintando en un lugar invisible para el espectador, mientras aparece, a la derecha, reflejado en un espejo, que lanza su sombra sobre otro, a la vez que la del pintor cae sobre el suelo; vemos también la réplica de una metáfora de su persona en una serie de cuadros de su mano desperdigados por el taller.

This work, made at the Calle San Lorenzo studio, is an obvious tribute to Goya's famous *Self-Portrait at the Easel* (c.1785) in the Academy of Fine Arts of San Fernando. In it we see the artist wearing a hat and surrounded by candles, painting as night falls.

El estudiante de Praga I [The Student of Prague I] is the first colour version of a theme that Albacete explored in various sketches and canvases. It is based on the concept of the *doppelgänger*, the idea that people supposedly have a ghostly double, widely used in horror fiction, which informed and influenced the 1913 film *The Student of Prague*, a seminal work of German Expressionism based on a story by Edgar Allan Poe.

This painting is related to *Natura trece (Especulación)* [Nature Thirteen (Speculation)], the work from 2013 on display in Gallery 2, as another self-portrait composed using mirrors. But on this occasion the artist is accompanied by more unsettling presences. He is painting in a place invisible to the viewer. On the right we see him reflected in a mirror, which casts its shadow on another while the painter's own shadow falls on the floor; we also see the replica of a metaphorical self-portrait in several of his own paintings scattered throughout the studio.

SALA 4

En esta sala se muestran tres ejemplos del complejo mundo simbólico de las pinturas de Albacete, además del tratamiento de la figura humana, en las que resultan palpables las referencias a Muybridge y sus secuencias de figuras en movimiento, así como a Duchamp y sus célebres desnudos bajando una escalera. Enlaza con *Narciso I* de la sala anterior en cuanto a que trata simbólicamente el tema de la muerte y la búsqueda de la eternidad, las situaciones límite entre la vida y la muerte.

Alfonso Albacete ha trabajado recurrentemente las figuras míticas de Judith y Salomé. Esas dos mujeres han pasado al imaginario colectivo asociadas a imágenes de sexo y violencia, castración, pasión y muerte. Pero también llevan asociados los conceptos de sacrificio y regeneración, sin el cual la creación no es posible. Son significativos en este sentido los autorretratos en *décapité* como los casos de *Salomé* de Tiziano, *David* o *Judith* de Caravaggio, en los que el artista aparece en las figuras de las víctimas: San Juan Bautista, Holofernes o Goliath.

Tanto *Salomé* como *Judith* presentan algo característico del trabajo de Albacete, la integración como parte del cuadro del espacio de la galería o de la sala de exposiciones donde esas piezas están expuestas. En *Judith* hay cierta voluntaria disonancia entre la figura femenina, pintada en blanco y negro de forma semejante a *Verónica*, mientras los objetos sobre la mesa componen un bodegón de color, y la figura masculina de colores semejantes aunque no iguales a *Esopo*, expuesto en el Corredor central.

En palabras del propio artista, “El baile de *Salomé* algo tiene que ver con la muerte; una imagen más simbólica cual imagen de la pintura, un baile loco soltando chorretones de pintura. En *Judith*, hay incluso un reguero de sangre sobre el suelo que cruza la sala de exposiciones. Y *Verónica* agita un paño del que salta una mancha roja”. En este sentido, en *Salomé* está muy presente el drama del sacrificio, pues el cuadro muestra una figura femenina desnuda, Salomé, en alto, encima de una escalera, que podría verse como una metáfora del tránsito de un estado inferior a otro superior. Realiza un gesto difícil de describir con exactitud, pero que parece hacer explotar y llenar de color el espacio. Metafóricamente, el *dripping* que salpica el lienzo es la sangre derramada del artista que, como un nuevo San Juan Bautista, da vida a la pintura.

GALLERY 4

In this room we find three examples of the complex symbolic world of Albacete's paintings, as well as his treatment of the human figure, steeped in unmistakable allusions to Muybridge and his sequences of moving figures, and to Duchamp and his famous nudes descending a staircase. Like *Narciso I* [Narcissus I] in the previous gallery, these works symbolically explore the theme of death and the quest for eternity, borderline situations between life and death.

Alfonso Albacete has repeatedly depicted the legendary figures of Judith and Salome. In the collective imaginary, those two women are associated with images of sex and violence, castration, passion and death. But they are also associated with the concepts of sacrifice and rebirth, without which creation is impossible. In this respect, it is interesting to recall 'decapitated' self-portraits such as Titian's *Salome* and Caravaggio's *David* or *Judith*, in which the artist appears as the victim: John the Baptist, Holofernes or Goliath.

Both *Salome* and *Judith* illustrate a characteristic device in Albacete's oeuvre: the integration into the painting of the gallery or exhibition hall where it is displayed. In *Judith*, there is a deliberate contrast between the female figure—painted in black and white like *Verónica*, while the objects on the stable form a still life in colour—and the male figure rendered in colours similar but not identical to *Esopo* in the central corridor.

In the artist's own words, "The dance of *Salomé* is related to death; a more symbolic image of the act of painting, a mad dance splashing paint all over the place. In *Judith* there is even a trail of blood on the floor that crosses the exhibition hall. And *Verónica* waves a cloth from which a red stain leaps." The drama of sacrifice is very present in *Salomé*, as the painting shows a naked female figure, Salome, at the top of a staircase, possibly a metaphor for the transition from a lower to a higher state. Her action is hard to describe, but it seems to make the space explode and fill with colour. Metaphorically, the dripping that splashes the canvas is the spilled blood of the artist who, like a modern-day John the Baptist, gives life to painting.

SALA 5

En esta sala se presentan dos obras que tienen en común, por una parte, la representación realizada de memoria en el estudio de lugares contemplados previamente por Albacete y, por otra, ser dos de sus propuestas más próximas a la abstracción de Klein, Mondrian o Pollock.

GALLERY 5

This room contains works with two common denominators: both feature places that Albacete saw and later painted from memory in the studio; and both are closer to the abstraction of Klein, Mondrian and Pollock than most of his other creations.

***El mar de la China*, 2005**

The China Sea

Acrílico sobre lienzo

90 x 90 cm c/u

COLECCIÓN FUNDACIÓN CAJA MEDITERRÁNEO, DEPÓSITO EN MACA, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE

“En el mar de la China meridional, uniendo el Golfo de Bengala y el mar de Java, entre la Península de Malasia y la isla de Sumatra, se extiende un largo estrecho marítimo refugio y asiento de una gran población flotante, tan numerosa que podría confundirse (al contemplarlo desde el cielo), con la principal avenida de cualquier bulliciosa ciudad” (Alfonso Albacete).

El mar de la China nos devuelve a la relación entre la pintura y el viaje, que hemos visto ya en *Primer Ulises*, *Ífito* o *Viena*, pues surge de esta visión desde el avión, cuando sobrevolaba el mar a su vuelta de una larga estancia en Indonesia, entre dos luces, la noche cerrada en un lado y las últimas luces del día al otro. El mar tenía múltiples reflejos que iban del negro opaco a la semitransparencia, dejando entrever el fondo marino misterioso y complejo. Veía barcos y casas flotantes que reflejaban sus luces artificiales en un mar confundido con el cielo, una imagen fugaz que quedó grabada en su memoria.

Tiempo después realizó esta serie a partir de trazos de pintura sobre manchas en los que incorpora trozos de pintura arrancados de otros lienzos usados, pintando con pintura seca.

Comenta Albacete, “Ignacio Gómez de Liaño, cuando le pedí que escribiese un texto sobre *El mar de la China* me dijo que era un cuadro pintado a la manera china, tal como se realizaban las pinturas denominadas ‘de grullas locas’, en la que se realiza una obra muy extensa, que luego se corta en fragmentos, de modo que adquieren una composición aparentemente rarísima, en la que aparecen picos y patas por distintos lugares de la tela. Yo pinté una pieza de diez metros de larga y luego la fui cortando y montando en bastidores individuales, que, en mi caso, acabé después uno por uno. Para que tuviese continuidad hay aquí brochazos que tienen más de diez metros de largo. Tuve que recurrir a fregonas porque no hay brocha que te coja tal cantidad de pintura ni que soporte un brochazo tan largo (...) los elementos simbólicos, literarios, entre comillas, están debajo. Los pintaba, al principio, sin orden lógico alguno, por pura pulsión, después los velaba y sobre ello añadía los barcos. Meter las dos narraciones, la más racional, más teórica, más analizada de los barquitos puestos encima, y luego como una especie de subconsciente del propio cuadro”.

“In the South China Sea, where the Java Sea leads into the Bay of Bengal, between the Malay Peninsula and the island of Sumatra, there is a long strait that houses and protects a vast floating population, so numerous it might be mistaken, when viewed from above, for the main avenue of any bustling city.” (Alfonso Albacete)

El mar de la China [The China Sea] revisits the relationship between painting and travel, previously seen in *Primer Ulises* [First Ulysses], *Ífito* [Iphitos] and *Viena* [Vienna], as it is based on the artist’s aerial vision, while flying over the sea on his way back from a long stay in Indonesia, between two lights: the veil of night on one side, and the dying light of day on the other. The sea had myriad reflections, ranging from inky black to semi-transparent hues that offered glimpses of the complex, mysterious seabed. He saw boats and floating houses whose artificial lights glinted off a sea that mirrored the sky, a fleeting image etched into his memory.

Some while later he created this series, applying strokes over stains that contained bits of paint torn from other used canvases: painting with dried paint.

Albacete explained, “When I asked Ignacio Gómez de Liaño to write a text about *El mar de la China*, he told me it was a picture painted in the Chinese style, with the same method used to create so-called ‘crazy cranes’ paintings, in which a very large work is made and then cut into pieces to form a bizarre-looking composition, with beaks and feet scattered across the surface. I painted a ten-metre-long piece and then cut it up and mounted the fragments in separate frames, which I later finished one by one. To give the series a sense of continuity, some of the brushstrokes are over ten metres long. I had to use mops because there isn’t a brush that can hold that much paint or make such a long continuous stroke [...] the symbolic or literary elements, so to speak, are underneath. At first, I painted them in no logical order, acting on pure impulse, and then I painted over them and added the boats on top. I inserted the two narratives, the more rational, theoretical, calculated narrative of the little boats above, and then [below a narrative] like the painting’s subconscious.”

Cueva Negra (Primavera), 2002

Cueva Negra (Spring)

Acrílico sobre lienzo

200 x 200 cm

COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN OBRA SOCIAL Y MONTE DE PIEDAD DE MADRID

Cueva Negra es el nombre de un paraje de la Costa almeriense, en la falda de la Sierra Cabrera, donde Albacete tuvo una casa con estudio durante diez años. Un lugar montañoso y salvaje con terrenos volcánicos, pizarra y restos de antiguas construcciones agrícolas que asoman entre la vegetación y dan cobijo a los animales que allí habitan. El mar está presente casi en todas sus perspectivas, casi todo es mar abierto, excepto desde la escalinata de la casa, desde donde se puede ver la orilla, la línea rompiente de la ola y un trozo de la carretera Carboneras-Mojácar, las dos únicas líneas rectas de aquel complejo panorama. Durante las temporadas que el artista pasaba allí, observaba cómo variaba la imagen del lugar según la luz y el clima, que hacían que se alterara el paisaje a pesar de las formas geométricas estables.

Pasado el tiempo, ya en su estudio de Madrid, acomete la serie de pinturas *Cueva Negra* que, en su conjunto, cubren los 360 grados de aquel paisaje, cada cuadro con una orientación y una luz diferente. Esta serie es por tanto un intento por reconstruir mentalmente un paisaje. Lo trabaja de forma diferente a como lo había hecho otras veces, a través de tramas que, como él mismo comenta, “se construyen por la acumulación de elementos, es decir, no hay definiciones ni de sombreado ni de volumetría, sino que aparecen como capas, una encima de otra. Incorporé fórmulas como el *dripping*, que tiene algo de lluvia. En este, *Primavera*, intenté meter esa atmósfera cambiante del clima y del color que puede tener un paisaje de primavera”.

Cuadrados, triángulos o secciones circulares hacen las veces de casas, carreteras, aljibes, y consiguen crear los volúmenes y la profundidad al absorber o rebotar la luz. A diferencia de la ordenación de la naturaleza implícita al género paisaje, Albacete nos desvela el caos del mundo natural.

Cueva Negra is the name of a spot on the coast of Almería, in the foothills of the Sierra Cabrera, where Albacete owned a home/studio for ten years. It is a wild, mountainous land of volcanic soil, slate and ruinous old farm buildings overrun by brush and weeds, now used by wild animals for shelter. The sea, the wide expanse of the open ocean, is visible from virtually every angle except the steps of the house, which afford a glimpse of the shore, the crashing surf and a section of the Carboneras-Mojácar road, the only two straight lines in that intricate panorama. During his stays there, the artist noticed how the image of that place varied depending on the light and weather, which altered the landscape despite its immutable geometric forms.

Some time later, back in his Madrid studio, he began to paint the *Cueva Negra* series, in which the paintings, each with a different perspective and lighting, form a 360-degree view of that landscape. This series is therefore an attempt to reconstruct a landscape in his mind. He adopted a different approach in this case, working in segments which, as he explained, “are products of the accumulation of elements; in other words, there is no definition, shading or volume, just layers appearing one on top of the other. I incorporated methods like dripping, which has a rain-like quality. In this work, *Primavera* [Spring], I tried to capture the shifting atmosphere and colour of a landscape in spring.”

Squares, triangles and circular sections represent houses, roads and water tanks, creating volumes and depth by absorbing or reflecting light. Unlike the orderly nature inherent to the landscape genre, Albacete shows us the chaos of the natural world.

SALA 1

Los primeros cuadros de las *Conferencias de arte*, realizados en 1997, surgieron de las que realmente se dictaban en CRUCE, un centro cultural autogestionado en el que participaron muy activamente, entre otros, el artista Manolo Quejido, el escritor y teórico Fernando Carbonell y el propio Alfonso Albacete. Esta serie abordaba, en palabras del propio artista, “la utilización como modelo para la pintura de cosas que surgen, digamos, después de la pintura, por ejemplo su proyección en una sala, o la misma conferencia como discurso montado alrededor de la pintura”. Aquellas eran bicromías en blanco y negro, o en azules pálidos y grises, severas y con un punto de ascetismo formal, que remitía quizás, a lo árido del resultado final de la metamorfosis de lo visible en lenguaje verbal.

Estas *Conferencias de arte* reaparecerán en 2013-14 en la serie *Natura*. En ella, como otro bucle, aparece el artista pintando cuadros realizados con anterioridad, pero dándoles ahora una dimensión teórica y un color que entonces no tenían.

“Esta sala resume otro de los temas constantes en mi trabajo, esa especie de dialéctica entre la vida y el pensamiento, lo real y lo imaginado; lo real muy ligado a un concepto de tipo epicúreo, del huerto como Paraíso, el lugar donde sucede todo. Hay un proverbio chino que me gusta mucho y estos cuadros están impregnados de esa melancolía, que dice: ‘Donde crece el árbol, caerán las hojas’. Como refiriéndose a que toda persona debe regresar a su lugar de origen. El huerto, cuando lo has vivido, como es mi caso, es como una especie de laberinto, es como la vida, donde pasa de todo. Además, durante mi infancia y juventud la huerta tenía una carga sensual tremenda, la gente se bañaba desnuda en las acequias y mantenía una actividad sexual totalmente desconocida en la vida digamos más urbanita y reprimida de la sociedad franquista; no tenía nada que ver con el mundo del seco”.

GALLERY 1

The first *Conferencias de arte* [Art Lectures] paintings, produced in 1997, were based on actual lectures given at CRUCE, an artist-managed cultural centre in which several prominent figures were actively involved, including the artist Manolo Quejido, the writer and theorist Fernando Carbonell, and Alfonso Albacete himself. According to the artist, this series explored “the use, as a model for painting, of things that emerge ‘after’ painting, so to speak, such as its projection in a gallery, or the lecture itself as a discourse built up around painting.” Those were two-tone works in black and white or pale blues and greys, severe and with a hint of formal asceticism that might be construed as a hint of the arid outcome of the metamorphosis of the visible into verbal language.

In 2013–14 these *Conferencias de arte* resurfaced in the *Natura* [Nature] series. Like a repetitive loop, here we find the artist painting pictures he had already made, but giving them a theoretical dimension and a colour they did not originally possess.

“This room sums up another constant theme in my work, the dialectic between life and thought, real and imaginary; the real for me is closely related to an Epicurean concept of the garden as Paradise, the place where everything happens. These paintings are steeped in the melancholy of a Chinese proverb I’ve always liked, which says, ‘Though a tree grows ever so high, the falling leaves return to its roots.’ It’s a reminder that everyone will one day return to where they came from. When you spend time in a garden, as I have, you realise it’s a kind of labyrinth, like life itself, where all sorts of things happen. Plus, in my childhood and youth, the garden was an intensely sensual place: people bathed naked in the ponds and engaged in sexual activities that were unheard-of in the more repressed, ‘urban’ life of Spanish society under Franco. It had nothing to do with the dry, un-irrigated world.”

De izquierda a derecha: / From Left to Right:

Natura diecinueve (Sínodo), 2013

Nature Nineteen (Synod)

Acrílico sobre lienzo

95 x 150 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Natura doce (Plain air), 2014

Nature Twelve (Plain Air)

Acrílico sobre lienzo

40 x 60 cm

COLECCIÓN PEDRO ALMODÓVAR

Natura once (Proyección y huerto), 2014

Nature Eleven (Projection and Garden)

Acrílico sobre lienzo

40 x 60 cm

COLECCIÓN PRIVADA

En *Natura doce (Plain air)* aparecen los asistentes a una conferencia en el interior del huerto y *Natura once (Proyección)* está protagonizado por el pintor que está pintando en el huerto, pero en vez de pintar el propio huerto que le rodea, está representando un tercer cuadro también presente en la sala, *Natura diecinueve (Sínodo)*, en el que unos espectadores asisten a una proyección y cuyo título hace referencia a la celebración de un cónclave entendiéndolo la conferencia de arte sacralizada como hecho artístico.

Como comenta Albacete, “en una época en la que la teoría se convierte en una especie de final del proceso artístico y en la que lo que vale es el análisis y no la pieza en cuestión, quise servirme de la idea de ese discurso del mismo modo como en el pasado hubieran podido servirse de la narración de una batalla para pintar un cuadro del suceso”.

Natura doce (Plain air) [Nature Twelve (Plain Air)] shows people attending a lecture in the garden, and in *Natura once (Proyección)* [Nature Eleven (Projection)] we see the artist painting in the garden. But instead of painting the actual garden around him, he is depicting another painting also displayed in this room, *Natura diecinueve (Sínodo)* [Nature Nineteen (Synod)], in which an audience is seeing a projection and whose title suggests the celebration of a conclave—the art lecture sanctified as an artistic act.

As Albacete has remarked, “In this day and age, when theory has become the end of the artistic process and analysis matters more than the artwork itself, I wanted to use the idea of that discourse, in the same way that painters in the past might have used the story of a battle, to paint a picture of the event.”

De izquierda a derecha: / From Left to Right:

Natura dos (Coloquio), 2013

Nature Two (Colloquy)

Acrílico sobre lienzo

200 x 150 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Natura uno (Cuadro del Huerto), 2013

Nature One (Picture of the Garden)

Acrílico sobre lienzo

200 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Natura uno (Cuadro del huerto) representa al pintor tal y como aparece en la fotografía de la portada del catálogo de su primera exposición retrospectiva (*Alfonso Albacete, 50 obras [1979-1987]*, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, 1988), vestido de blanco y tocado con un sombrero de paja, pintando en el huerto un cuadro invisible para el espectador. Destaca, además, que los útiles de pintar aparezcan en primer plano, dejándonos ver que lo que vemos no es una imagen de la realidad, sino una imagen pintada.

En *Natura dos (Coloquio)*, asistimos al momento en el que en una disertación pública, se proyecta un fragmento de *Natura uno*, completado aquí por unas franjas de colores que hacen aún más inhóspitos los tonos oscuros del auditorio.

Natura uno (Cuadro del huerto) [Nature One (Picture of the Garden)] shows the painter as he appeared in the photograph on the cover of the catalogue of his first retrospective (*Alfonso Albacete, 50 obras [1979–1987]*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988), dressed in white and wearing a straw hat, painting a picture viewers cannot see in the garden. The painter's tools appear in the foreground, telling us that what we see is not an image of reality but a painted image.

In *Natura dos (Coloquio)* [Nature Two (Colloquy)], we witness a moment during a public speech when a fragment of *Natura uno* is shown, completed here by bands of colour that make the dark shades of the auditorium even more inhospitable.

Natura siete (Cuadro de Sebastián), 2014
Nature Seven (Picture of Sebastián)

Acrílico sobre lienzo

95 x 95 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Natura siete (Cuadro de Sebastián) representa el momento en que Albacete estaba pintando *Cuadro de Sebastián, 1981*, con gente desnuda moviéndose por el huerto. En aquel momento hizo los bocetos de lo que posteriormente sería aquel cuadro que realizó posteriormente en el estudio. En primer plano ha realizado de nuevo un bodegón con los instrumentos de la pintura, un bote, una brocha, un cuenco.

Natura siete (Cuadro de Sebastián) [Nature Seven (Picture of Sebastián)] represents the moment when Albacete was painting *Cuadro de Sebastián* in 1981, with naked people milling about the garden. At that time, he did the sketches for the painting he would later create in the studio. The foreground is again occupied by a still life of the painter's accoutrements: a tin, a brush, a bowl.

SALA 6

Esta última sala trata del espacio vivido, del espacio habitado, del mismo modo que la sala 2 se correspondía, como hemos visto, con el espacio del estudio. Hay también un juego de referencias entre espacios interiores y espacio exterior y, también, un tratamiento del tiempo y su transcurrir al que hemos asistido en otras propuestas de la exposición.

Aquí pues, se habla de la casa como en otras salas el argumento ha sido el huerto, la vida, la muerte, el viaje, etc. Incluso de la casa en su proceso de construcción, como ocurre, por ejemplo, en *Estancia*.

GALLERY 6

The last room is dedicated to the lived-in, inhabited space, just as Gallery 2 focused on the space of the studio. There is also a referential interplay between interiors and exterior, as well as an exploration of time and its course already seen elsewhere in the exhibition.

Thus, after visiting rooms devoted to the garden, life, death or travel, here we find that the topic of conversation is the house, and even the house-in-progress, as in *Estancia* [Stay].

Destiempo 5. Medianoche, 2016

Mistiming 5: Midnight

Acrílico sobre lienzo

200 x 95 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Albacete empezó hacia 2009 a plasmar en el cuadro el proceso de su misma realización, sus recursos, su método de trabajo. Así, en *Destiempo 5. Medianoche* vemos los restos de cinta aislante con que el artista fijó una cartulina. En otras obras encontramos salpicaduras, chorretones, manchas que parecen el resultado de haber limpiado el pincel. Es el acto de pintar convertido en cuadro, mostrar lo que tiene la obra de arte de artificio material y de procedimiento manual. Además, estas huellas del proceso no son “reales” sino que están pintadas, de forma que Albacete pinta realísticamente la irrealidad de la pintura.

Esta obra, comenta Albacete “parte de un boceto que hice de noche, emulaba los nocturnos de Picasso, de Richter, de Kiefer... Me interesó la idea de las sombras, la definición del paisaje hecha al revés, por ejemplo la iluminación de las palmeras de abajo a arriba. Las luces nubladas de la orilla del mar. Al meter la luna me resultaba demasiado costumbrista, y la eclipsé; luego supe que efectivamente en esos días había habido un eclipse lunar”.

Around 2009, Albacete’s paintings began to reflect their own production process, the artist’s resources and working methods. For instance, in *Destiempo 5. Medianoche [Mistiming 5: Midnight]* we see traces of the gaffer tape the artist used to secure a piece of card. In other works we find spatters, spills and stains that seem to have been made while cleaning his brushes. It is the act of painting become a picture, showing the material artifice and manual labour behind each work of art. However, these traces of the process are not “real” but painted: Albacete realistically painted the unreality of painting.

According to the artist, this work “is based on a sketch I made at night, emulating the nocturnal scenes of Picasso, Richter, Kiefer... I was interested in the idea of shadows, the definition of the landscape in reverse, for example palm trees illuminated from the bottom up. The clouded lights of the seashore. When I added the moon I found it too cliché and covered it up; later I learned there had actually been a lunar eclipse at that time.”

De izquierda a derecha: / From Left to Right:

***Siesta 1*, 2016**

Acrílico sobre lienzo

33 x 24 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

***Siesta 2*, 2016**

Acrílico sobre lienzo

33 x 24 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Realizadas coetáneamente a la serie *Destiempo*, estos pequeños cuadros parecen fragmentos o variantes de aquellos, marcados por un tiempo, un lugar, un momento. En *Siesta 1* aparece la misma pérgola que en *Destiempo 4. Taller escuela* y *Destiempo 11*, mientras que los cactus de *Siesta 2* se intuyen en la parte inferior izquierda de estos mismos y son los protagonistas de otras de las obras de la serie no presentes en la exposición, como *Destiempo 14. Segunda siesta*.

Created simultaneously with the *Destiempo* series, these small paintings look like fragments or variations on those works, marked by a time, a place, a moment. The pergola in *Siesta 1* also appears in *Destiempo 4. Taller escuela* [Mistiming 4: School Workshop] and *Destiempo 11* [Mistiming 11], while the cacti in *Siesta 2* can be glimpsed in the lower left corner of both those works and feature prominently in other pieces from the series not included in the show, such as *Destiempo 14: Segunda siesta* [Mistiming 14: Second Siesta].

Destiempo 26. Escolar, 2015

Mistiming 26: Schoolchild

Acrílico sobre lienzo

33 x 42 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Este pequeño cuadro muestra, en palabras del artista, “la primera imagen de mi infancia que puedo recordar, tendría cuatro o cinco años: la escuela a la que iba de pequeño, que tenía un pasillo que daba a un huerto”. Aparece de nuevo representado en la obra *Destiempo 4. Taller escuela*.

This small painting shows, in the artist’s words, “the first image of my childhood I can remember, when I was probably four or five: the preschool I attended, which had a corridor leading into a garden”. The same image appears in *Destiempo 4: Taller escuela* [Mistiming 4: School Workshop].

De izquierda a derecha: / From Left to Right:

Destiempo 4. Taller escuela, 2017

Mistiming 4: School Workshop

Acrílico sobre lienzo

150 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Destiempo 11. Tarde, 2016

Mistiming 11: Afternoon

Acrílico sobre lienzo

170 x130 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Estas obras, además de otras de la misma serie como *Destiempo 3*, que se muestra en la sala 2 y *Destiempo 5. Medianoche*, en el corredor central, formaron parte de su exposición en la galería Marlborough de Madrid en 2017 y son muestra del modo de hacer más reciente de Alfonso Albacete. Esta exposición trataba precisamente del transcurrir del tiempo desde la infancia a los momentos actuales. Aquí Albacete introduce de nuevo el tiempo en los cuadros, en ocasiones con un recurso que ya había empleado antes, incluyendo cuadros ya realizados en otros posteriores, el cuadro dentro del cuadro. Por otra parte, en estas obras incurre en lo que podríamos llamar “metapintura”, pintura que trata de la pintura o que trata del pintar, es decir, convierte en cuadro el acto de pintar.

Destiempo 4. Taller escuela, la más reciente, acumula referencias que a su vez son vaivenes tanto biográficos como formales. En este cuadro se reúnen, por un lado, una primera imagen de su infancia, la de la escuela a la que iba cuando tenía cuatro o cinco años, que tenía un pasillo que daba a un huerto (representada en *Destiempo 26. Escolar*); y, “reproduce” otros dos de la misma serie, *Destiempo 11. Tarde* –miembro de una serie de lienzos que recorren las horas del día, y la luz que va pasando–; y *Destiempo 5. Medianoche*, en el que le interesa el equilibrio entre la luz y las sombras.

These works, along with others from the same series—*Destiempo 3* [Mistiming 3], in Gallery 2, and *Destiempo 5. Medianoche* [Mistiming 5: Midnight], in the central corridor—were included in his 2017 exhibition at the Marlborough Gallery in Madrid and serve to illustrate Alfonso Albacete’s latest mode of creative production. The central theme of that show was the passing of time, from childhood to the present. Here Albacete once again incorporated time into his paintings, occasionally by means of the familiar picture-within-a-picture device of including his older works in new compositions. At the same time, these pieces explore what we might call “metapainting”, painting about the pictorial object or action—in other words, turning the picture into the act of painting.

Destiempo 4. Taller escuela [Mistiming 4: School Workshop], the most recent, is a cumulus of references that are both biographical and formal oscillations. In this painting we find, on the one hand, an image from his early boyhood, that of the school he attended when he was four or five years old, which had a corridor that led to a garden (repeated in *Destiempo 26: Escolar* [Mistiming 26: Schoolchild]). But it also “reproduces” another two works from the series, *Destiempo 11. Tarde* [Mistiming 11: Afternoon], one in a sequence of canvases that record the changing light at different times of day, and *Destiempo 5. Medianoche* [Mistiming 5: Midnight], which explores the balance between light and shadows.

***El jardín japonés*, 2009**

Japanese Garden

Acrílico sobre lienzo

200 x 400 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Se trata de una de las piezas de mayores dimensiones y mayor complejidad compositiva y argumental de las que conforman la exposición. La integran cinco ámbitos diferentes, iluminados de izquierda a derecha desde las luces iniciales de amanecer hasta las postreras con luz nocturna, pasando por el resto de horas del día. En varios de esos ámbitos hay distintas referencias simbólicas, como el árbol que repite en otros cuadros y en concreto en *Trampa*, de la misma sala; el propio jardín japonés rinde homenaje al cuadro de Miró, *Naturaleza muerta con zapato viejo* y, por último, los instrumentos y materiales que aparecen en la mesa son los mismos que utilizó para la realización del cuadro. Estos enlazan con el espacio del estudio del pintor, motivo de las obras que formaron parte de su primera gran exposición, *En el estudio*, en 1979.

El jardín japonés formó parte de la muestra *Reconstrucciones* (Galería Marlborough, Madrid, 2009), y en ella el artista mostraba la tarea en la que andaba embarcado en esos años y que continúa hasta la actualidad: trasladar a la pintura y hacer visibles los mecanismos mentales y sensoriales de construcción de la memoria. De esta forma, el cuadro se convierte en registro de lugares, momentos y sensaciones vividos por el artista. Pero aunque esos referentes visuales, espaciales y emocionales son reales, no operan ni como modelo ni como autobiografía, pues no son ellos, si no el proceso de “reconstrucción” de su memoria, y el tiempo de ésta, lo que cobra forma visual.

This is one of the largest and most compositionally and narratively complex works in the entire exhibition. It consists of five different spaces, illuminated from left to right, from the first rays of dawn to the last glimmer of twilight, with other daylight hours in between. In several of those spaces there are different symbolic references, such as the tree found in other paintings (particularly *Trampa* [Trap], also in this room); the Japanese garden itself, a tribute to *Miró's Still Life with Old Shoe*; and finally the instruments and materials on the table, the very ones used to create the picture. These tie in with the painter's studio, the subject of his first major solo exhibition in 1979, *En el estudio*.

El jardín japonés [Japanese Garden], included in the show *Reconstrucciones* (Marlborough Gallery, Madrid, 2009), clearly revealed the artist's self-assigned mission in those years, which he continues to pursue today: to translate the mental and sensory mechanisms of memory-building into the language of painting and make them visible. Thus, each painting becomes a record of places, moments and sensations experienced by the artist. However, although those visual, spatial and emotional markers are real, they are neither a model nor an autobiography, for what takes visible form is not memory itself but the process of "rebuilding" memory.

Trampa, 2009

Trap

Acrílico sobre lienzo

250 x 200 cm

FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR, MADRID / CÁCERES, ESPAÑA

En esta obra se representa la misma casa que en *Estancia* pero desde el pequeño jardín contiguo. Este lugar lo califica el propio artista como un “jardín de las delicias a mi manera”.

La naturaleza vuelve a formar parte de su día a día con el árbol en el centro, contenido en un arriate central lleno de agua, símbolo de vida. El orden que establecen las geométricas y estáticas ventanas y puerta conviven con el movimiento orgánico de las ramas del árbol. Este pequeño jardín, que recuerda a los japoneses, aparece también y da título a la obra *El jardín japonés*.

This work pictures the same house as *Estancia* [Stay], this time viewed from the small adjacent garden. The artist has called this spot “my kind of garden of earthly delights”.

Nature becomes part of his daily life again with the tree in the middle, ringed by a central border filled with water, the symbol of life. The order in which he arranges the geometric, static windows and door coexist with the organic movement of the tree branches. This little garden, with its Japanese air, resurfaces in the image and title of his work *El jardín japonés* [Japanese Garden].

Estancia, 2008

Stay

Acrílico sobre lienzo

250 x 200 cm

ASOCIACIÓN COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO - MUSEO PATIO HERRERIANO, VALLADOLID

La composición del espacio en esta obra recuerda a aquellas renacentistas donde la escena principal alcanza profundidad de campo al dejarnos ver el paisaje a través de ventanas y puertas. La conexión que se establece entre un ámbito y otro genera una sensación muy diferente al aquel estudio vacío de *Espejo interior III*, aunque en ambos casos aparece el espacio deshabitado donde quedan vivencias y recuerdos. Aquí asistimos al momento en que un rayo de sol ilumina el polvo flotante y activa, de modo tan sereno como críptico, ese espacio hasta entonces desolado. Ese haz luminoso conecta además este espacio con el jardín representado en *Trampa*.

The composition of space in this work recalls those Renaissance paintings where the principal scene acquires a sense of depth from open windows and doors offering a glimpse of some distant landscape. The connection between one space and another produces a very different effect from that empty studio we saw in *Espejo interior III* [Inside Mirror III], although the subject in both cases is the uninhabited studio where only memories and past experiences remain. Here we witness the moment when a ray of sun illuminates the airborne dust and activates, in manner at once serene and cryptic, that hitherto desolate space. The bright beam also links this space to the garden depicted in *Trampa* [Trap].

Salomé, 2011

Salome

Acrílico sobre lienzo

360 x 120 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Judith, 2010

Acrílico sobre lienzo

200 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Verónica, 2010

Acrílico sobre lienzo

41 x 33 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA