



**Alberto  
Corazón**

EL CAZADOR  
FURTIVO

THE FURTIVE  
HUNTER



**Castilla-La Mancha**



**MUSEO**  
DE ARTE CONTEMPORANEO  
ESTEBAN VICENTE

**COLECCIÓN  
ROBERTO  
POLO**

---

Centro de Arte  
Moderno y  
Contemporáneo  
de  
Castilla-La Mancha  
**Toledo / Cuenca**



**LONJA  
DEL  
PESCADO**

SALA MUNICIPAL  
DE EXPOSICIONES



**Ayuntamiento de  
Valladolid**  
Fundación Municipal de Cultura





5/11/1954

AUTORRETRATO

# Alberto Corazón

EL CAZADOR  
FURTIVO  
THE FURTIVE  
HUNTER

**CASA ZAVALA (CUENCA)**

15.10.2021 - 15.12.2021

**LONJA DEL PESCADO (ALICANTE)**

11.3.2022 - 8.5.2022

**PARLAMENTO DE LA RIOJA (LOGROÑO)**

7.6.2022 - 31.7.2022

**MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

**ESTEBAN VICENTE (SEGOVIA)**

20.10.2022 - 8.1.2023

**SALA DEL MUSEO DE LA PASIÓN**

**(VALLADOLID)**

13.1.2023 - 5.3.2023

**COLECCIÓN ROBERTO POLO.**

**CENTRO DE ARTE MODERNO Y**

**CONTEMPORÁNEO DE**

**CASTILLA-LA MANCHA (TOLEDO)**

18.5.2023 - 28.11.2023



# SUMARIO CONTENTS

## **De Castilla-La Mancha al mundo, Alberto Corazón** 7 **From Castilla-La Mancha to the World, Alberto Corazón**

EMILIANO GARCÍA-PAGE  
Presidente/President  
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

## **Un artista sin fronteras** 9 **An Artist Without Boundaries**

LUIS BARCALA  
Alcalde de Alicante/Mayor of Alicante

MIGUEL ÁNGEL DE VICENTE  
Presidente de la Diputación de Segovia/President, Provincial Council of Segovia

ÓSCAR PUENTE  
Alcalde de Valladolid/Mayor of Valladolid

## **Un corazón que sigue latiendo** 11 **A Still-Beating Heart**

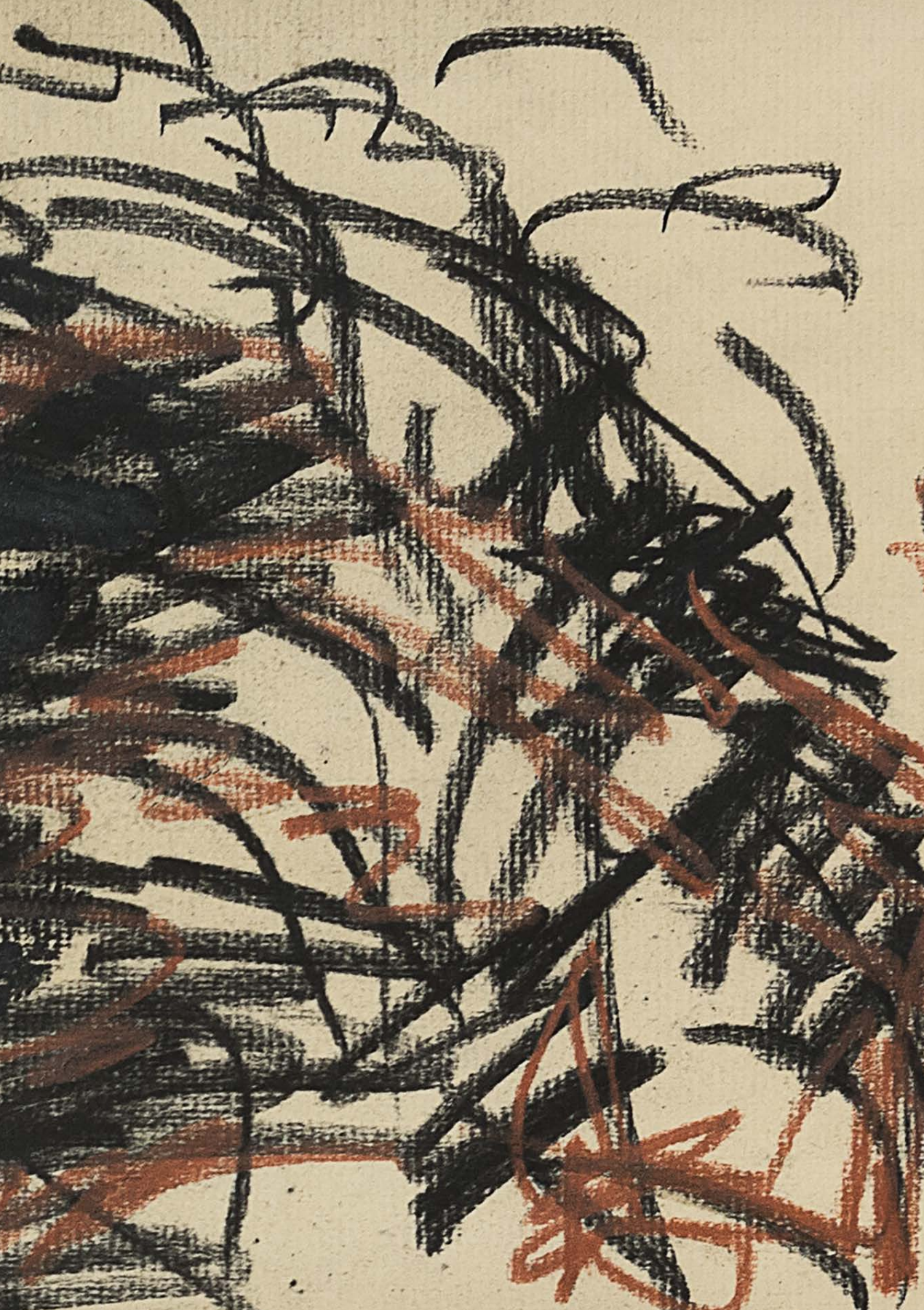
RAFAEL SIERRA  
Director artístico/Artistic Director, Colección Roberto Polo.  
Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha,  
Toledo/Cuenca

CATALINA RODRÍGUEZ  
Coordinadora/Exhibitions Coordinator  
Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado, Alicante

ANA DOLDÁN DE CÁCERES  
Directora conservadora/Director and Curator  
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia

JOSÉ MIGUEL FERNÁNDEZ  
Coordinador de exposiciones/Exhibitions Coordinator  
Fundación Municipal de Cultura, Valladolid

<b>Retrato en rojo Van Dyck</b> <b>Portrait in Van Dyck Red</b> MARÍA CONDOR	19
<b>Alberto Corazón, Escritos</b> <b>Alberto Corazón, Writings</b> (SELECCIÓN/SELECTION: MARÍA CONDOR)	39
<b>Dos impromptus para Alberto Corazón</b> <b>Two Impromptus for Alberto Corazón</b> CARLOS MARZAL	79
<b>Catálogo</b> <b>Catalogue</b>	93
<b>Textos en inglés</b> <b>English Translations</b>	151
<b>Créditos</b> <b>Credits</b>	218





# DE CASTILLA-LA MANCHA AL MUNDO, ALBERTO CORAZÓN

## **Emiliano García-Page**

Presidente

**Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha**

Me complace en alto grado ser el primer y último anfitrión de esta exposición organizada y comisariada por una de las más activas instituciones culturales del Gobierno que presido, la Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO), en torno a la trayectoria artística de un creador universal que, en largas temporadas, fue vecino de Toledo. Hacia Alberto Corazón, que en las afueras de esta ciudad estableció su segunda residencia, atraído sin duda por su historia y su belleza, siento una gran admiración como artista plástico y como creador de un lenguaje visual que contribuyó a diseñar la identidad de un país que estrenaba la democracia o, dicho de otro modo, a democratizar el diseño en España.

La muestra, inaugurada en Cuenca cuando apenas habían transcurrido diez meses de su fallecimiento (Madrid, 10 de febrero de 2021), es sin duda un revulsivo contra el olvido; una reivindicación de su obra y su memoria, que ha de seguir alumbrando la creación de las jóvenes generaciones de diseñadores. Corazón fue el primero en recibir el Premio Nacional de Diseño Gráfico, el mismo año de su creación e institución por el Ministerio de Cultura, 1989. Reconocimiento a la imagen innovadora que imprimió a importantes instituciones, empresas y servicios públicos durante la Transición. Suyos son los logos de la ONCE, Renfe, Telefónica, Paradores, Tesoro Público, Biblioteca Nacional,

8 Universidad Autónoma de Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico y un largo y notorio etcétera. Pero aun antes, el artista madrileño (nacido en 1942) había logrado el reconocimiento internacional del Arts Directors Club de Nueva York o los British Design Awards, entre otros.

*Alberto Corazón. El cazador furtivo*, título que hace homenaje a sus teorías sobre el concepto de “la imagen como forma de pensar” y “el “arte útil”, recogidas en una decena de ensayos, fue un artista total capaz de transitar de continuo del pincel a la pluma o el cincel, del papel al lienzo o a la plancha de bronce. Es esto precisamente lo que la exposición viene a contarnos y mostrarnos, como un recorrido por su alma de creador. Agradezco a las autoridades de Alicante, La Rioja, Valladolid y Segovia que hayan sabido apreciar el gran valor de esta muestra que desde Castilla-La Mancha les brindamos. Gracias.

# UN ARTISTA SIN FRONTERAS

## **Luis Barcala**

Alcalde de Alicante

## **Miguel Ángel de Vicente**

Presidente del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente  
y de la Diputación de Segovia

## **Óscar Puente**

Alcalde de Valladolid

Es un honor y un privilegio para las ciudades de Alicante, Logroño, Segovia y Valladolid poder participar en la itinerancia de esta exposición y brindarla a sus ciudadanos, recordando a través de ella la obra y figura del gran renovador del diseño gráfico en España que fue Alberto Corazón. Un artista que, además, desde el primer atisbo de apertura del país en los años 60, participó en la tardía o recuperada vanguardia artística, siempre junto a aquellos que con su creación reivindicaban la libertad.

El arte de Corazón siguió muchas direcciones: empezó por el universo editorial y con veintitantos años fundó dos sellos consecutivos, Ciencia Nueva y Alberto Corazón Editor. Era algo inevitable, porque fue a través de esta labor editorial como dio rienda suelta a sus dos grandes pasiones, el dibujo y la pintura, y empezó a diseñar portadas. Sus primeras exposiciones sucedieron fuera del país, en el norte de Italia principalmente y en Alemania, lugares de origen, después de Bélgica, del diseño industrial estrenado a principios de siglo en Europa. Parecía encaminarse por la senda del diseño, pero, incapaz de poner límites ni fronteras a la creación, siguió cultivando la pintura y la



escritura, la fotografía y el dibujo, y la escultura y toda aquella forma de expresión que le permitiera acercar a la gente el lenguaje de las imágenes.

10 Fue pionero del arte conceptual en los 70, curador y artista del pabellón off de la Biennale de Venecia (*España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*) junto a sus mayores predecesores, Tàpies o el Equipo Crónica, y coetáneos, Valeriano Bozal y Tomàs Llorens. Dos años más tarde fue invitado a exponer en la Bienal de París junto a Antonio Saura, y a finales de la misma década llegaba a Nueva York su exposición *Leer la imagen*, premonitoria de lo que iba a ser su carrera a partir de entonces: redibujar la imagen de un nuevo país surgido de la Transición. A partir de entonces, su diseño se convirtió en escuela, cada vez más protagonista de nuestro universo cultural.

Mantener su legado es necesario, y esta su primera exposición póstuma es una muestra que sin duda ayudará a profundizar en su proceso creativo e incluso será un descubrimiento para los más jóvenes, nos brinda el camino para conseguirlo. Es además un brillante ejemplo de colaboración entre diferentes administraciones, del signo que fueren, y sus instituciones culturales; porque la cultura, como Corazón, es un valor universal sin límites ni fronteras.

*Alberto Corazón. El cazador furtivo*, organizada por la Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO), se inauguró en Cuenca en noviembre de 2021 para viajar a la Lonja del Pescado de Alicante (marzo-mayo de 2022), al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia (octubre 2022-enero 2023) y a la sala de La Pasión de Valladolid (enero-marzo de 2023), y regresar a Castilla-La Mancha y mostrarse en la sede de CORPO en Toledo (a partir de abril 2023).

# UN CORAZÓN QUE SIGUE LATIENDO

## **Rafael Sierra**

Director artístico de la Colección Roberto Polo.  
Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha, Toledo/Cuenca

## **Catalina Rodríguez**

Coordinadora de la Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado, Alicante

## **Ana Doldán de Cáceres**

Directora conservadora del Museo de Arte Contemporáneo  
Esteban Vicente, Segovia

## **José Miguel Fernández**

Coordinador de exposiciones de la Fundación Municipal de Cultura, Valladolid

Dijo una vez Alberto Corazón que la creación artística es “un proceso motorizado por la emoción”. Emociones no faltan en la exposición que presentamos, *Alberto Corazón. El cazador furtivo*; en ella se recoge una parte de la producción inédita del artista, y se propone un recorrido que tiene mucho que ver, al mismo tiempo, con la recuperación de la memoria. Para un artista impulsivo, que sentía la urgencia de plasmar en formas y en palabras el torbellino de ideas que brotaba de su cerebro, ordenar la emoción parece que no había de ser tarea fácil. No obstante, la lectura de sus escritos, que nos atrapa sin escapatoria, es la mejor guía para transitar por los caminos de su emoción y de su memoria.

Fue Alberto Corazón un vivificador de las artes y del pensamiento en tiempos aún plomizos de la dictadura franquista; su legado, poco más de un año después de su desaparición, recordamos aquí con cariño y gratitud.

Aquellos que tuvieron la fortuna de conocerlo opinan lo que reflejó Enric Satué, diseñador y escritor barcelonés, que concluye el breve artículo que entonces le dedicó citando a Petrarca, para quien todas las cosas, cuando las perdemos, dejamos de tenerlas; en cambio, los amigos de corazón no se pierden ni con la muerte.

Esta muestra se añade, constituyendo un triple homenaje, a la *Elegía a Alberto Corazón*, compuesta por su amigo Alfredo Aracil, y al texto que Simón Marchán, catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la UNED y asimismo amigo suyo, leyó en octubre en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Diseñador gráfico e industrial, pintor, escultor, dibujante, escritor, pionero del arte conceptual y activista social, Premio Nacional de Diseño, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando –con él entró el diseño en la Academia–, Alberto Corazón es conocido sobre todo por sus portadas de libros y por sus logotipos. Las cubiertas sorprendieron en un principio por ser tan poco convencionales, con la sabiduría además de enriquecerlas con varios niveles de discurso, entre ellos el compromiso político, tan necesario en aquellos momentos. Más tarde él escribiría sus propios libros, cuyas portadas también diseñaría. Como escribió Fernando Gómez Aguilera en el catálogo de la exposición *Trabajar con signos*, esta modalidad es el espacio emblemático de su expresión gráfica, el gran formato de su identidad, en el que junto al cartel, del que resulta incuestionable matriz, se funden los lenguajes de su gramática pictórica y su dicción como diseñador.

Por otro lado, sus logotipos para instituciones y empresas han formado parte del paisaje urbano desde hace décadas como elementos familiares y



ya inseparables de la entidad a la que representan. Es de señalar que, ya en los primeros pasos hacia la democracia tras la muerte del dictador, las instituciones apoyaron la modernización a través del diseño.

Además de otros amigos y colaboradores de aquellos tiempos heroicos de la Editorial Ciencia Nueva, sobre todo Valeriano Bozal y Jesús Munárriz, y en los comienzos de su dedicación al diseño –tras el cierre de Ciencia Nueva por la censura en 1969–, como Alberto Méndez, es de justicia recordar aquí también al valenciano Tomàs Llorens, historiador del arte que analizó la adhesión de Alberto ya en 1971 al arte conceptual, una corriente que tuvo su núcleo principal en Cataluña a partir de 1969. Sobre la base de unos postulados neomarxistas, Corazón se ocupa de la condición social de la imagen en la época de la sociedad de consumo y se propone contribuir a desmontar su instrumentalización al servicio del poder económico.

Dijo Satué que España es un país muy poco agradecido a sus propios inventores y artistas. Podemos añadir que tiene además un cierto rasgo necrófilo, pues cuando un personaje destacado fallece surge una multitud de obituarios durante unos días para luego, las más de las veces, dejar caer en el olvido al artista, al escritor, al director de teatro, al actor o al músico que tanto han hecho por hacer nuestra vida más grata y consciente y del mundo un lugar mejor.

Nosotros, desde nuestros museos e instituciones, queremos romper esa dinámica –una dinámica por desgracia muy estática–; nos hemos propuesto, en este caso concreto, que la figura de Alberto Corazón no se vaya difuminando con el paso del tiempo, y para ello nada mejor que mostrar su obra una vez más y ofrecer una nueva ocasión para reflexionar ya no

solamente sobre sus aportaciones en los terrenos del arte y el diseño, por los que es habitualmente conocido, sino, tal vez aún más, sobre sus propias reflexiones, que dejó plasmadas en una extensa serie de textos.

Si esta apasionante tarea de ahondar en la vida de un artista, en sus procesos creativos, ha podido llevarse a cabo, ha sido gracias a la ayuda y a la entrega de la esposa y compañera profesional de Alberto, Ana Arambarri, que custodia amorosamente su legado y está siempre dispuesta a adherirse a todo proyecto. Ha puesto a nuestra disposición un rico fondo en el que no faltan numerosas obras inéditas que nos hemos propuesto rescatar, pues Alberto pintaba frenéticamente y pasaba de una pintura, en ocasiones dejándola sin acabar –aunque sus trazos siempre tienen un sentido– a otra que seducía más poderosamente su imaginación en ese instante.

Tras proponer la Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO) la idea, se convirtió rápidamente en un proyecto conjunto al que se adhirieron muchos museos e instituciones con el entusiasmo que estamos acostumbrados a encontrar en ellos, respuesta que ha sido base de la itinerancia iniciada en los últimos meses del pasado año en Cuenca y ahora reanudada en Alicante, Logroño, Segovia y Valladolid para concluir su recorrido en Toledo, de nuevo en Castilla-La Mancha. Celebramos asimismo que es la primera exposición de CORPO en colaboración con otras instituciones y esperamos que la aventura se repita para satisfacción de todos.

La faceta de diseñador de Alberto ha eclipsado en notable medida su actividad como pintor y escultor, que esta muestra pone de relieve. Para hacerlo nos hemos centrado en dos temas que son sus líneas argumentales: los acantilados, entorno y paisaje dominante en dos libros de 2008 y 2016,

y las versiones y elaboraciones de Corazón en torno a la *Cesta de frutas* de Caravaggio y el bodegón, un género que apreciaba especialmente por situarse lejos de los condicionamientos que tantas veces han apartado a los pintores de las exigencias y libertades de la pintura pura, desligada de encargos y servidumbres.

Con todo, la gran novedad de este libro de acompañamiento a nuestra común exposición es sin duda el hecho de ceder el protagonismo a los escritos de nuestro artista. Decía Alberto Corazón que no era escritor pero que sentía la necesidad de escribir. Lo cierto que esas reflexiones están hiladas no sólo con inteligencia sino también con verdadero estilo literario, con una acertada, mimada, expresiva y consciente elección de palabras. Hora es ya de que se preste atención a esta faceta suya, hasta ahora no estudiada pero imprescindible para entrar en su mundo, rico e inagotable, profuso en signos, en trazos, en rastros que incitan a seguirlos porque siempre se va a parar a algún lugar interesante.

La estrecha relación que siempre hubo para él entre artes plásticas y escritura justifica y exige la presencia de unas y otra en esta nueva propuesta, que es a la par expositiva y editorial, primera desde la desaparición de Alberto y que entendemos, además de como una reflexión e investigación, como un homenaje a alguien que se hizo querer y que permanece entre nosotros a través de su desbordante creatividad y de su dimensión humana. Este "corazón furtivo" –como lo denominó Francisco Calvo Serraller–, fascinado por la mencionada naturaleza muerta de Caravaggio, merodea en torno a este célebre cuadro una vez recibida la iluminación desencadenante, las chispas que, como dice Calvo Serraller, encendieron la mecha creativa de la mente del "cazador en acecho", como tantas veces



se definió el artista: en ese merodeo hay memoria y hay interpretación, es decir, alejamiento y recreación.

Ahora que ya no tenemos con nosotros a Alberto Corazón, es nuestro deseo, igualmente, conservar su memoria y reconstruir, para nuestro provecho y enseñanza, su visión del arte, de la energía creativa, de los mil naturales conflictos de la condición humana, que, como él tantas veces insistió, compartimos.

# RETRATO EN ROJO VAN DYCK

**María Condor**



La eterna batalla del investigador es averiguar qué querían decir —en realidad, en profundidad— el artista, el poeta, el músico: con las pistas que nos dan, que desde luego son muchas, queremos verter en nuestras palabras sus intenciones, sus búsquedas, su vida interior, sus tormentos y sus éxtasis, los de la existencia común y los de esa singularidad tan humana y tan divina que es la creación artística. Sin esta presunción —en las dos acepciones de la palabra, fanfarronería y conjetura—, no hay duda de que todos nos dedicaríamos a otra cosa. No obstante, siempre nos quedamos cortos, porque nuestros escritos son el mapa mientras que esas realidades misteriosas e inabarcables que son el alma, la vida y la creación son el territorio, por valernos una doble metáfora cara a Alberto Corazón, una metáfora sugerente y proteica que su generosidad nos prestaría gustosa para aplicarla a nuestros propios requerimientos, igual que nos presta para nuestro título la bella denominación de uno de sus colores, el “rojo Van Dyck” inspirado además en nuestro pintor favorito.

Por todo eso, cuando un artista plástico o un músico escribe, nos lanzamos jubilosos sobre sus palabras, que constituirán una ayuda inapreciable para desentrañar los enigmas y que pueden convertir nuestro mapa en el mapa del tesoro, señalando puntos clave, estableciendo distancias y trazando caminos a seguir, aunque sean sombras de caminos que nos exigen extrema atención. Puede suceder que no se trate de entender los textos como ilustración de la obra plástica sino, a la inversa, de considerar ésta como paratexto —aplicando la conceptualización y terminología de Gérard Genette— y dar el protagonismo a la palabra como heraldo del pensar del artista-escritor, heraldo quizá más elaborado, menos espontáneo que el dibujo ferozmente acometido por necesidad vital, casi orgánica, pero por ello más reflexivo y al

cabo más revelador de la verdad y del misterio, que Alberto proclama como parejos objetivos de la búsqueda.

20

¿Es posible volcar, proyectar, reflejar un territorio en un mapa? Borges se reiría de tal pretensión, y así lo deja ver en su minicuento *Del rigor de la ciencia* –inspirado en un pasaje de *Sylvie and Bruno*, de Lewis Carroll–, donde los cartógrafos levantan un mapa del Imperio que contenía todos los detalles del terreno y por tanto tenía el mismo tamaño que el Imperio. Pero esa pretensión es irrenunciable y seguimos empeñados en absorbernos en los misterios del arte, la poesía y la música, buscando fórmulas para combinar la eficacia del método con la belleza y validez del resultado. Puede lograrse siempre que seamos conscientes, claro está, de la diferencia entre mapa y territorio, del cambio de escala desde la extensión infinita de la creación artística hasta la limitada superficie de nuestra elucidación.

A veces, como en el caso de Alberto Corazón, los escritos de un artista toman –aunque a primera vista no lo parezca– un camino diferente del de su obra. Puede ser paralelo, tangente, secante o asintótico, pero siempre nos dirá otras cosas: cosas que pueden centrarnos, despistarnos, resolver nuestras interrogantes o suscitar nos otras nuevas. Leyendo a Alberto, me atrevería a decir incluso que sus reflexiones escritas van mucho más allá de su obra plástica, pues nos sitúan en un mundo que sin dejar de ser privativo suyo es también universal porque nos pertenece a todos, y escarban en honduras que, de un modo u otro, nos conciernen y, a su vez, nos generan nuestras propias reflexiones, en forma unas veces de pregunta y otras de respuesta. Y que nos convierten también a todos nosotros en cazadores furtivos –su metáfora favorita, casi obsesivamente repetida en sus escritos, que dio título a uno de sus libros y que el equipo del que este investigador forma parte ha adoptado



para esta exposición y para este libro—, metáfora polisémica y polivalente, que él relaciona y nosotros podemos relacionar con la memoria, la búsqueda, la espera, la creación, la contemplación o cualquier género de indagación.

Cazador furtivo es el artista, merodeando alrededor de su pieza, que es la obra proyectada en su imaginación, en su intención, y cazada tras un proceso creativo unas veces largo y laborioso, otras espontáneo y —casi— intuitivo. También la memoria es un cazador furtivo, según Alberto se interroga y nos interroga —¿acaso retóricamente?— desde el título mismo de su libro de 2014 sobre la *Cesta de frutas* de Caravaggio. Fascinado por el cuadro —un bodegón, territorio experimental y pintura en estado puro, género favorito de sus contemplaciones, variaciones y fantasías—, empieza a dibujar al azar, como un furtivo en un terreno desconocido; los primeros trazos son un rastro, y con ellos se activa una memoria no consciente. El espacio del furtivo, dice, es el silencio. Silencio, añadimos, necesario para oír el bullir de esa memoria subterránea, submarina, que va a revelarles si esos trazos, ese rastro, lo va a conducir a su objetivo “inefable y rotundo”, dice construyendo un oxímoron que cada cual deberá decidir si es aparente o real.

Para Alberto, unos artistas se pasan la vida acechando una única pieza; otros entre los que se cuenta, impacientes e insatisfechos, “caminamos continuamente, obsesivamente, sin permitirnos distracciones”. No en vano entiende la creación como “un merodeo, una búsqueda errática, fatalmente insuficiente, que exige volver a la espesura”. Su trabajo en torno a la *Cesta del genio lombardo* es muy revelador en este sentido; la naturaleza muerta es para él un descenso a lo cotidiano: el comer como el acto más primario de un miembro del reino animal, pero a esa elementalidad se superpone un nivel civilizado y civilizador, la comida como ofrenda al otro, como algo compartido, que crea

un vínculo. “La imagen de la desdicha es comer solo”, dice en *El bodegón habla de otras cosas* (2005), y tal meditación no puede por menos de traerme a la mente un proverbio judío que reza “quien come solo, muere solo”.

Imagen de la vida, del ser viviente y consciente, para Alberto uno descubre conforme avanza, como un peregrino, y balbucea como un chamán entre sus trazos, lo que quiero traducir, aventurándome quizá, como la conjunción de la sabiduría primordial que le presta la memoria –memoria individual y memoria colectiva– y la incursión experimental a territorios en principio vedados a quien no sepa usar de algún género de hechicería. Los propios libros de Alberto, escritos por supuesto a mano, pegando las hojas a modo de papel continuo para componer un rollo, nos hacen imaginarlo como una especie de rabino laico desenrollando la Torá secular de su periplo vital.

El artista también es furtivo como contemplador. Así Alberto ante la caótica e inagotable acumulación de piezas –el rastro de la historia, de la memoria– en el museo de Damasco, así todos nosotros ante el escaparate de pastelería que es la vida, digámoslo sin ambages para azote de cenizas y pesimistas; el artista está “en acecho permanente, valorando el enigma de unas piedras talladas, de los trazos sobre maderas, papeles, lienzos, dibujando capturas en estos cuadernos, efímeras, rápidamente abandonadas por otras”. La pieza es la obra, creada o por crear, cazada o perseguida, real o –si se nos permite un toque platónico– proyectada en la mente del creador.

Tanto el creador como el contemplador –el que mira, oye o lee–merodean, vagan por una selva de trazos, por un bosque de palabras o de notas musicales a la manera del templo de “pilares vivientes” que es la Naturaleza, o el mundo, para el Baudelaire de las *Correspondencias*: pasamos por un bos-

que de símbolos donde “perfumes, colores y sonidos se responden” y tienen “la expansión de las cosas infinitas”, que “cantan los transportes del espíritu y los sentidos”. El soneto fundacional del simbolismo no solamente afirma la unidad esencial de todas las artes, sea cual sea su lenguaje, sino que además otorga al Poeta –al artista creador, de nuevo sea cual sea su ámbito– el papel de mediador entre esa realidad misteriosa y nosotros, el único capaz de captarla y por tanto chamán por su acceso a ese conocimiento del mundo sensible y del mundo interior y por ser intérprete privilegiado de los signos.

Cuando Alberto habla de la escultura como la modalidad artística en la que más ejerce, por así decirlo, como cazador furtivo –pues implica movimiento físico, acercarse, rodearla, avanzar y retroceder, a diferencia de la pintura con su aproximación y punto de vista únicos–, no anda muy lejos de la experiencia del escritor y podemos imaginar que así la percibía él mismo al escribir: uno se mueve entre las palabras, las elige, las descarta, las mira desde ángulos diferentes, da vueltas a su alrededor, las atrapa o es atrapado por ellas. Como escultor, Alberto se encarna simultáneamente en estrategia y en hombre de acción, y en este punto acude a la metáfora del laberinto, pues para él se trata ahora de “concentrarme ante cada nueva puerta sin especular con la salida”.

No obstante, es el dibujo el que más ocupa sus reflexiones, quizá porque es el que más directamente responde a su irreprimita urgencia creativa, que lo llevaba muchas veces a ponerse a dibujar en plena noche e incluso a oscuras, y a su proverbial inquietud de buscador, de furtivo, amén de una manera igualmente urgente de fijar la memoria y de fijar las cosas en la memoria. “Necesito dibujar para entender”, dice. Leyendo sus textos se tiene la impresión de que el dibujo

fuera una forma de comunicarse con el mundo y con su propio interior; también dejó constancia de que era su modo de apropiarse de las cosas. Las artes establecen su relación con el mundo que lo rodea: la pintura y la escultura, del interior al exterior; el dibujo lo recoge hacia al interior. Sin duda esto explica su cultivo de las tres modalidades, paralelo pero no equivalente. Y aún más: "Dibujar no es sólo el modo natural que tengo de relacionarme con lo que me rodea, sino de recuperar un nivel de conciencia que normalmente está sumergido".

Observamos una insistencia poco menos que obsesiva en la mirada del otro: la obra, dice, "sólo existe cuando la reconstruye otra mirada". Y en otro lugar: "La obra sólo existe cuando hay un receptor. Depositada en la oscuridad, sólo se ilumina cuando alguien mira, escucha o lee y al hacerlo ensancha su conciencia". Interesante (y radical) respuesta a la cuestión, analizada por diversos filósofos, del modo de existencia de la obra de arte –dos modos, la inmanencia del objeto material y la trascendencia, que la desborda– y su estatuto ontológico: si ésta se encuentra en el objeto material, en el espíritu de su creador, en el de sus intérpretes... Aquí, a nuestro juicio y en conformidad con nuestra defensa en sede musicológica del intérprete-creador, habría que diferenciar artes como la pintura o la escultura, objetos de incuestionable existencia material, inmanente e independiente de la existencia de un espectador, y el caso extremo de la música, que necesita del intérprete *cada vez* para ser una obra viva: la partitura no es la música. Decimos que la actitud de Alberto es radical porque incluye la obra plástica, de existencia material única, entre las artes que requieren la recepción para hacerse reales, para existir.

La escritura tiene también aquí su sitio; curiosamente, habla de "trazar palabras", como si éstas surgieran o fueran ejecutadas de una manera similar a

los dibujos, por necesidad interior. Y viene a corroborar esto la presencia de rótulos o alfabetos en numerosas pinturas y dibujos, donde palabra, o letra, y trazo se complementan, apoyan y explican mutuamente. Insiste también en la identidad esencial que hay, en sus procesos creativos, de escritura y dibujo, y se declara en diversos pasajes fascinado por el alfabeto, por su historia mítica y real y por su milagrosa economía de medios: con veintisiete signos, la historia, el pensamiento, la conciencia, la memoria, lo que nos hace humanos.

La escritura registra, cuantifica, calcula. En el museo de Damasco, en medio de tablillas cuneiformes, frescos de Dura Europos, hipogeos romanos de Palmira, retratos funerarios, estelas de piedra y escribas egipcios, Alberto reflexiona sobre las antiguas culturas mesopotámicas, los agrimensores, los mercaderes, los escribas, los sacerdotes. Si “la memoria es sólo aquello que simula estar oculto”, dejó de estarlo para inducirlo a sentirse parte de una herencia humana universal, de la comunidad esencial del arte a través de los tiempos. Su origen es, por supuesto, la memoria compartida. “Lo que miro y leo y oigo siento haberlo vivido ya”, dice en *Damasco suite* (2011), y habla de “vivencias anacrónicas”, casi un oxímoron, puesto que una vivencia está, por definición, ligada al tiempo, incrustada en el tiempo, en tanto que experiencia humana. Se le impone, inescapable, el sentido de pertenencia, de nuestro común sustrato humano; de ello dejó testimonio cuando escribió: “Me siento parte, fragmento, de tanta memoria”.

Alberto da forma táctil a estas percepciones, pues es capaz de entablar una curiosa y a la vez intensa relación con el pasado a través de sus vestigios, entrando en contacto con objetos que comunican, desde aquel molar de bisonte prehistórico, un regalo de Ana que adquirió en China, hasta el abrazo a uno de los guerreros de bronce de Riace, recién instalados en el

museo de Reggio Calabria –“me envolvió un imaginario calor”–, pasando por el escriba de Damasco, cuya cabeza acarició subrepticamente, con profunda emoción, estando la vitrina abierta un día de limpieza... Una conversación con el pasado para alguien que era un artista de la conversación.

Pero no hay que pensar que Alberto fuera sólo un hombre embebido en la cultura y sus artefactos. Algunos de sus más bellos y sentidos pasajes, que nos interesan de manera especial por su carácter más propiamente literario, son descripciones de la naturaleza, momentos de pura suspensión; no cuenta cosas exteriores sino percepciones y reacciones ante sus espectáculos y sus criaturas, a las que muestra una sensibilidad amable y empática. Son de destacar algunos en los que relata la gradual aparición del mundo exterior, luces, imágenes, sonidos, todo mezclado, al despertar; un excelente ejemplo es el que citamos aquí y que puede leerse entero en nuestra selección de textos: “De madrugada, al abrir los ojos, la algarabía nocturna de los pájaros había cesado. Las rendijas de la contraventana filtran una levísima claridad. Ese silencio previo al amanecer. Las nubes bajas comienzan a clarear. [...] En el horizonte, al otro lado de la bahía, comienza a flotar una segunda línea de rocas de azufre. [...] A medida que el sol asciende el agua brilla como mercurio”.

En algún otro también aparece como testigo del mismo proceso de la reconstitución de las realidades visuales y táctiles, del paso de la oscuridad a la luz, de la noche al día: “A medida que las sombras desaparecen vuelven las formas. De fuera hacia dentro. Primero es el promontorio del faro, después las pequeñas olas, las rocas del borde del acantilado, las matas de acebuche y, finalmente, las persianas negras del batiente de la puerta”. La luz ambigua del principio y el final del día le sugieren percepciones asimismo ambiguas,

incertidumbres: "En el atardecer y en el amanecer hay unos momentos en los que la luz ilumina pero no arroja sombras. Luz y espacios idénticos. Imposible saber, si despertases en ese instante, si es el final o el comienzo del día".

Y en la "casa del acantilado", a la que Ana y él llegan en el inicio del solsticio de verano, día mágico en las culturas antiguas: "Un refugio perdido [...] Alejados de todo. No hacer nada. Vagabundear entre el silencio del mar". Parece necesitar de vez en cuando la bajada a la tierra, el contacto primigenio, como el gigante Anteo, que sacaba su fuerza de la tierra –su madre, Gea– hasta que Hércules, luchando con él, lo observó y lo levantó en el aire, vencéndolo. Siempre el mar, los "espejismos sonoros: el agua del mar, al recogerse y golpear las rocas en la lejanía", pero en paralelo una marcada atracción por los paisajes minerales y desérticos, en los que percibe una "extraña serenidad", pues "nada cambiará ya en ellos. La erosión no es activa, no altera nada. Es como si les devolviese su verdadera forma". El regreso a lo primordial, a una esencia alterada por el tiempo y los accidentes pero que permanece y al cabo triunfa y regresa.

Algunas criaturas de la naturaleza suscitan en el artista especial simpatía y proximidad: dibuja con aplicación los cactus, que se le antojan "minerales vivos. Formas adheridas a la erosión del viento y a la hostilidad de los animales", y describe con ternura y piedad mezclada de admiración su "frágil hostilidad". O una acacia de la cual caen granos de polen y pétalos blancos sobre el cuaderno en el que escribe, o quiere escribir, pero "la vida del árbol no me deja", la intensa presencia de esa vida ajena y al mismo tiempo compartida.

Y los pequeños animales, igualmente compañeros en su existencia al aire libre: mientras estuvo escribiendo un libro por la noche, aparecía un sapo

“para hacerme compañía. Acabado el libro, el sapo no volvió. Ahora que estoy terminando este cuaderno, echo de menos su compasiva mirada”. Con esas palabras que le dedica, lo ha hecho inolvidable, como a aquel búho que lo saludaba en mitad de la noche, antes de la última mudanza: “Canta en el jardín en la rama de una vieja encina. No volveré a escucharlo. Voy a sentir su ausencia. No sé si percibirá la mía”.

Sobre todo, Alberto da cuenta en sus escritos de la experiencia de plenitud vital y cognoscitiva, y por supuesto emocional, a la que Romain Rolland dio la denominación de “sentimiento oceánico” y que aparece por cierto en una carta de 1927, dentro de la nutrida correspondencia de 1923-1936 de ambos, a Sigmund Freud, a quien le resultó enigmática y que después la tergiversa notablemente en *El malestar de la cultura*. En Rolland aparece indirectamente ligado a una “sensación religiosa”—diferente, eso sí, de las religiones como tales— a través de una sensación de lo “eterno” o “simplemente sin límites perceptibles”, explica el gran escritor francés, que dice a continuación haber hallado siempre en ella “una fuente de renovación vital”.

Lo describe Alberto con magistral laconismo: “En la contemplación o en la escucha hay, a veces, momentos en que todo se suspende y sientes como un destello”. Y en otro lugar: “No sé si es una experiencia compartida, pero la mayor parte de esos instantes de plenitud luminosa que me han asaltado lo han hecho en el recogimiento de determinados espacios o paisajes. Recuerdo todos esos momentos, incluso de cuando era un niño; aparentemente diferentes escenarios no tienen mucho en común, pero trabajo con esos fragmentos, tratando de reconstruir un ambiguo rompecabezas al que le sobran y faltan piezas”. Destaca aquí la vinculación de esta experiencia con la absorción en la naturaleza y con una sensación de unidad con el universo, de formar parte de algo “más



grande que uno mismo”, una conexión a un profundo nivel psíquico, un acercamiento a la comprensión del sentido de las cosas, un estado de conciencia que roza lo metafísico o lo místico, desde luego sin relación alguna con lo religioso.

Aunque tanto como a la naturaleza –o incluso más– puede acompañar a la experiencia estética, al encuentro con alguna forma singular y suprema de arte y belleza, Alberto, como hemos dicho, lo asocia en lo esencial a lugares, a paisajes, y a la nostalgia de un lugar visto, sentido o presentido al cual anhelamos volver durante toda nuestra vida. He aquí un detalle interesante, pues nuestro artista no era en modo alguno un nostálgico, sino que su foco de atención estaba siempre puesto en el presente y el futuro. En estos pasajes, Alberto se revela poeta y filósofo; merece la pena citar por extenso otras alusiones “oceánicas” suyas, embutidas en un intento de elucidación que lo conduce a un terreno mítico que fue siempre de su agrado:

“Creo que, en el fondo, viajamos porque buscamos, a lo largo de la vida, ese entorno en el que yo y lo que me rodea somos una misma cosa. Esa nostalgia insalvable está siempre presente. [...] En alguna parte de la zona oscura tenemos un paisaje. La intuición de ese paisaje es el mito del paraíso. Un día estás sentado o caminas y de repente el tiempo se suspende. Todo se hace luminoso, la certeza instantánea de la revelación. Esos momentos de plenitud siempre me han asaltado durante la contemplación abandonada. A través de esos instantes vamos reconociéndonos en ese paisaje eidético que reproducimos a jirones. [...] El paisaje ante el que nos detenemos en silencio nos empuja a una contemplación eidética, activa la memoria nostálgica de un lugar

inexistente en el cual seríamos nosotros mismos, en plenitud. La Escritura tiene razón: si ese lugar existiese, en él seríamos realmente como dioses. El mito del Paraíso y el Árbol del Conocimiento es el relato de una intuición esencial. El mito se revela, una vez más, como la memoria de algo que debería haber sucedido”.

Estas vivencias son los puntos más altos de un ahondamiento en lo interior que ocupó constantemente a Alberto como artista pero sobre todo como persona, como ser humano curioso, inquieto, indagador de toda realidad, externa o interna. Había en ese empeño suyo un eco de aquella frase que anotó sobre “la persistencia de una lucha contra la oscuridad y el silencio”, que semeja definición de algo o respuesta a una pregunta que él nos induce a formular, contento por “la extraordinaria posibilidad de hacernos preguntas llenas de problemas y de misterio”. “Misterio” es otra palabra clave en los escritos y las reflexiones de Alberto, pero nos la guardamos para el final con la intención de despedirnos iluminados por su halo y envueltos en su aura.

En ocasiones cita a algún gran filósofo sin nombrarlo, como si quisiera asimilarse a sus palabras casi sin solución de continuidad; los entrecorillados o referencias a lecturas nos advierten, nos ponen en una pista, ahí pasa algo. En *Una mirada en palabras* (2008) cuenta: “Apenas se puede pensar sin temblar, leí en algún sitio. Y es cierto. El temblor de mi mano, que sostiene con fuerza una barra de grafito, traduce el gozo del comienzo de la travesía”. Pues lo leyó en *Notas de un método*, de María Zambrano, donde se habla de la razón poética como superación y enriquecimiento del logos clásico. Temblor del pensamiento que una experta en la pensadora malagueña ha identificado con “el vértigo o escalofrío de la trascendencia”, lo que nos lleva de

nuevo a la experiencia oceánica, aunque Alberto lo aprovecha para describir el estremecimiento físico, anhelante y expectante, del acechador que inicia su merodeo, avizorando quizá ya la nueva pieza.

Verdad y misterio son para Alberto el objetivo del cazador furtivo, pero no son conceptos contradictorios, y para corroborarlo se busca un buen padrino: "La verdad no es un desvelamiento que destruye el misterio, sino una revelación que le hace justicia". A quien cita aquí, sin nombrarlo, es a Walter Benjamin en el principio de *El origen del drama barroco alemán*, donde trata de las ideas y de lo bello en relación con el *Banquete* de Platón.

Interioridad y misterio hay en la atención que presta nuestro artista a sus sueños. Los anota con esmero, cuida de que no se le olviden, les da presencia permanente en sus escritos. Y estos breves relatos nos asombran por su precisión y su poder evocador; son unas veces poéticos y alguna que otra surrealistas, como cuando sueña que no le permiten entrar a ver su amada *Cesta de frutas* de Caravaggio en el museo que la atesora, la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, por disparatados y nunca explicados motivos de seguridad. Aparece, ominosamente, un individuo "con una gran cartera", a modo de imagen del poder arbitrario, pues además "había órdenes". El artista está desnudo –¿acaso inerme ante el poder?– pero un niño –el revés del poder, quizá– lo cuele por una puerta secreta.

Sus sueños lo llevan a veces a la niñez: "[...] emergía del agua. Era una inmensa alberca llena de algas y peces, como la del huerto de mi abuelo, donde buceaba con mis hermanos". Pero, al menos en aquellos de los que ha dejado constancia en sus escritos, es más frecuente que se encuentre recorriendo construcciones extrañas, vacías, laberínticas, en busca de alguna clave oculta que a veces ni siquiera es la salida; en muchas hay mar alrededor y el artista quiere saltar al agua, como a una liberación. ¿De qué, a dónde?

A veces se imagina arquitecto: "Un sueño recurrente en aquellos años era el de levantar bóvedas. Y el de estar amparado por ellas". En consonancia con esto, narra que en sus sueños "hay siempre un refugio, una buhardilla, de acceso laberíntico, cambiante, pero que puedo abrir con una llave que está, no sé cómo, siempre en mi bolsillo". En una ocasión, sin embargo, se combinan lo amenazador y lo sublime: "Una montaña en el centro de la llanura descarnada se abre en dos. De arriba abajo una grieta por la que penetro. El interior está hueco y absolutamente negro. Bella y oscura, grito. Me despierto y está amaneciendo". Un dibujo de una montaña negra dejó testimonio de aquella impresión.

Y de otro viaje onírico construyó un pequeño relato cuyo planteamiento, a guisa de cuento tradicional y de un *Bildungsroman* en miniatura, tienta a este investigador a continuarlo a modo de homenaje y también de experimento, como se empieza siempre a escribir, a ver adónde nos llevan las palabras, que son nuestras pero también son de sí mismas y tienen su vida propia, que, misteriosamente, es la nuestra. Se sorprende el artista de que cosas tan esenciales para la humanidad como todas las mencionadas con anterioridad –cultivo, medición, alfabeto– surgieran en un pequeño valle del Éufrates. Y emprende el viaje: "Anoche soñé que iba a buscarlo, caminando sobre unas pequeñas dunas largas y anaranjadas. El valle está detrás de aquellas colinas, me dicen, pero ten paciencia, porque cuando crees que estás a punto de llegar, es un espejismo, y en realidad el río sigue estando tras la siguiente colina que aparece en el horizonte". El caminante era también, para Alberto, metáfora del creador, figura alegórica de la búsqueda.

Otra metáfora o imagen omnipresente es la de la luz y la oscuridad, la luz muchas veces en forma de destello –término que se repite llamativamente en sus

escritos–, de iluminación súbita; lo hemos visto en relación con el sentimiento oceánico, la luz como conciencia, como plenitud. En el arte, más allá de la emoción estética, “aparece de pronto el destello de algo enigmático. La obra alimenta la conversación, pero lo que realmente nutre nuestra alma son esos destellos”. Destello y enigma, emparejados como verdad y misterio: puesto que, como sabemos, “en el arte hay algo mágico y religioso”. Presencia y presciencia.

En ciertas obras pictóricas, Alberto percibe otro misterio relacionado con la luz, efecto desde luego de la técnica portentosa de algunos pintores, pero sin duda también de otra cosa, de una inspiración o aspiración de un orden –digámoslo así– casi metafísico, sea ello consciente o no. Pintar la luz ya es bastante prodigio, pero tiene su explicación en el hábil uso de los blancos y tonos claros. Pero a Alberto le llama la atención que en la *Cesta* de Caravaggio “la luz no viene de ninguna parte, la cesta no está en ningún lugar”. Nada hay aquí de la luz dirigida del tenebrismo, de la “luz de sótano” que extrae de la sombra los elementos que el pintor desea, dejando en la sombra lo demás, y torna dramáticas tantas escenas pintadas en la época. Es una luz envolvente, neutra, homogénea, una luz que está más allá de toda concreción de una fuente física, por eso la hemos situado en un entorno conceptual metafísico, impresión acentuada por el extenso vacío superior. Contradice también esta luz antinatural el presunto efecto ilusionista de la cesta al sobresalir del borde de la indefinida repisa, si aceptamos que el trampantojo tiene como finalidad hacer ver como real lo que no lo es. Pero no nos confiemos: tal vez aquí el juego sea de ida y vuelta. Los artistas son así.

Esta ajenidad al espacio físico por intervención de la luz impregna también, como bien recuerda nuestro artista, aquellos bodegones de Zurbarán “en los que conseguía que la luz no viniera de ninguna parte”. Ante un fondo

negro, la luz de Zurbarán está más localizada que la de Caravaggio; viene indefectiblemente de la izquierda y se desliza sobre los cacharros y las frutas casi sin rozarlos, como un soplo, sólo un instante para hacerlos surgir de la oscuridad, del no ser, y hacernos temer que vayan a desaparecer de nuevo un instante después. La rigurosa disposición de los objetos –al menos a primera vista, pues a poco que uno se fije ve que pasan otras cosas– refuerza la sensación de irrealidad, o de realidad precaria.

Algo así parece querer decir Alberto al comentar *Limonas, naranjas, taza y rosa* del Norton Simon Museum de Pasadena, que él atribuye a Juan, el hijo de Francisco, aunque está firmado y fechado (1633) –siguen siendo un enigma su colaboración con su padre y su posible repetición de los modelos de éste–, con sus objetos “iluminados por una luz inexistente y tan exactos en su composición que parecen a punto de dejar de ser, de transfigurarse”. Pintados con “el rigor espiritual, la misma gravedad de propósito” que la gran pintura religiosa, todas estas naturalezas muertas utilizan esa iluminación abstracta como el recurso supremo que permite a sus autores situarlos en otra dimensión y conferirles el misterio que a nuestros ojos modernos es uno de sus mayores méritos y los hace inolvidables.

Por su parte, la oscuridad es algo más que lo contrario de la luz o la ausencia de luz; es, o puede ser, la negación de la luz, algo contra lo que hay que luchar, como el silencio: el silencio muerto y vacío, no el silencio que acompaña necesariamente a la conciencia, a la verdad y al misterio, al hallazgo. En muchos casos, desde luego, a la memoria, con un regusto de la *magdalena* de Proust, a esos desencadenantes –olores y sabores, lo más próximo al sistema límbico, pero también voces y sonidos– que liberan asociaciones recónditas y la rescatan de profundo

estratos olvidados: “Lo importante no es el recuerdo, lo importante es si recordar nos ilumina. A veces es una débil luz la que deja entrever la escena. Otras, raras veces, es un destello cegador después del cual algo en nosotros ha cambiado para siempre. El autor se alimenta de penumbras, y crece en instantes iluminadores”.

La memoria parece devenir una tarea más urgente al final, en ese postrer libro de título estremecedor –*Se está haciendo tarde* (2018)– como el anuncio del despojamiento radical, de la mudanza definitiva, que no tardaría en llegarle y que a todos nos llegará demasiado pronto, y nos llegará pensando lo que pensaba Alberto al escribirlo: “No quiero dejar de escribir, de pensar y dibujar. Ya no dispongo de mucho tiempo. Se está haciendo tarde”.

Luz y oscuridad presiden uno de los poemas más impresionantes de la literatura en lengua castellana, la *Noche oscura* de Juan de la Cruz, sus ocho “canciones del alma”, escritas en 1578. La “noche” del encuentro místico –despojémoslo de su originario trasfondo religioso y se tornará universalmente humano, es decir, adquirirá otra trascendencia que a ninguno nos deja fuera– es oscura porque no se necesita otra luz “sino la que en el corazón ardía”: con ella, es imposible que el alma se extravíe; la oscuridad cobija y encubre la amorosa búsqueda, y por ello es una “noche amable más que la alborada”, más allá de la simbología habitual, alusiva a la ascesis, a la negación de los sentidos y de lo puramente racional. La coexistencia y complicidad de luz y oscuridad hacen que ambas constituyan un oxímoron sólo hasta cierto punto, como sucede con la “música callada” y la “soledad sonora” del *Cántico espiritual*.

La fascinación que la *Noche oscura* ejerció sobre Alberto Corazón queda bien patente, pues le dio motivo para una serie de pinturas y esculturas inspiradas en ella y presentadas en una exposición monográfica en 2009. El punto de partida fue una relectura de madurez de la que afirmó: “Fue como

un fagonazo, una conmoción". *Oscuro es el canto* fue el título elegido para la muestra por nuestro artista, rememorando un verso de José Ángel Valente: "Oscuro es, como la noche, el canto".

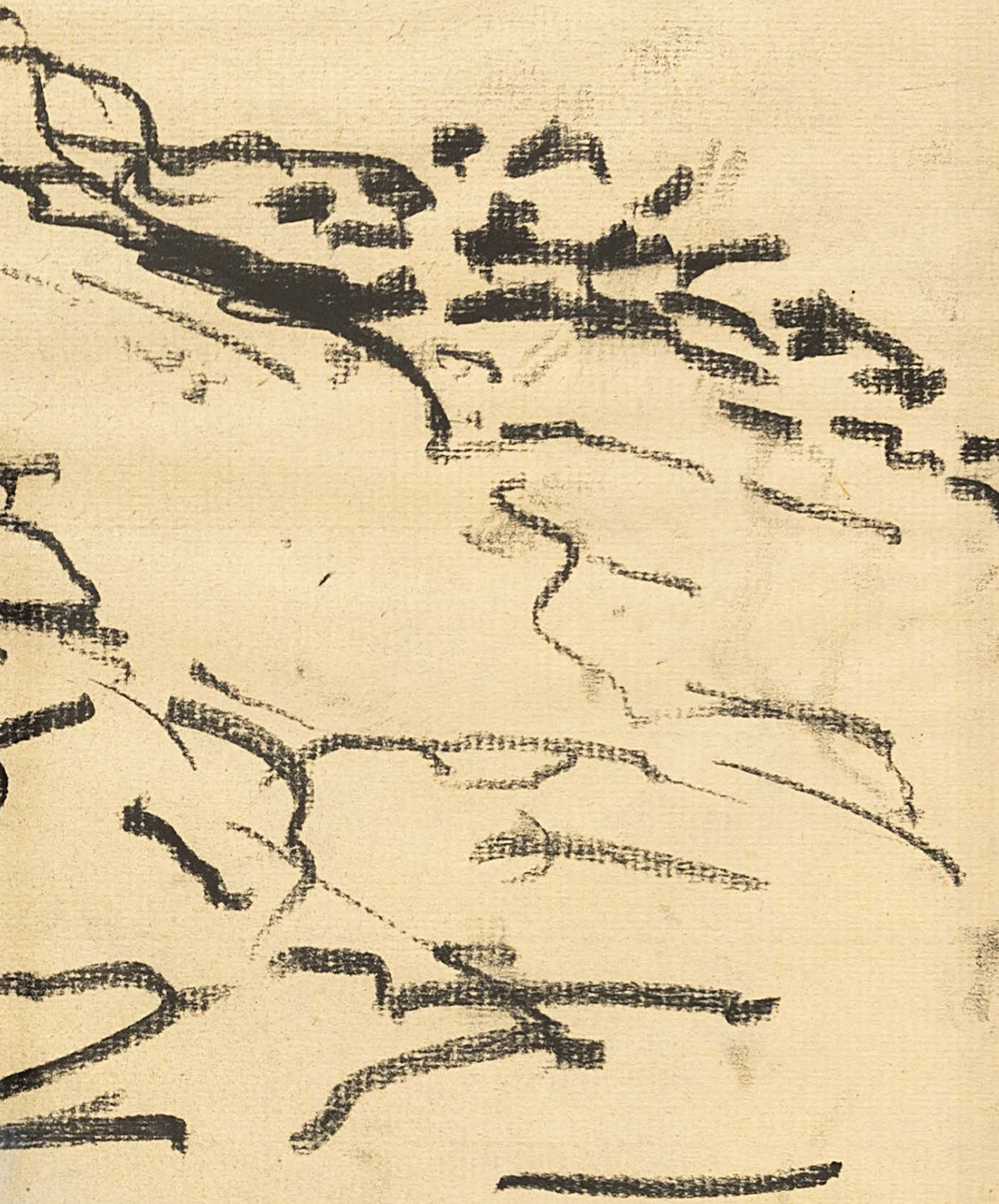
Resplandece la "llama de amor viva", arden las "lámparas de fuego": de nuevo el misterio. No en vano escribió Alberto que "la presencia del misterio es la clave de la creación". Quisiera concluir con una definición personal de misterio, alumbrada mientras escribía estas páginas pero incubada durante cierto tiempo: el misterio es la respuesta a una pregunta que ni siquiera sabíamos formular. A veces una sola respuesta hallada así, por azar, quizá casi sin merecerlo, basta para toda una vida.

Pero es más justo ceder las últimas palabras a Alberto Corazón, que se ganó como pocos el derecho a hablar de la vida y de la creación, puesto que dedicó su vida a la creación y su creación a la vida: "El esplendor de la vida está en el interior profundo de nosotros. Hacer que se manifieste, en toda su plenitud, ésa es la esperanza de la creación".



ALBERTO CORAZÓN,  
ESCRITOS

**Selección: María Condor**



## Cuaderno del nómada (1993)

El dibujo es el modo que tengo para apropiarme de las cosas. Lo hago de forma rápida, como una sacudida automática entre la mano y la cabeza. Un gesto ansioso.

Crear es irrepetible.

Cuando creo algo no soy yo.

El estupor ante lo que has hecho.

Seres monstruosos, silencios insoportables, tentaciones irresistibles, espejismos, revelaciones. En las historias que se cuentan, esas cosas son reales. Pero las historias son sólo el mapa; la vida es el territorio.



*Cuaderno del nómada 7*, 1992  
Óleo sobre madera de pino, 41,5 x 29,5 cm

*The Nomad's Notebook 7*, 1992  
Oil on pinewood, 41.5 x 29.5 cm

## El mapa no es el territorio (1997)

El autor es alguien que desea crecer y su obra es la señal y la esperanza en ese crecimiento.

Esa esperanza es lo que intuimos en la obra de arte que nos conmueve.

Puesto que somos lo que miramos, esa mirada es creadora. Y cuando nos devuelve esa esperanza, entonces la obra es ya ajena a su autor y enérgica para el que la contempla. Se trata de una contemplación activa, creadora. La verdadera obra de arte nos sitúa ante un interminable juego de espejos. Porque el encuentro pleno con ella se produce a través de nuestra memoria profunda.

El papel es un extraño espejo. Ese carácter especular y la rapidez automática de los gestos hacen que a veces dibuje mi estado de ánimo. Lo acepto como terapia, pero no lo considero como una práctica artística y, naturalmente, esos dibujos van a la papelera. Las manifestaciones del ego en el arte contemporáneo han llegado a ser tan insustanciales que deberíamos protegernos contra ellas. La confusión entre expresión artística tiene efectos asoladores. Si todo lo que yo hago es valioso porque soy un artista, ofreceré, inevitablemente, autocomplacencia residual, lo peor de mí mismo. Debemos reclamar artistas autocríticos del mismo modo que reclamamos seres humanos inteligentes. O quizá mejor, desinteresarnos del episodio biográfico y reclamar un arte inteligente y sensible.

Misterio es una palabra cuyo significado no acabo de entender bien, pero que se me impone cuando veo, leo o escucho el trabajo de otros artistas

a los que aprecio especialmente. Es una cualidad extraña, inasible e incomparable y que sin embargo se reconoce de forma casi instantánea.

[...] El misterio es una cualidad activa, que actúa como un desencadenador de preguntas borrosas, para las que nunca hay una respuesta satisfactoria. Y esa falta de respuesta no es una ausencia dramática sino estimulante. Porque hace que esa obra sea continuamente nueva para el significado memorable. La esperanza de significado, finalmente, es lo que alienta todo acto de creación. Y de forma aparentemente paradójica, al menos para la obra de arte, la esperanza de significado comienza en su cualidad misteriosa.

41

Buscar cómplices. Mostrar tu obra a los demás es el final del proceso creador, porque la obra sólo existe cuando otra mirada la reconstruye. Se trata no sólo de intercambiar sino de alentar nuevos significados. De este modo una exposición es, básicamente, la posibilidad de encontrar a otros que la hagan crecer.

Cuando considero que una obra está concluida, comienzo una larga convivencia silenciosa con ella. En esa convivencia voy descubriendo si la obra empieza a crecer por ella misma. Es una relación de abandono en la que me voy desprendiendo de lo que "yo-quería-haber-expresado". El deseo del artista es sólo el primer paso de la creación. Si la obra no refleja más que ese deseo será, probablemente, una obra de arte, pero no una obra de creación. Para que se muestre como tal, el proceso deberá superar dos pruebas. La primera es que comience a ser misteriosa para mí, que empiece a hacerme preguntas que ni siquiera había entrevisto. Y que, naturalmente, para ellas no tenga respuesta. Esta fase, con frecuencia, dura mucho tiempo,





**Furtivo**, 2009  
 Carboncillo, grafito y acrílico sobre papel, 69 x 50 cm

**Furtivo**, 2009  
 Charcoal, graphite and acrylic on paper, 69 x 50 cm



es un período en el cual ambos nos necesitamos. Yo necesito sus preguntas y ella necesita mi mirada. [...].

Al cabo de un tiempo, esa dependencia se rompe y las preguntas ya no me conciernen. Compruebo, con estupor, que esa pieza es ya, en sí misma, mucho más poderosa que cualquiera que yo hubiera podido hacer. En cierto modo, ya no me pertenece.

Superar pruebas. Como en los cuentos infantiles, el creador se enfrenta a dilemas misteriosos que le exigen que actúe. Es un hombre de acción que debe tomar en cada momento la decisión acertada, superar la prueba para así poder enfrentar la siguiente. No sabe cuánto camino le queda por delante. De hecho, eso no tiene ninguna importancia. El final de su aventura se expresará por sí mismo y en forma siempre asombrosa. Entretanto la clave está en comportarse de forma inteligente y valerosa.

El cuento infantil es la paráfrasis del proceso de iniciación en el conocimiento, es decir, del acceso a la edad adulta. El cuento es un relato moral, lleno de extraordinarias sugerencias. El astuto es derrotado por el ingenuo, el poderoso por el inteligente, la fuerza por el sentimiento, la arrogancia por la discreción. Pero cada una de esas cualidades no serviría para nada si no existiese un objetivo: llegar a otro lugar, donde encontrará algo que cambiará su vida.

El aura no es una cualidad, sino una proyección del efecto que la obra causa en nosotros. En el lenguaje artístico se la llama inspiración, olvidando que es la percepción del espectador, del que mira, lo que construye finalmente el objeto. Y que esa mirada nunca se repite, porque el hecho de

“ver” implica procesos activos que conducen a una interpretación simbólica y explícita, en múltiples niveles, de lo que se ve. Por eso una gran obra de arte no agota nunca su significado, porque nos remite interminablemente a nuestro pasado y a nuestro futuro.

Trabajo con la ilusión, y con la esperanza, de que esta obra aceptará que cada mirada es única. De ahí la sensación física de vértigo que me acompaña siempre cuando comienzo a trabajar en una nueva pieza.

¿Qué es lo que provoca ese inicio? O, dicho de otro modo, ¿de dónde obtengo las ideas que me obligan a trabajar de nuevo?

De la memoria.

La memoria inmediata es una memoria icónica, se alimenta de analogías y a través de ellas comprendemos lo que nos rodea. La memoria profunda, por el contrario, desdibuja los contornos y queda como flotando en la conciencia.

La memoria de cada uno es la representación interna del mundo que vamos construyendo a lo largo de nuestra vida. La memoria no es un almacén. La memoria es un espacio neuronal, extraordinariamente vivo. El motor de nuestra vida psíquica y de nuestro comportamiento. Esta representación interna de del mundo es extraordinariamente diversa y compleja. Un territorio de lucidez y de misterio, con zonas que podemos compartir con otras personas y zonas que incluso raramente o nunca llegamos a compartir con nuestra propia consciencia.

Cada vez que el hombre crea algo, cada vez que alguien compone un cuarteto o dibuja en las paredes de una cueva, cada vez que alguien talla signos en un hueso de antílope o escribe una historia, la revelación se muestra posible.

## El bodegón habla de otras cosas (2005)

45

La cocina, en el Mas Roig, la Casa Roja, en la huerta valenciana de mis abuelos, era el centro luminoso de todo lo que me rodeaba [...] Guardo de aquella mesa, con sus legumbres, frutas y animales mostrados en todo su esplendor, justo antes de ser transformados en comida, la imagen de un altar profano dedicado al goce de la vida, a la alegría de disfrutar y compartir. Porque lo que había allí esparcido se reunía luego para cocinarlo y transformarlo en sorprendentes exquisiteces. Habas blancas y planas, caracoles, unas vainas verdes y altramuces amarillos, dos conejos, uvas, una jarra de agua y limones para el caldo...

Durante cuatro mil años no hemos dejado de pintar comida. Significativamente no ha sucedido igual con los otros géneros. El retrato aparece y desaparece de forma intermitente, incluso hay momentos en los que llega a ser prohibido. La representación del paisaje no tenía para griegos y romanos el menor interés y, en general, en la historia de la pintura el paisaje suele ser lo que está detrás de las figuras de la escena, la parte del lienzo que se deja en manos de los aprendices del taller.

Esa sostenida atención al único motivo, unas pocas frutas, por ejemplo, parece estimular al artista para que la exhibición de su virtuosismo consista en engañar al ojo, que la representación parezca real. El paradigma de la pintura griega es el archicitado fresco de Zeuxis, en el que había pintadas unas uvas con tal realismo, escribía Plinio, que los pájaros incesantemente acudían a picotearlas.

Pájaros y cerezas pasan así a los frescos de Pompeya y a los mosaicos de las villas sicilianas, en los que se ofrece comida a los dioses en los altares domésticos. Ofrecer comida es, sin duda, el ritual simbólico que evidencia la transición de la barbarie a la civilización. El altar es la sublimación de la mesa sobre la que está la comida, y esa mesa será el espacio para el primer milagro de Cristo, que consiste, significativamente, en multiplicar unos modestos panes y peces.

La densidad simbólica de la comida está relacionada con el hecho de ser ofrecida. La comida se presenta, y se representa, como una ofrenda al otro, como algo que, al ser compartido, crea ya un vínculo. La imagen de la desdicha es comer solo.

La atracción por el bodegón se refuerza, en mi caso, por la presencia de una objetualidad muy estricta. Significativamente refinada. Cosas y alimentos, herramientas, cuencos, cuchillos, casos, platos, jarros... Utensilios elementales, simples, con formas que permanecen casi inalterables en el tiempo. Lo que Kubler con acierto llamaba "objetos primordiales", formas inconscientes que no necesitan ser reinventadas, productos de nuestra inteligencia colectiva. [...]. No ha habido el menor gesto evolutivo en los utensilios y recipientes básicos de una cocina.

Esa necesidad de rotundidad interior es la que evoca la maravillosa *Cesta con frutas* de Caravaggio. Contra un fondo plano, un amarillo nápoles mineral, sin estar aparentemente apoyada en nada, una cesta descarnada, en el centro geométrico de la superficie, con unas pobres frutas de ejecución impecable.



**Bodegón**, 1996  
Acuarela sobre papel, 39 x 52 cm

**Still Life**, 1996  
Watercolour on paper, 39 x 52 cm



**Bodegón**, 1997  
Óleo sobre papel, 39 x 52 cm

**Still Life**, 1997  
Oil on paper, 39 x 52 cm

Caravaggio, enredado en unas pinturas de historia cada vez más estruendosas, pinta esta naturaleza muerta como un gesto de orgullosa afirmación de la pintura. Aquí no hay tema, no hay relato, no hay ideología. Es todo pintura, que se hace intensamente verosímil sin engaño, sabiéndose bidimensional.

La cesta de frutas de Caravaggio es un gesto insólito e insolente. Es una obra que recupera el espíritu de los bodegones griegos y romanos, todo lo superfluo ha sido eliminado, es un ataque al espacio tridimensional porque, con el color, Caravaggio se basta para ofrecernos unas frutas con sus marcas en la piel, con hendiduras, grietas e incluso con agujeros de gusanos. Las siluetas se confunden, ni siquiera la cesta quiere parecer realista. La luz no viene de ninguna parte, la cesta no está en ningún lugar. Nunca el ojo había sido engañado tan profundamente y con una escena tan trivial.

He aquí la pintura en estado puro.

Mis bodegones son puro signo. Ante el lienzo no tengo ningún plan preconcebido. Con frecuencia ni siquiera hago unos trazos previos de carboncillo [...] Poco a poco los trazos se ordenan y van apareciendo formas. Todavía no sé a qué remiten, ni si representan algo, o si les gustaría representarlo. Son sólo formas, trazos de color que a veces están a punto de ser rocas y montañas tanto como de ser verduras y frutos secos.

No suelen ser ni una cosa ni otra. Difícilmente puede reconocerse en mis bodegones alguna cosa en concreto, pero tampoco se reconocer rocas y árboles en mis paisajes. Lo que me importa son los signos; con ellos

artículo mi relación con lo que me rodea y con lo que me excede, es decir, con el misterio.

Dar un nombre. Con frecuencia necesito que junto a las cosas esté un alfabeto, letras. *Bodegón alfabético* título algunas series. No puedo explicar qué encuentro de nutrición en estos signos de escritura, pero es una presencia que se me impone.

[...] Mi bodegón remite a algo que no está, de modo inmediato, en el dibujo de lo que muestro. Esta iconografía de cosas banales, al ser ordenada de un modo particular, que no sé describir pero que es el modo del bodegón, adquiere una densidad signífica especial. El sentido de su construcción está en el propio cuadro. A diferencia de los otros géneros, la estrategia compositiva del bodegón sólo remite a sí misma. Por eso siempre ha sido el refugio íntimo del pintor, desde luego para mí lo es, el lugar al que se regresa después del interminable acecho a la obra maestra. El bodegón es el espacio de la conversación, de aquello que se formaliza, finalmente, entre el que habla y el que escucha. Nadie pregunta lo que significa un bodegón. La pregunta que me hacen es ¿por qué lo has pintado así? Una pregunta que exige para su respuesta algo de tiempo, una botella de buen vino rojo, una mesa y, al menos, dos vasos. Un escenario insuperable.

## Una mirada en palabras (2008)

Con frecuencia me preguntan sobre el significado y el sentido de mis obras. Les sucede a todos los artistas. Creo que lo interesante es que la obra esté abierta a todas las miradas. Y en cada mirada la obra será diferente.

Yo no puedo determinar cómo tienes que mirar mi pintura. Y por tanto mi pintura no puede pretender tener *un* significado. No es posible un mensaje inequívoco y específico. La pintura no es comunicación. No puede haber en ella una transmisión precisa entre lo que yo he creado y cómo es percibido por el espectador, por cada uno de los espectadores.

Crear es caminar por el interior de la penumbra.

Escribo sobre estas cuestiones porque eso me ayuda a entenderme. Y a mejorar, quizá, la conversación con el espectador. Conversar me parece que multiplica los placeres del mirar.

Cuando las pinturas o las esculturas están en una galería o en un museo, cerca de ellas hay una cartela. Y si todo el mundo se acerca a las cartelas es porque intuyen que es posible la conversación. Esa cartela me interesa mucho, dedico mucha atención a los títulos de mis obras. Y no sólo a los títulos: en la propia obra parecen con frecuencia palabras, un verso, alfabetos. Las palabras escritas, las letras, son gestos iconográficos seminales en nuestra cultura.

Con las palabras no estoy intentando transmitir significados: estamos hablando de mirar. La pintura, para nosotros, los occidentales, ha sido un instrumento fundamental para configurar los modos en los que nos miramos entre nosotros y la descripción que hacemos del mundo que nos rodea.



A medida que voy trabajando sobre el lienzo o el papel ocurren cosas. Y debo estar atento a ellas. Me siento como un furtivo en un bosque desconocido. Merodear.

¿Qué sucede cuando trazas unas líneas? Haces que algo sea visible. ¿Qué importancia tiene ese algo?

La que seas capaz de darle con tu trazo.

La palabra "capaz" remite a la relación entre lo que tú quieres hacer visible y el hecho de lograrlo, y nada tiene que ver con la destreza de representar de forma real, es decir, inequívoca.

Lo único inequívoco es lo obvio, es decir, algo que carece de interés.

Estamos ante un complicado enredo de palabras y actitudes. Todos soñamos, más o menos, las mismas imágenes, pero el valor que les damos es determinante y marcador: aceptar o rechazar el estupor.

Dibujo aceptando que es mi mano la que me representa. Del mismo modo que escribo creyendo que las palabras me sustituyen. Éste es el trato del autor con la obra. De ahí la inquietante ambigüedad de lo anónimo.

Alguien inicia un relato. Los que escuchamos y miramos o leemos deseamos prolongar ese momento. Es un pacto entre quien dibuja, hace música o escribe y el que los recibe.

A pesar de los intentos de convertir la obra de arte en parte del espectáculo, nuestra relación sigue siendo íntima, un asunto personal.

Podemos aplaudir o hacer cola ante el museo, pero el compromiso con la obra es una soledad.

Es también un pacto generoso, por parte del artista: acepto que la obra sólo existe si te conmueve, si hay un movimiento interior.

El silencio y la oscuridad son tan buenos compañeros como enemigos.

Cuando dibujo estoy pensando, es el modo gestual que tengo de pensar.

Estos pensamientos, estos dibujos, pueden ser rápidos o lentos, sencillos o complejos, alegres o melancólicos, diáfanos o confusos. Y son en sí mismos, quiero decir que en ningún caso son el boceto de nada. En mis pinturas y esculturas estoy hablando de algo, es el relato lo que las alumbraba, van de dentro hacia fuera. El dibujo recorre un camino inverso, me recoge hacia el interior. Son dos modos, diferentes y complementarios, de explicarme qué clase de relación estoy construyendo con lo que me rodea.

Estamos en la casa del acantilado, justo en el día que se inicia el solsticio de verano. Un refugio perdido que hemos alquilado para las próximas cinco semanas. Alejados de todo. No hacer nada. Vagabundear entre el silencio del mar. Dibujar, como un modo de aproximarme a las cosas y a las palabras.

Espejismos sonoros: el agua del mar, al recogerse y golpear las rocas en la lejanía, devuelve sonidos entrecortados que simulan los de un campo de cereal agitado por el viento, un ferrocarril, caballos galopando alocadamente. Lluvias de arena y cantos rodados.

Restos de una construcción circular en piedra en el borde del acantilado. Parece que fue el lugar desde donde se vigilaba la carga del mineral y se anotaba el nombre de las gabarras que fondeaban junto al dique de



***Las palabras crecen***, 2010  
Carboncillo, grafito y acrílico sobre papel, 187,5 x 147,5 cm

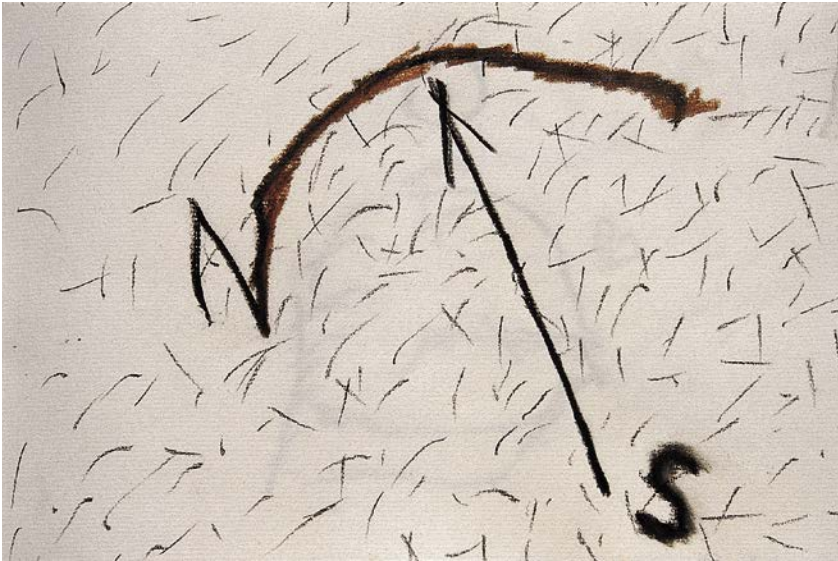
***Words Grow***, 2010  
Charcoal, graphite and acrylic on paper, 187.5 x 147.5 cm

la ensenada, que sólo es visible desde el mar. Entre las rocas se adivinan los restos de dos estachas. Ni el muelle ni la ensenada tienen ninguna protección del viento y por tanto de las olas, de modo que la carga debía hacerse con rapidez.

Nadie sabe por qué un día la mina apareció desierta y ningún carguero volvió al muelle, pero creen recordar que sucedió repentinamente, como si todo, sin razón aparente, hubieran desertado en la noche.

Son cosas que cuentan los marineros mientras descargan la pesca del día, melvas de acero con dibujos petroglíficos sobre el lomo.

Aquí los atardeceres son siempre rojos y azules.



**Sur**, 2002  
Carboncillo, acuarela y barniz sobre papel, 21 x 30 cm

**South**, 2002  
Charcoal, watercolour and varnish on paper, 21 x 30 cm

## Damasco suite (2011)

Ana, que ha estado explorando por su cuenta, me lleva a un oscuro sótano en el que ha descubierto un hipogeo romano de Palmira. Hay que empujar dos grandes puertas de piedra y esperar a que la vista se acostumbre a la penumbra.

Una gran habitación rectangular en la que innumerables ojos de piedra negra nos miran desde las cabezas de mármol que flanquean cada nicho. Retratos de mármol rosado, de un hieratismo controlado, sin mostrar alegría ni tristeza, un gesto de serenidad. Tan sólo a los ojos, fulgurantes, con incrustaciones de piedras nobles, se les ha reservado la presencia de la vida.

El ejemplo de la aceptación serena ante la muerte, porque esos retratos funerarios se encargaban en plena juventud, para que fuesen esos rasgos hermosos y tersos los que perpetuasen su imagen.

En el centro de la estancia, un pequeño altar *para que los dioses recibieran respeto y fueran compasivos.*

Ana aprieta mi mano, me envía una señal de recogimiento.

En una estela de piedra, el escenario de la visión que tiene Jacob de la escalera que sube al cielo.

Una visión, no un sueño.

Dibujo la escala en mi cuaderno.

Dos largos trazos tortuosamente paralelos, un apoyo, irregulares travesaños, apresurados.

Veo esta escala, por primera vez, en un bajorrelieve y me parece un dibujo idéntico a la escalera que he dibujado ya decenas de veces en el pasado.

Una escena recurrente en mis pinturas. Nunca he sabido realmente qué podía significar esa escala en cada momento, en cada diferente momento en que necesité pintar la misma escala.

Viajo siempre con una cajita de madera, Winsor and Newton, de acuarelas. En la ranura central está el pincel, retráctil, de pelos de marta. Son siete colores en cada hilera, catorce en total, más que suficiente, para hacer apuntes, apuntalar, lo que me rodea y lo que imagino que me rodea o está en mi interior. Es suficiente cuando pienso que todo lo que tenemos para todos, y sigue siendo más que suficiente, es el alfabeto, son veintisiete letras.

[...] La herramienta sin la cual seríamos menos "humanos": el alfabeto. La escritura la inventan los mercaderes para dejar constancia, para asegurar, para recordar. E inmediatamente después, los sacerdotes para reflejar también el peso de las almas y anotar respuestas y preguntas que se alzan sin respuestas dramáticas desde el comienzo de los tiempos.

El murmullo de la Historia se alza sobre ruinas, no sobre paisajes.

Camino entre sarcófagos hititas, sirios y macedonios, fragmentos de frisos con batallas, y prisioneros atadas las manos con las piernas, hornacinas de basalto con cabezas de ojos sin pupilas, leones, camellos, ángeles y pavos, serpientes, elefantes, palomas; entre las piedras, grandes matas de adelfas, podadas hasta convertirlas en un manojo de troncos

leñosos, piedras erguidas rodeadas de inscripciones, tan erosionadas como lo que significaban.

Tritones, caballos alados, ninfas de rizados cabellos y monstruos marinos con cabezas humanas entre sus fauces.

Fragmentos, siempre fragmentos, pinturas rojas y negras, betún y almagre sobre yeso.

Todo lo que me rodea siento que me concierne profundamente. Mis intereses no son tan diferentes de los de aquellos que tallaron estas piedras o pintaron esos frisos hace tres mil años.

También debían de sentir que, en sus creaciones, estaban afirmando un compromiso con la dignidad de ser humano.

Escribir y dibujar es el mismo gesto, una secuencia que necesita a ambos, el relato. La prosodia. El dibujo es el gesto. Y el silencio.

Cuando voy garabateando, aparecen palabras. Y cuando escribo, a veces, necesito trazos.

Una figura sentada en el suelo. Sobre las piernas cruzadas, una tablilla, sujeta por la mano izquierda mientras la derecha sostenía un desaparecido cálamo. Una figura ni grande ni pequeña, en piedra caliza y ojos de cristal de roca engastados en cobre, ojos de profundidad ensimismada, destellantes. Una mirada sin destino en el escriba, el hombre que debiera estar escribiendo.

Solo en la sala (hoy el Museo cierra, están de limpieza y han levantado la urna de cristal que protege al escriba, el primero, IV dinastía, de una larga estirpe estatuaria). Acaricio su cabeza con mis manos, como

si fuera un ciego. Las retiro lentamente, tan despacio como las lágrimas que suben de mis emocionados dedos a mis ojos.

58

El sentido de pertenencia. El caserón de este museo es como un arca de Noé al que hubieran sido arrojadas las especies de nuestra cultura. Todo lo que miro y veo en estas vitrinas, en estas paredes, todo forma parte de lo que me pertenece.

Y también yo, mis esculturas y mis pinturas, y mis cuadernos y lo que en ellos dibujo y escribo, pertenecemos también a esta arca.

Señales funerarias contra el olvido, roturando espacios, desde ese momento sagrados. Campo santo.

Poner en pie una piedra es un desafío al destino, un gesto de piedad y rabia.

Nombre de los vientos en una inscripción hitita

El viento que todo lo arrasa

El viento que viene del sur.

El viento caliente.

El viento de tormenta.

El viento de los tornados

El viento que viene del oeste.

El viento que viene de la profundidad.

El viento frío.

El viento de las nubes.

Tablillas de barro con tintes babilónicos.





**Dentro / Fuera**, 2010  
Carboncillo, grafito y acrílico sobre papel, 101,6 x 64,8 cm

**In / Out**, 2010  
Charcoal, graphite and acrylic on paper, 101.6 x 64.8 cm

La seducción del azul añil dominando Asiria y Mesopotamia.

60 Los colores van apareciendo. Hay que ir a buscarlos. Cada uno, mineral o vegetal, tiene su lugar. Pueblos que tenían el negro y otro color. Pero siempre el negro como partida. No como un color, sino como un modo de pintar. De dibujar. En las paredes neolíticas, el negro y el rojo no son colores, son soportes de trazos.

El negro es el tronco que el fuego ha quemado. El rojo, la sangre de la caza. Fuego, sangre, el color es desde siempre señal y signo.

Después, el óxido de hierro, tierra mineral, el sínope del Mar Negro, que los fenicios extendieron por todo el Mediterráneo. Sinopia fue el modo de nombrar al cobre rojo con el que Miguel Ángel abocetaba sus frescos.

El escriba, dos tinteros sobre la tabla de escribir. La escritura hierática sobre los papiros en negro y rojo. Tinta negra, carbonilla, tinta roja, kermes, un insecto molturado que los egipcios traían de Persia. Y el blanco albayalde, virutas de plomo que se disuelven en un cuenco de vinagre.

Mis pinturas, mis dibujos, necesitan miradas. Acepto cualquier ocasión de exponerlas, pero detesto mostrarlas en el estudio. En el estudio no se han emancipado todavía de mí y cualquier comentario está por tanto fuera de lugar. A veces no es fácil saber cuándo una obra está ya terminada. Con alguna frecuencia, en lugar de añadir voy restando.

El espacio en el que trabajo es el de la memoria.

He visto ya tanto,

He vivido ya tanto,

He leído y escuchado.

Aquí, en Damasco, en este museo, y en las calles, encuentro que ya he estado, en otro tiempo, en otros tiempos, porque lo que miro y leo y oigo siento haberlo vivido ya.

Vivencias anacrónicas y repentinamente luminosas. Aquí identifico lo que hay de seminal en la escritura y en el cálculo, la estatuaría y el retrato, la importancia de poner nombre y asignar un lugar, de saber navegar con los vientos, respetar al forastero y abandonarse al amor y a la lujuria.

Nunca me he sentido tan mediterráneo como en esta ciudad.

Nunca he sentido tan intensamente que en mis pinturas y esculturas mi obra estaba prolongando algo esencial, que no nacía en la pulsión sino en la memoria: una memoria compartida.



***Sombras al atardecer***, 2002  
Carboncillo y barniz sobre papel, 21 x 30 cm

***Shadows at Dusk***, 2002  
Charcoal and varnish on paper, 21 x 30 cm

## ¿Es la memoria un cazador furtivo?

### La Cesta con frutas de Caravaggio como pretexto (2014)

Curiosamente, hace un par de noches había soñado con un incidente a la entrada. Una mujer malhumorada, en el mostrador de entrada, me decía que no podía dejarme pasar. Apareció un señor escuálido, con una gran cartera, trabajaba en la Pinacoteca dijo, en el departamento de restauración, y sabía que había órdenes de que yo no viera la *Cesta con frutas*. “*Sicurezza*”, decía compungido moviendo los hombros. Me tomaba suavemente del brazo para llevarme a la calle. Entonces me di cuenta que estaba desnudo. “*Solo io non posso vederlo?*”, le preguntaba. “*Solo Lei*” me repetía. Desnudo y confuso me senté en la escalinata de entrada. Nadie me prestaba atención.

Conozco una puerta secreta, susurró un niño a mi lado. Me cogió de la mano –ven, ven–. Le seguí. Una puerta pequeña, tenía que agacharme, una inmensa sala con decenas de hombres y mujeres pintando en pequeños lienzos sobre caballetes. Muy absortos con sus pinceles y colores, no tenían ningún tema en común. Todo se movía muy rápido, en absoluto silencio. Seguía desnudo. Fin del sueño.

[...] La *Cesta*, en todo su misterioso esplendor y su radical modestia. Hipnotizado, como si la viera por primera vez, cuando desde hace meses está sobre mi tablero, junto con recortes y postales de otros bodegones. Prefiero el término en lugar de naturaleza muerta, un nombre torpe, apresurado, para un género que siempre remite a vida, inmóvil en lugar de muerta es el verdadero sentido, *still life*, cuando en una pintura nada se mueve, vida suspendida.

Sobre la servilleta de papel hago un garabato de la *Cesta*. Con los primeros trazos se despeja el ensimismamiento en el que seguía sumido [...] Al dibujar, dificultosamente, con la pluma sobre la superficie absorbente y blanda de la servilleta, sentí que esos trazos abrían un camino, un rastro a seguir. Como me ha sucedido tantas veces, entendía que mi trabajo era el del furtivo en un territorio que no conoce.

Con el trazo casi automático, se activa una memoria no consciente. Como si fuera ciego, con frecuencia cierro los ojos y dejo que la mano se mueva.

El espacio del furtivo es el silencio. Trazos a partir de la memoria, partir del repliegue de la memoria.

Del mismo modo que Caravaggio colocó de unas frutas aleatoriamente amontonadas, partir de ese amontonamiento olvidando de qué se trata. Es sólo una excusa para caminar. Ver adónde me lleva.

Mirar, registrar, analizar, memorizar, es una secuencia sólo superficialmente visual. Necesito dibujar para entender. Dibujar, hacer trazos, no reproducir, es el modo natural que tengo para relacionarme con lo que me rodea. Hacer trazos es, también para mí, escribir. No encuentro ninguna diferencia sustancial entre mis trazos de escritura y de dibujo. Desde hace años mi prótesis imprescindible son los cuadernos DIN A5, de tapa dura, papel blanco de 150 grs. Siempre tengo uno a mano. Incluso en la noche, cuando a veces me despierto para anotar un sueño.

Decido comenzar a caminar sin ninguna referencia. Ninguna imagen. Rompo en pedazos la postal que compré en la Ambrosiana, y en el

cuaderno empiezo a rescatar, dibujando y escribiendo, lo que recuerdo, y lo que me golpea de lo que recuerdo. Ensayos del furtivo para trazar su mapa.



***Cantina del Albergó***, 2012

Grafite, tinta y acuarela sobre papel, 30 x 42 cm

***Canteen at the Hotel***, 2012

Graphite, ink and watercolour on paper, 30 x 42 cm

## El acantilado del tren mineral (2016)

La casa es pequeña y vieja, con una gran terraza, cubierta por un chamizo de cañas y una gran mesa de madera. Una extraña construcción sobre el borde del acantilado del tren mineral. Al cabo de cien años, todavía hay restos de vías y contrafuertes para las tolvas que debían bajar en zigzag hasta el mar.

“Vinieron hombres que hablaban una lengua que no entendíamos”, dicen los pescadores ancianos. “Construyeron un ferrocarril de vía estrecha que traía el mineral del interior. Descargaba en el borde del acantilado en unos vagones que bajaban hasta el mar. Un día, tal como habían llegado, desaparecieron. El tren y las vías quedaron abandonados”.

La casa está en la Meseta Alta, a poca distancia de las ruinas del tinglado del Tren mineral. Algunos muros de ladrillo, sin tejado, desde donde debían salir las vagonetas que, casi en descenso vertical, descargaban en el embarcadero, una tosca plataforma de piedras y cemento, erosionada por el oleaje de tantos años.

De nuevo un sueño.

Desciendo por los peldaños tallados en la rocosa pared de un gran aljibe. Antes de llegar al agua se abre un túnel luminoso. Camino lentamente con la sensación de un gran bienestar. Al final, un saliente al vacío. Nieva intensamente, sin frío. A pesar de mi vértigo, algo en mi interior me impulsa a saltar.

Despertar con la luz del sol en los ojos.  
Acostarse con el silencio de la luna nueva.  
Escuchar las mareas.  
Construir bóvedas.



**Monolito**, 1998  
Grafito, acrílico y acuarela sobre papel, 41 x 30 cm

**Monolith**, 1998  
Graphite, acrylic and watercolour on paper, 41 x 30 cm



## Se está haciendo tarde (2018)

En medio de la barahúnda de la mudanza, busco un lugar donde refugiarme durante unos días. Sólo puedo llevar conmigo unas pocas cosas, las que quepan en la bolsa de lona. El resto irá a una nave industrial en las afueras.

La agenda, dos cuadernos sin terminar de notas y dibujos, los fetiches que tengo siempre sobre la mesa. Un tosco cuchillo romano de bronce, la serpiente yibuti, de dos cabezas en hierro forjado, una laja de sal del desierto de Atacama y el fosilizado molar de un bisonte con la misma datación de los pintados en Altamira. Se encontró en un yacimiento cántabro, muy próximo a las cuevas.

Cuando lo tengo en mis manos y lo acaricio, noto una corriente de empatía que *entiendo* como algo evidente y, al tiempo, profundamente enigmático.

Descubres conforme avanzas, como el que peregrina. Una rutina tan tranquila como imprevisible. No siempre, ni mucho menos, me detiene la sorpresa de lo que aparece. Como un chamán que balbucea, así me entiendo a veces entre mis trazos.

La del escriba es la primera escultura civil, no heroica ni divina. En Mesopotamia, toma forma tridimensional una figura que no tiene otro atributo que el de mirar.

El escriba es alguien que escucha y ve. Nunca sabremos qué. Tablillas o papiros y un cálamo sobre su regazo, pero nunca escribiendo. Sentado o en cuclillas, sus ojos le delatan.

Desde el trazo negro en las primeras cerámicas mesopotámicas, hasta la incrustación de marfil y lapislázuli egipcios. Aquellos escultores prestaban sólo atención a sus ojos. Sólo puede escribir el que escucha y mira.

En el viejo Louvre, la sección egipcia, en un semisótano, estaba en la ruta de los primitivos italianos hasta llegar a la Gioconda. Un pasillo muy transitado. Ana y yo nos sentábamos al lado de nuestro escriba preferido, observábamos cómo los visitantes, con paso siempre acelerado, miraban hacia delante sin prestar atención, y, un instante después, algunos regresaban.

En su ocasional vistazo, habían atisbado que en este espacio marginal había "algo".

El *Escriba* y el *Código de Hammurabi*, una estela con escritura cuneiforme tallada. Código y escriba. Aura.

Tras los garabatos, alegres y ligeros, vino la disciplina trabajosa de la escritura. Cuadernos de ejercicios repetitivos que marcaban la inclinación, el grueso y el fino caligráficos, las uniones y los blancos. Pero aquel ejercicio tedioso pronto se mostró extraordinario. A diferencia del dibujo, lo que escribía era entendido por todos sin el menor equívoco.

En los dibujos comencé a poner una o dos líneas de escritura, otras veces palabras sueltas, que evocaban otros significados.

Setenta años más tarde, mi mano sigue escribiendo y haciendo garabatos simultáneamente.

Este cuaderno no tenía otro propósito, creo, que el de ayudarme a pensar cómo ir modelando el tránsito hacia el nuevo escenario: la ciudad, otro

estudio y otra casa, la calle, el barrio. Pero, como siempre me sucede cuando escribo, van apareciendo cosas que no he pensado y otras que veo de otro modo.

Como cuando comienzo a dibujar: dibujo otras cosas y olvido el propósito inicial. Algo se activa y ya no puedo dejar de seguirlo.

Esa gran fabuladora que es la memoria reclama su espacio. ¿Debería tener un propósito al escribir? Caminar. Provocar un relato. Necesitamos construir relatos, crear, inventar. Y que otros los acojan como suyos.

La gran música provoca un nuevo tipo de empatía entre los que nos sentimos felices por haber compartido el concierto. Es quizá la más refinada y emocionante socialización. La pintura, la poesía, exigen el fluido que brota de la intimidad, actividades solitarias.

La condición del furtivo es la de acechar.

Estar al acecho. Rastrear.

Necesita la umbría tanto como la luz.

Es cazador y cobrar la pieza significa, para él, seguir vivo. Vive para su caza, y esa caza devuelve vida.

Pero sólo durante un tiempo.

Al cabo de unos días tendrá que regresar al bosque.

Es así como me siento al pintar.

Crear es un merodeo, una búsqueda errática, fatalmente insuficiente, que exige volver a la espesura.

El temor del furtivo no es ser descubierto sino que le arrebaten su caza. Una confiscación inicua.

“No desear compañía”, otra condición del furtivo.

Nada debe distraerle en su acecho y nadie puede ayudarle en su objetivo.

Para el creador ese objetivo no puede ser dicho, es inefable y al tiempo rotundo. Verdad y misterio.

“La verdad no es un desvelamiento que destruye el misterio, sino una revelación que le hace justicia.”

La presencia del misterio es la clave de la creación.

El creador furtivo sabe que su búsqueda es inalcanzable.

Pero necesaria. Alimento el día a día con fragmentos, pinturas que me dan alegría o simple satisfacción.

Como el furtivo, necesito fijar objetivos y estrategias.

Ahora y durante las próximas semanas, tengo que pintar en una casa en el campo, con escasos medios y los proveedores lejos.

Despojarme es el objetivo. Trabajar despojado, básicamente Blanco y Negro, grafito, un pincel ancho y otro medio, una pequeña brocha.

Afortunadamente tengo grandes rollos de lienzo de modo que sólo cuando comienzo una obra decido su tamaño y corto la tela.

Enrollo y despliego telas.

Creía inventar pero lo que hago es reconstruir.

Dibujo, pinto, escribo, paso de una a otra gestualidad, la mano como mediación.

Momentos de plenitud que sólo detiene el cansancio.

Entonces bajo a bañarme al estanque en donde me espera una lagartija que corre y desaparece siempre en la misma grieta.

Vienen golondrinas a beber en vuelos rasantes.

Ayer estaban dos perdices.

No soy escritor, pero tengo la necesidad de escribir.

71

Caminar sobre ascuas ardientes, quemar tótems de cartón piedra, avivar hogueras con enseres domésticos ya inútiles, llenar los cielos con relámpagos y ruidos artificiales, esperando amanecer con cantos.

La tea ardiente que te introduce en el laberinto y el cuenco con aceite que iluminaba a los pintores de las cuevas.

Celebramos el misterio de algo que sabemos pero no podemos explicar.

Igual que los solsticios nos convocan a algo real pero olvidado.

Trabajamos sobre el olvido, sobre lo que nunca sucedió pero para nosotros es real.

Lo real no es importante.

Lo importante es el relato cuando es compartido. Contamos historias aceptando que nos pertenecen.

Jasón, que nunca existió, regresa de un reino inexistente en la Cólquida del Mar Negro. Sus compañeros, navegantes del Argos, una pléyade de héroes griegos, embarcados en una aventura que responde sólo al necio resentimiento de los dioses, que quieren recuperar unos pellejos de cordero que llaman Vellochino de Oro. Los argonautas van desapareciendo en el regreso, los grandes héroes se pierden en trifulcas y emboscadas. El objetivo era devolver el Vellochino al Templo de Apolo, pero allí nadie los espera. Ni siquiera recuerdan que les hicieron ese encargo. Jasón se desvanece. El relato ha concluido, nadie pregunta. Pero necesitamos volver a contarlo. En esa necesidad está el misterio.

Y el misterio sí nos importa.



**Amanecer**, 2020

Grafito y acuarela sobre papel, 41 x 34 cm

**Dawn**, 2020

Graphite and watercolour on paper, 41 x 34 cm

Los mapas han sido, y son, un imaginario de lo que no conocemos. Porque no es visible. La visibilidad es un gran equívoco.

*La tempestad* de Giorgione es una gran pintura enigmática, precisamente por lo que no vemos. Sucede con Goya y con Klee.

Quizá no es lo que vemos, sino lo que miramos.

Despierto cuando el sol está alto. Durante el sueño he estado deambulando por habitaciones vacías de una gran casona. Escuchaba voces que no entendía, buscaba mi habitación sin tener idea de cuál podría ser. En todas

había grandes jarras de agua y pequeños vasos. Llegué a una en la que se escuchaba el mar. La espuma de las olas machacaba la ventana, que abrí. Era noche y salté hacia el hirviente mar.

Los sueños hablan de cosas que no sabemos escuchar.

No hay nada que interpretar. Sólo la escucha y el recuerdo. Nos hablamos a nosotros mismos, una intimidad con frecuencia rechazada.

El sueño es la otra mitad de la vida.

¿Qué fue de Ulises tras su regreso?

Estoy escuchando unos fragmentos de Monteverdi con una mezcla de melancolía e incertidumbre.

¿Qué fue de Jasón después de restituir los despojos de un carnero tintado con púrpura en el templo de Apolo?

La aventura es épica, pero el regreso es un malentendido innecesario.

En el regreso aparece la fatiga de la vida.

Quizá es lo que estoy aceptando con mi deseo de despojamiento.

El alfabeto es una construcción gráfica, iconográfica, seminal en nuestra cultura. Hace tiempo me enfrasqué en un relato sugerente en el porqué del trazo de las letras, de la simbiosis entre el griego primitivo y la escritura ibérica.

Hurgando en mi memoria.

○ recurriendo a las de los "otros".

Durante años recopilaba los dibujos que aparecían en lo que se llamaban jeroglíficos.

La cualidad de esas imágenes, en su compacta banalidad, era que resultaban inequívocas para cualquier lector del periódico.

Gráficos tan depurados, en los que no faltaba ni sobraba nada. El ala de un pájaro era inequívocamente eso y sólo eso, no pertenecía a ningún pájaro concreto.

El pictograma realista de algo que no existía pero todos identificábamos instantáneamente y sin la menor duda.

Aquellos dibujos básicos remitían a una memoria colectiva que vamos absorbiendo desde la infancia. Un repertorio sin autor que aceptábamos como nuestro.

Podría utilizar aquellas imágenes como artista garantizándome una perfecta legibilidad y el anonimato estilístico.

El trabajo del escriba.

Cuando repaso el conjunto de cuadros sobre el que estoy trabajando compruebo que una buena parte de ellos, en modos muy diferentes, son espacios en los que sentarse a conversar.

Pieza de conversación, voy titulado. Ninguna figura. Sillas. Nunca sé si la conversación ya ha tenido lugar o si esperan que los conversadores se reúnan.

No sabemos hasta qué punto Homero recreaba lo que había escuchado. Tampoco sabemos quién o quiénes escribían lo que le escuchaban. Gracias a Cadmo, de nuevo una leyenda, los griegos recibieron el alfabeto como regalo de boda a su esposa Harmonía. [...] Aquellos minúsculos signos, letras, construían una nueva memoria.



En la celebración participaban los dioses que, estupefactos ante el regalo del tebano, comprendieron que acababan de ser desplazados a otro espacio. Fue el último encuentro entre hombres y deidades. Del mismo modo, Homero tuvo que comprender que, cuando alguien, en su mesa, escribía sus versos, su memoria también había sido desplazada a otro espacio. No importa a cuál, tan sólo es otro, que también permanece activo.

Steiner sugiere que nuestra actividad psíquica esencial es fabricar recuerdos. Fabricar no es inventar, es construir con lo que tenemos.

El viento de la historia erosiona las ruinas, y arrasa los paisajes. Cuatro mil años después de aceptar como leyendas los relatos de Homero, descubrimos el lugar en donde estaba Troya.

Para los maestros antiguos el color era un secreto de taller. Un secreto profesional que se convierte en una sutil identidad.

Los verdes de Tintoretto, los amarillos de Veronés, los marrones muy oscuros de los que partía Velázquez, el rojo de Van Dyck... La percepción de los colores, las fobias y filias sobre ellos, la carga emocional es tan fuerte que cada uno vemos tonos muy diferentes ante un mismo lienzo.

No tengo preferencias, me dejo llevar por el instinto en cada caso, mis series no tienen gamas cromáticas, la armonía que busco está en el interior.

Hubo una operación a "corazón abierto".

En el quirófano de urgencia escuchaba levemente a los cirujanos.

Finalmente oí "se nos va" y la dulce sensación de irme, al vacío, la evidencia de que después no hay nada, el placentero vacío de no ser.

Desperté en una habitación grande, sin poder moverme. Habían tenido que romper los huesos del esternón. No sentía ni dolor ni alegría por haber regresado.

Necesitaba dibujar, todo lo que tenía era neblina en la cabeza y una butaca a la vista. Uno de esos muebles de plástico-falsa piel, con mantas en el respaldo. Ocre desvaído, como unas muletas usadas a saber para qué alivios.

Durante días no hacía otra cosa que dibujarlo. Aquel sillón horrible era mi conexión con la realidad. Cuando lo dibujaba, dejaba de ser horrible. Pasaba incluso a ser un sillón interesante, con libros y ropa amontonada.

Unas líneas limpias.

El dibujo "descarga" a las cosas.

¿Cuál es el sentido de escribir este cuaderno?

La necesidad de compartir. Una exigencia, compartir, para que lo que vivimos tenga sentido.

Necesitamos que lo que vivimos tenga sentido.

Y adquiere sentido, el que sea, cuando lo contamos.

Y otros lo escuchan.

Dibujo para relacionarme con lo que me rodea.

Pinto para buscar en mí mismo.

No quiero dejar de escribir, de pensar y dibujar.

Ya no dispongo de mucho tiempo.

Se está haciendo tarde.

DOS IMPROMPTUS  
PARA ALBERTO CORAZÓN

**Carlos Marzal**





## Primer Impromptu: La tachadura

Tachar es corregir. Tachar es construir. Tachar es edificar.

Se trata de un añadido mediante el sistema de la supresión. Lo que sobra no es, lo que sobra no está, lo que sobra no dice: y sobran demasiadas cosas. De manera que pongámonos a la tarea de quitar, despertemos al trabajo de suprimir, eduquémonos en el destino de desalojar.

Algunos –los equivocados, los confundidos– creen que el arte consiste en un ejercicio de añadidura, de agregación, y la verdad es que no consiste en eso. El añadido de la obra, lo que queda, lo que el artista deja sobre el lienzo, sobre el papel, sobre la página, sobre la partitura, sobre la materia esculpida, es lo que decide que permanezca después de haber desechado todo lo restante. De ahí que pintar, escribir, sea, sobre todo, una tarea de selección: las palabras adecuadas, las justas, el color imprescindible, el objeto necesario.

Lope decía que debemos dejar oscuro el borrador y el verso claro. Podemos decir también que debemos dejar sucia la paleta y limpio el lienzo, que podemos darnos el capricho de destartalar el estudio, mientras permanezca transparente la obra. Todos los artistas, aunque no lo sospechen, son seguidores de Lope. El lopismo es una obligación de naturaleza genética, en este caso. Todos somos lopistas –deberíamos serlo– cuando intentamos crear, porque nos debemos a la tachadura, a la corrección, al afinamiento.

Lo que no añade, pesa. Lo que no suma, resta. Lo que no brilla por sí mismo, ensombrece. Así que dispongámonos a desnudar las cosas, a remover los armarios, a desalojar a los huéspedes incómodos de nuestra cabeza. No nos quedemos cortos, abundemos, abusemos. La poda es una vocación, y

cuando cortamos crecen las ramas con más fuerza. Vivir también representa un adiestramiento en la jardinería esencial. El primer pincel es unas tijeras; y la pincelada primigenia, un tijeretazo. La primera pluma con la que el hombre empezó a transcribir sus canciones tenía dientes de sierra para serrar la madera del mundo, porque no se puede ser escritor sin tener mucho de carpintero.

Nos sobra casi todo. Hay que escoger, hay que preferir, hay que descartar. Nos sobran los plomizos, los que pretenden abrumarnos con su sesudez, con sus meditaciones marmóreas. Los de las catacumbas, los habitantes del subsuelo, los oscurantistas porque sí. Nos sobran las plañideras, los quejosos, los irritables e irritados. Nos sobran los puristas, los que se lavan las manos cada mañana con el aceite de encender velas a las vírgenes sangrantes, los que se la cogen con papel de fumar, ahora que ya casi nadie fuma, los que antes de darnos su opinión sienten la necesidad de consultar su periódico de cabecera, los que ponen tantos puntos sobre las íes que colocan en todas una diéresis.

Nos sobran los sobrados: son nuestros sobrantes primeros. Los que leen con el dedo inquisitorial en alto. Los que sostienen la taza de té con el meñique cursi apuntando hacia el techo floripondioso. No los queremos cerca. No los soportamos. No los aguantamos. Que se vayan con su música a otra parte, con su canción desafinada a cantar con el coro de las ranas, con el orfeón de los sapos, con la filarmónica de no volver a verlos. Que se alejen los impuros de corazón, los putrefactos de espíritu, los serpiginosos de la sangre fría que arrastran por el suelo el vientre de su escándalo perpetuo.

Huimos de los severos y de sus eternas manifestaciones calvinistas. No los ajuntamos, como les decíamos, cuando éramos niños, a los indeseables. No te ajunto, y no quiero que me ajuntes tú.



***Infinito***, 1995  
Bronze, 60 x 36 cm

***Infinito***, 1995  
Bronze, 60 x 36 cm

Nos desaparecemos frente a los pedantes, todos esos que transforman cualquier charla despreocupada en una exhibición de su bachillerato mal digerido, de su empacho de licenciaturas, de sus doctorados flatulentos. Les hacemos la señal de la cruz, y nos adornamos con coronas de ajos contra su presencia vampírica. Que no se intenten reflejar en nuestros espejos, que no atenten contra las yugulares de nuestros conciudadanos. Vade retro. Fuera, fuera. Echémoslos al río en las fiestas de primavera, utilicémoslos como material inflamable en nuestras hogueras sagradas de San Juan, y después caminemos descalzos sobre las brasas para purificarnos del todo, antes de apagar el fuego con una felicísima micción coral perfumada de espárragos trigueros.

Pero es más importante aún aquello en lo que ponemos la vista, lo que nuestra voluntad distingue, lo que nuestro apetito consagra sobre el plato. Buscamos rodearnos de los alegres, porque la alegría, como dijo un gran filósofo, es la fuerza mayor, la fuerza última, el arma de defensa personal más eficaz contra las calamidades de este mundo.

Una sonrisa a tiempo, ajena y propia, constituye en sí misma un continente. No escuchéis a los partidarios de las lágrimas, son unos farsantes, son unos sicofantes: los ladrones de higos, los delatores que buscan hacer carrera pesarosa entre los apesadumbrados. Asperjad con un hisopo de agua bendita —o de agua del Ganges, o de agua de cualquier arroyo de montaña— vuestras sábanas, vuestra ropa de calle, para resultar inmunes a la infame turba de nocturnas aves.

Nos quedamos junto a los niños, tengan la edad que tengan, sobre todo junto a los niños adultos, junto a los adultos que han conseguido mantener despierta la niñez en su pensamiento, en su palabra, en su obra y en sus omisiones. Los niños son nuestra bandera, nuestra patria, nuestra ideología,



nuestro alimento, nuestra música, la callada y la que suena, el primer coro del amanecer y el réquiem último. Los niños son la exactitud, la redondez, la cuadratura del círculo: eureka, los niños.

Son el lugar al que ni le falta ni le sobra, el ámbito al que si le sobra o le falta algo, nos importa un bledo. Están disculpados, están bendecidos sin necesidad de bendición, porque no conocen la culpa, esa majadería de los adultos penitenciales, esa engañifa sufriente de los atormentados. Los niños son los sin tacha, los sin estigma, los sin peso: la levedad, lo que nunca debimos dejar de ser, lo que nunca debimos interrumpir en nosotros, lo que nunca debimos dejarnos arrebatar por el tiempo.

De modo que defendemos las buenas maneras como una forma de estar en el mundo, como una política poética para mejorar los desastres de la historia. Las buenas maneras no son del todo la buena educación, pero lo parecen. Las buenas maneras no son del todo la bondad, pero nos bastan para vivir entre los hombres. Pase usted, por favor. Le cedo el turno. Haga el favor de aceptar mis disculpas. Con sólo abrirles la puerta del ascensor a los vecinos, siempre que nos crucemos con ellos, se acabarían las guerras del mundo. Con sólo ayudar a nuestros compañeros de vagón a que coloquen su equipaje, se terminarían los crímenes. Con sólo renunciar a tener razón en nuestras conversaciones, el mal pasaría a ser un objeto de museo. Está usted en lo cierto. Comprendo que estoy equivocado. Si uno se preocupa de sonreír al ciudadano con el que se cruza en el camino, no piensa en invadir países. Si uno se encarga de que el comensal esté bien servido, no se le pasa por la cabeza la ocurrencia de cortarle el cuello.

Nos quedamos, pues, con los callados, con los amables, con los bienintencionados, con los escondidos, con los que renuncian al exhibicionismo

biográfico, con los que pasan de puntillas sobre los días, con los que leen en el silencio de sus casas (porque los que leen en silencio salvan la Creación, aunque no lo sepan). Todos esos no nos sobran, son los escogidos, los que excluimos de la quema, de la poda, de la criba. Ellos son lo que debe quedarse después de que hayamos desechado el excedente universal. Nuestros bienhallados. Nuestros bienaventurados.

Bienaventurados los que afinan metódicamente su instrumento, para que suene como silban los ángeles, porque ellos acunan nuestros sueños y nos hacen más entretenido nuestro paso por el mundo. Bienaventurados los que depuran una página de prosa –en la novela que tratan de escribir, en el artículo que preparan para el periódico, en el ensayo con el que aspiran a explicar un aspecto de la vida a los demás–, porque ellos son la sal de la tierra lectora con la que algunos sazonamos nuestro apetito. Bienaventurados los que pintan en el lienzo, en el papel, en la madera, con casi nada, con unos cuantos trazos de óleo, con unas breves pinceladas de acuarela, con unas simples rayas de lápiz, porque nos hacen más llevadero el trance de manejarnos en la realidad. Bienaventurados los que escriben bienaventuranzas como las que estoy escribiendo, porque con ellas me bienaventuro, y os bienaventuro a todos aquellos que las leéis, por el simple hecho de leerlas, ya que representan un ensalmo, un hechizo, la poción mágica verbal con la que exorcizo mis miedos, que son los vuestros, con la que espanto mis fantasmas, que son comunes, con la que ahuyento mis hipocondrías, que son las vuestras también.

El arte viene a nosotros para quedarse, para sobrevivir durante un tiempo al menos, para ejecutar su vocación de acompañante. El arte viene a nosotros para curarnos de nuestras dolencias, para sanarnos de nuestras

aprensiones, para aliviarnos de nuestros peores delirios. Si no es medicinal, el arte no es nada. Si no es terapéutico, es muy poco. Un adorno improductivo. Una lujosidad superflua, que es lo contrario del lujo nuestro de cada día, del lujo imprescindible para seguir viviendo. Un poema es una píldora. Un cuadro es una cirugía. No deberíamos volver a ser los mismos después de una experiencia profunda con el arte.

Por eso quito para poner. Quito para dejar como es debido. Quito para que cada cosa regrese a su lugar exacto. Por eso trazo la X milagrosa, la X salvadora, la X purificante, la X beatífica, para tachar todo lo que sobra del mundo, y que el mundo se quede en sus huesos bien lavados por el agua de los siglos, en sus huesos bien lamidos por las lenguas que se relamen, en sus huesos afilados para dar cuenta de nuestro tiempo a quien encuentre mañana nuestros huesos.

Trazo la X y tacho todo lo redundante. Trazo la X y ya está todo en su sitio. Trazo la X y no lo toquéis ya más que así es la rosa. Trazo la X y ya no se hable más. Trazo la X y punto en boca. Trazo la X y amén.

## **Segundo impromptu: La mesa del artista**

La mesa del artista no es una mesa. La mesa del artista –quiero explicar– es mucho más que una mesa. Si la juzgamos sólo como un mueble, como una mesa, una mesa de madera de pino, de madera de caoba, de madera de roble, una mesa de cristal, una mesa de metal, una mesa cualquiera, la estamos juzgando de forma equivocada, la estamos viendo tuerfos, la estamos entendiendo analfabetos, la estamos percibiendo artistas, la estamos

rebajando a la simple condición de mesa, y la mesa del artista significa mucho más.

86

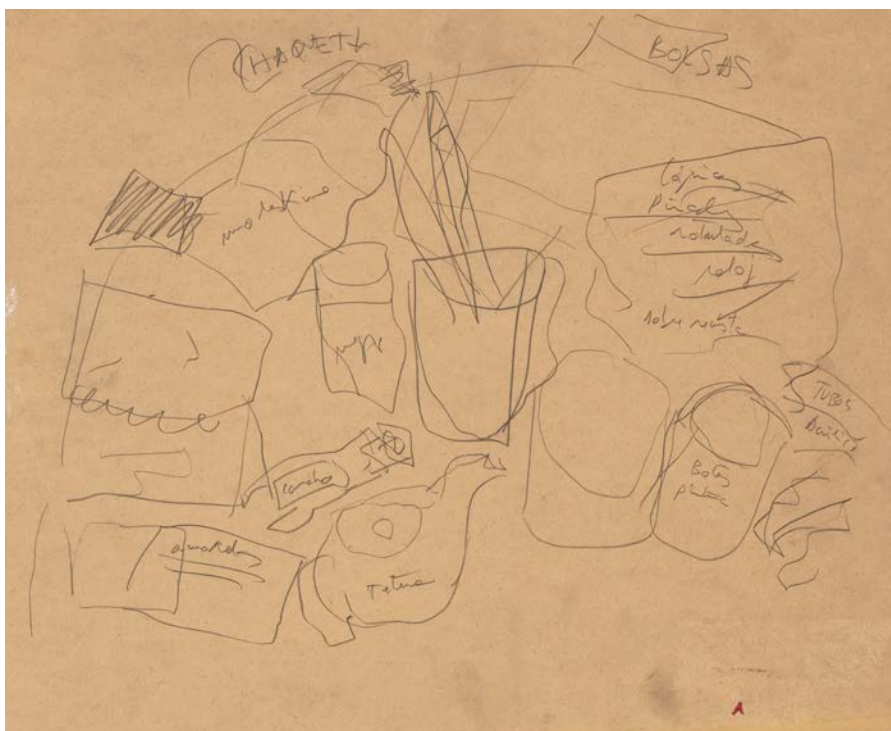
La mesa del artista constituye una radiografía del espíritu, un testamento biográfico en marcha, un censo de actividades en su paso por la tierra.

La mesa del artista es el camino más directo hacia su intimidad, un mapa con el que orientarnos en el territorio de su obra y su creación. De ahí que la mesa sea también una ventana, y una puerta, y una cama dispuesta para el sueño: ámbitos que nos conceden el acceso hacia distintos paisajes.

En esta mesa hay una libreta Moleskine, cómo no: no puede faltar una libreta en la que anotar nuestros proyectos (por ejemplo: Pintar un cuadro que se titule *Caravaggio en la memoria del pintor*), una libreta en la que dar cuenta de nuestros deseos, en la que censar nuestras lecturas, en la que inventariar nuestras minucias diarias. Sin una libreta de anotaciones no se puede andar por las calles tranquilo. El universo es un organismo demasiado vasto, demasiado inabarcable, demasiado desordenado, y con nuestra libreta lo reducimos a una medida humana, al tamaño de nuestra memoria defectuosa.

El mejor sistema filosófico de quienes no poseemos ningún sistema para interpretar la realidad consiste en hacer listas en nuestra libreta Moleskine con tapas negras de cartón. Cosas que debo hacer sin falta. Cosas que preferiría no hacer nunca. Cosas para las que me siento relativamente capacitado, que es como decir, para un dubitativo, capacitado por completo. Ciudades que necesito visitar, aunque sea a través de los libros. Ciudades que no necesito visitar, para preservar mi salud. Restaurantes a los que llevaré a mis amigos. Terrazas de café desde las que sentarme a contemplar el paso de los transeúntes, de los coches, de los perros: es decir, el

paso de la vida, porque la vida es un artefacto itinerante. Títulos para las acuarelas de una exposición futura. Títulos para los libros que no conseguiré escribir, salvo los títulos que me gustaría que llevarsen. Mujeres a las que creo que he amado. Mujeres que creo que me han amado. Mujeres a las que no me importaría haber amado y que me hubieran correspondido. Las listas también representan una oración dirigida al invisible dios de nuestras fantasías. El que no hace listas es porque no quiere consolarse, porque no quiere sentirse minucioso y capaz.



**Cosas sobre la mesa**, 2012

Grafito sobre lienzo montado en tabla, 50 x 61 cm

**Things on the Table**, 2012

Graphite on canvas mounted on board, 50 x 61 cm

En esta mesa hay una tetera con la que preparar té rojo, y té verde, y té blanco, y té negro, y té Darjeeling: todas las variedades que existan del té, porque serán muchas las mañanas, las tardes y las noches que deberemos pasar sentados a la mesa, y hace falta proveerse de vituallas para el cuerpo y el espíritu. Aunque en nuestra tetera no sólo prepararemos té: también chocolate, y tisanas de manzanilla, e infusiones de tila, y de ortiga verde, y de poleo menta, y de hierbaluisa, porque vendrán el invierno, y la tos, y el sueño, y el insomnio, y la melancolía, y los nervios, y las aprensiones, y en nuestra tetera ceremonial necesitamos tener pociones con las que combatir contra todos los elementos del destino. De la misma forma que nuestra tetera acogerá destilados con los que aligerar nuestra conciencia, y serviremos whisky, y tequila, y mezcal, y armagnac, para beberlos en tazas de té, como si estuviéramos en los años de la ley seca.

Aquí, sobre la mesa del artista están los tubos de óleo, con el rojo de cadmio medio, y el azul de Sevres, y el verde vejiga, y el azul cobalto, y el negro marfil, y el tierra siena tostada, y el rojo Van Dyck, y el azul de Prusia, y el amarillo Nápoles, y el blanco de titanio, y el blanco de zinc. Los pintores compran tubos de pintura al óleo para su mesa de trabajo, para su paleta, con el objetivo de pintar al óleo, claro está, pero sobre todo con el propósito de disponer, sobre su mesa de trabajo, el poema del mundo, la sinfonía verbal que se ha establecido entre los colores, el nombre que les hemos asignado y la materia. Cada tubo de pintura al óleo es una estrofa perfecta de la canción que descifra el secreto, que interpreta con acierto el jeroglífico.

Y al lado de los tubos de pintura al óleo están los botellines de las tintas acrílicas: la violeta rojo claro, y la verde claro permanente, y la rosa quinacridona claro, y la naranja réflex, y la gris neutro, y la oro claro. Porque no sólo

de aceite vive la pintura del hombre, no sólo de óleo bebe la historia. El óleo es solemne y arrastra su tradición enérgica por los museos de las ciudades célebres; pero no siempre estamos para andarnos por las cumbres, también necesitamos esparcimiento, frivolar, aligerarnos, y para eso están nuestros juguetes acrílicos, nuestras tintas festivas, nuestros botellines disolutos.

Y que no falten los lápices nunca en nuestra mesa de artistas predispuestos. Los lápices Staedtler, amarillos y negros: el Noris 120, y el 12B, y el 3H, y el Lumograph 100. Y los lápices Faber-Castell: el Jumbo Grip, y el Jumbo Sparkle, y el plata Design. Todos bien afilados, todos bien acicalados, en perfecto estado de revista, por si hay que dibujar a lápiz el retrato de la mujer de nuestra vida, o el apunte definitivo del mar de nuestros sueños. Cuando les sacamos punta a los lápices se nos vienen a los sentidos los bosques de cedros, y no podemos sino decirnos que el mundo es un lugar armónico y bien pertrechado. Con un buen lápiz en la mano no se puede sentir miedo frente a lo que nos depare el porvenir, porque sea lo que sea lo anotaremos con cuidado, lo dibujaremos con rigor, y que haya paz y después gloria.

Y para terminar, encima de la mesa del artista debe estar siempre a mano la chaqueta del artista, o el abrigo del artista, o la cazadora del artista, para marcharse a la calle a pasear y a respirar el aire libre, cuando uno está harto de la mesa propia y del artista que es. No hay nada como mandarlo todo a paseo durante un tiempo, para regresar a nosotros mismos con más fuerzas, a nuestras rutinas, a nuestros objetos totémicos, a nuestros proyectos pendientes.

No hay nada tan imprescindible como mandarlo todo a hacer puñetas, para desmentirnos durante unas horas, o unos días, para desdecirnos de lo

que hemos pensado y escrito en nuestra Moleskine, de lo que hemos pintado al óleo y con las tintas acrílicas, y de lo que hemos dibujado con nuestros lápices de grafito. No existe nada tan reconfortante como el acto de alejarnos de nuestros téis, y de nuestras infusiones, y de nuestras copas de destilados. Porque, para el artista, el mejor tónico, la mejor medicina a menudo es abandonar la mesa de trabajo, sacudirse el polvo del estudio, y salir a cielo abierto con ganas de empaparse de la vida otra, hasta hartarnos de ella, y así sentir nostalgia de la otra vida, la vida del arte, de forma que regresemos con hambre de trabajo hasta nuestra mesa, para sentirnos artistas otra vez.



# CATÁLOGO

***Ahora entiendo mejor mi largo viaje,*** 1996  
Aluminio, plomo, bronce y óleo, 250 x 190 x 190 cm

***Now I Understand Better My Long Journey,*** 1996  
Aluminium, lead, bronze and oil, 250 x 190 x 190 cm





**Mesa del artista**, 2010  
Acrílico sobre madera, 32 x 44 cm

**The Artist's Table**, 2010  
Acrylic on wood, 32 x 44 cm



***Mesa del artista***, 2010  
Acrílico sobre lienzo, 144 x 195 cm

***The Artist's Table***, 2010  
Acrylic on canvas, 144 x 195 cm





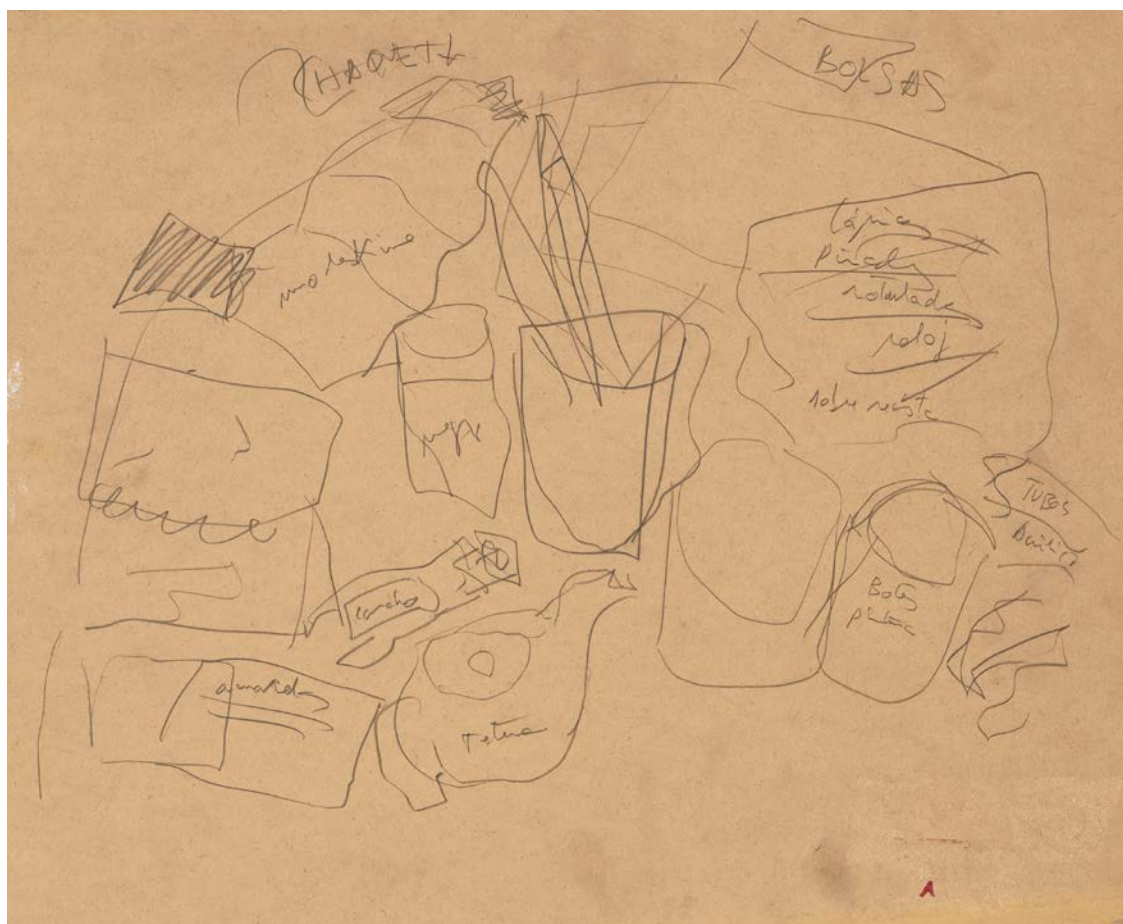
***Mesa del pintor***, 2014  
Acrílico sobre lienzo, 110 x 190 cm

***The Painter's Table***, 2014  
Acrylic on canvas, 110 x 190 cm



**Mesa del artista con ventana y alfombra**, 2016  
Acrílico sobre papel, 67 x 98 cm

**The Artist's Table With Window and Carpet**, 2016  
Acrylic on paper, 67 x 98 cm



**Cosas sobre la mesa, 2012**

Grafito sobre lienzo montado en tabla, 50 x 61 cm

**Things on the Table, 2012**

Graphite on canvas mounted on board, 50 x 61 cm





***Pincel y vaso sobre la mesa***, 2012  
Acrílico sobre lienzo, 50 x 61 cm

***Brush and Glass on the Table***, 2012  
Acrylic on canvas, 50 x 61 cm



**Bodegón**, 2014

Acrílico sobre lienzo, 85 x 130 cm

**Still Life**, 2014

Acrylic on canvas, 85 x 130 cm



**Aún**, 2014  
Acrílico sobre lienzo, 85 x 130 cm

**Still**, 2014  
Acrylic on canvas, 85 x 130 cm





***Gran bodegón rojo***, 2002  
Acrílico sobre lienzo, 130 x 201 cm

***Big Red Still Life***, 2002  
Acrylic on canvas, 130 x 201 cm



**Bodegón**, 2015  
Acrílico sobre lienzo, 200 x 185 cm

**Still Life**, 2015  
Acrylic on canvas, 200 x 185 cm



***Bodegón***, 2012

Acrílico sobre lienzo, 162 x 130 cm

***Still Life***, 2012

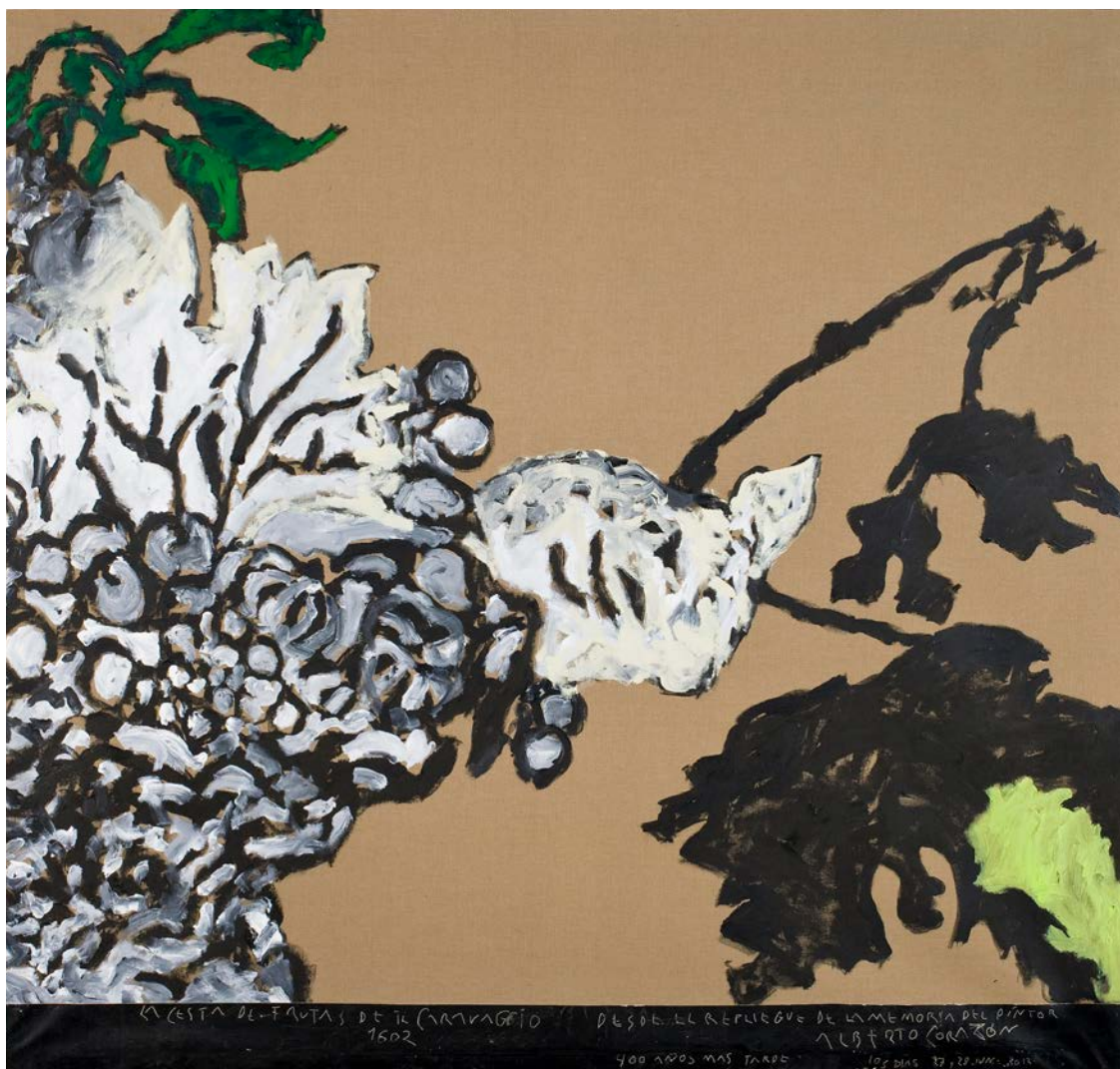
Acrylic on canvas, 162 x 130 cm





***Cesta de frutas de Caravaggio***, 2016  
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm

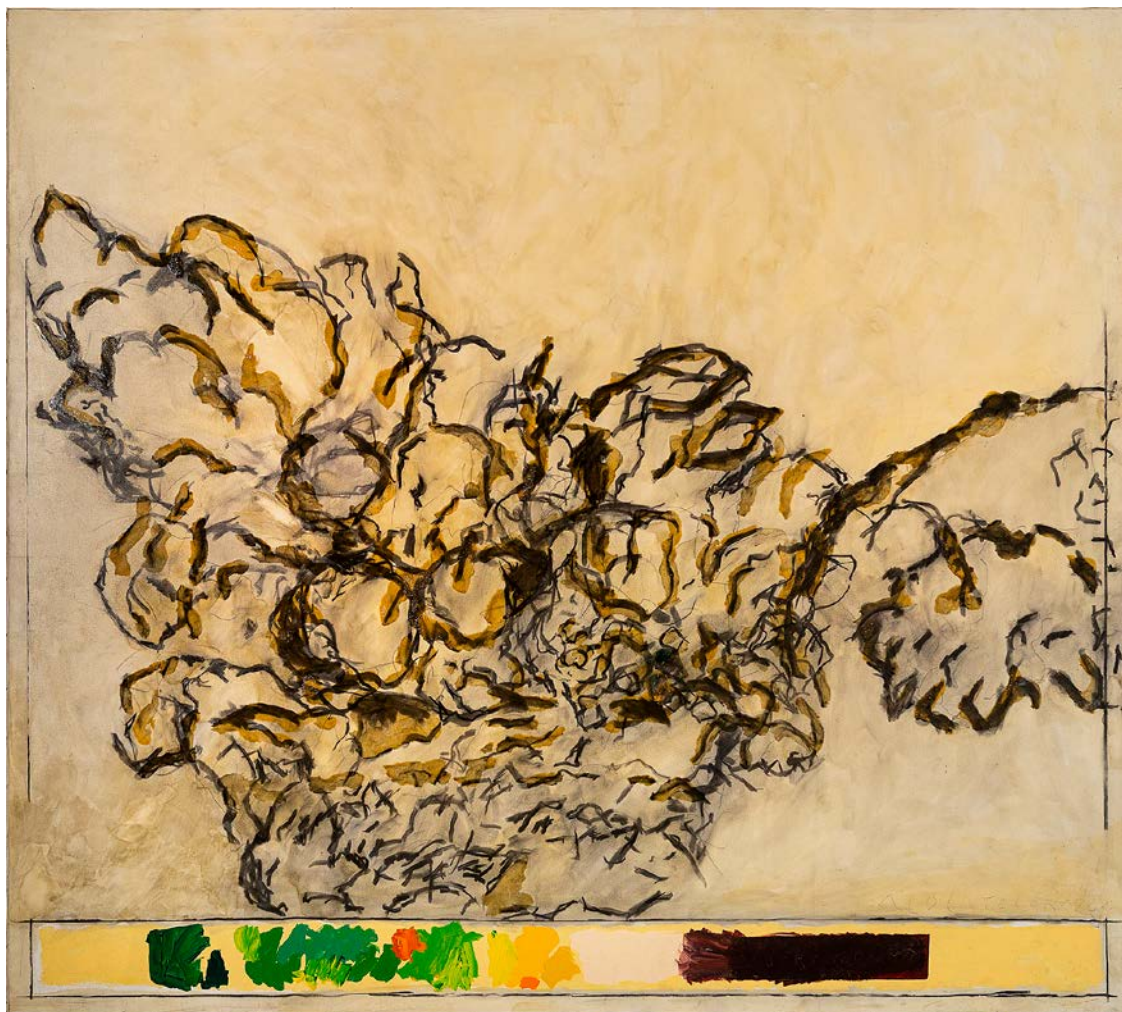
***Basket of Fruit by Caravaggio***, 2016  
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm



**Cesta con verde óxido de cromo**, 2012  
Acrílico sobre lienzo, 180 x 190 cm

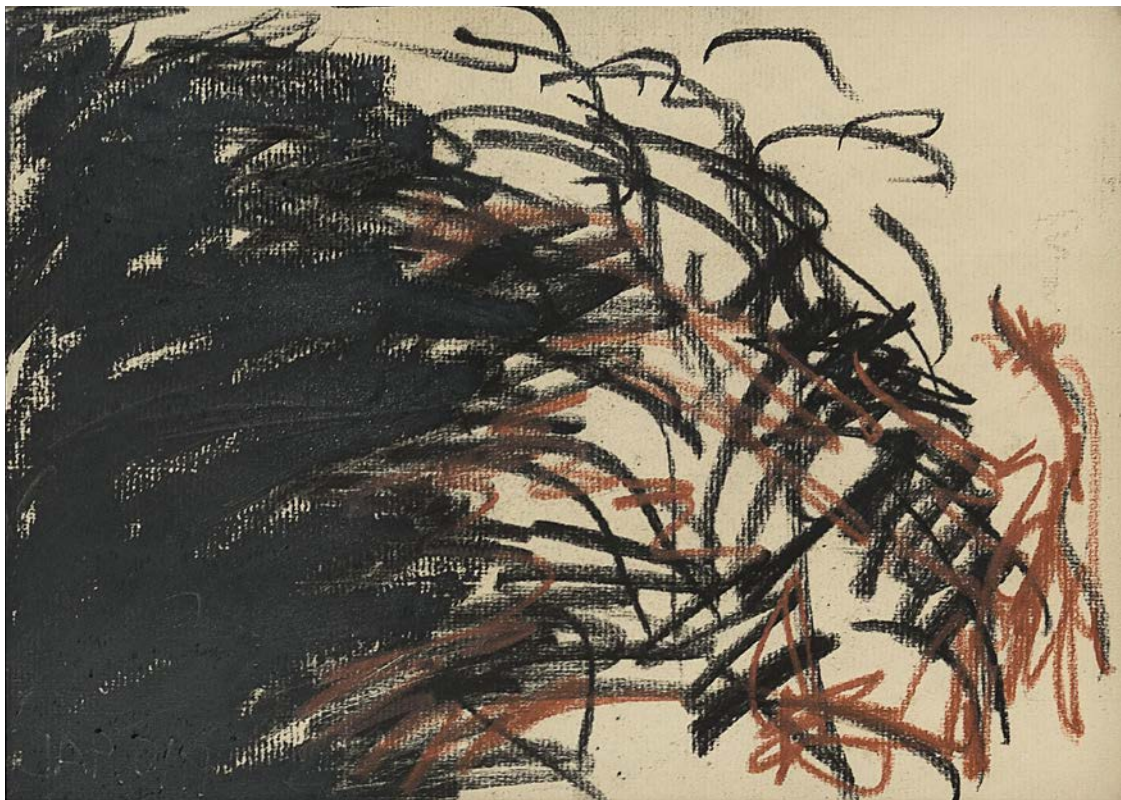
**Basket in Chrome Oxide Green**, 2012  
Acrylic on canvas, 180 x 190 cm





***Cesta de frutas de Caravaggio***, 2016  
Acrílico sobre lienzo, 135 x 200 cm

***Basket of Fruit by Caravaggio***, 2016  
Acrylic on canvas, 135 x 200 cm



***Sin título***, 2002

Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

***Untitled***, 2002

Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm





*Arriba / Above*

**Casa**, 2002  
Lápiz y grafito sobre papel, 17 x 23 cm

**House**, 2002  
Pencil and graphite on paper, 17 x 23 cm



*Abajo / Below*

**Sin título**, 2002  
Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Untitled**, 2002  
Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm



*Arriba / Above*

**Acantilado**, 2002

Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Cliff**, 2002

Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm



*Abajo / Below*

**Acantilado**, 2002

Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Cliff**, 2002

Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm



Arriba / Above

**Viento**, 2002  
Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Wind**, 2002  
Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm



Abajo / Below

**Barranco**, 2002  
Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Gully**, 2002  
Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm







Arriba / Above

**Sin título**, 2002

Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Untitled**, 2002

Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm



Abajo / Below

**Sin título**, 2002

Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Untitled**, 2002

Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm





Arriba / Above

**La caída de la tarde**, 2002  
Lápiz y sanguina sobre papel, 21 x 28 cm

**Sunset**, 2002  
Pencil and sanguine on paper, 21 x 28 cm

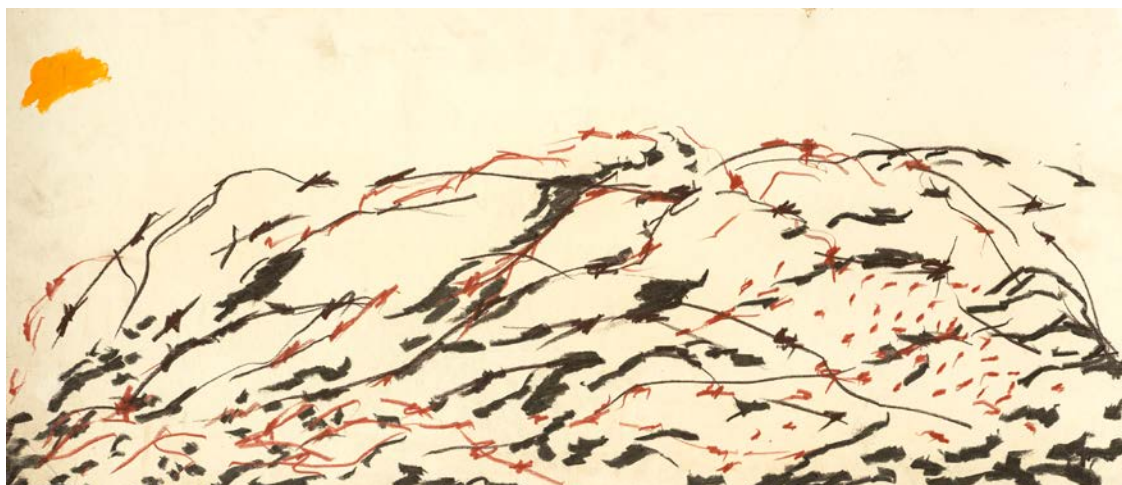


Abajo / Below

**Sin título**, 2002  
Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Untitled**, 2002  
Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm





Pág. / Page 112

**Sin título**, 2002

Lápiz y sanguina sobre papel, 17 x 23 cm

**Untitled**, 2002

Pencil and sanguine on paper, 17 x 23 cm

**Boceto para el embarcadero de mineral**, 2002

Técnica mixta sobre papel, 39 x 89 cm

**Sketch for the Ore Wharf**, 2002

Mixed media on paper, 39 x 89 cm



Arriba / Up

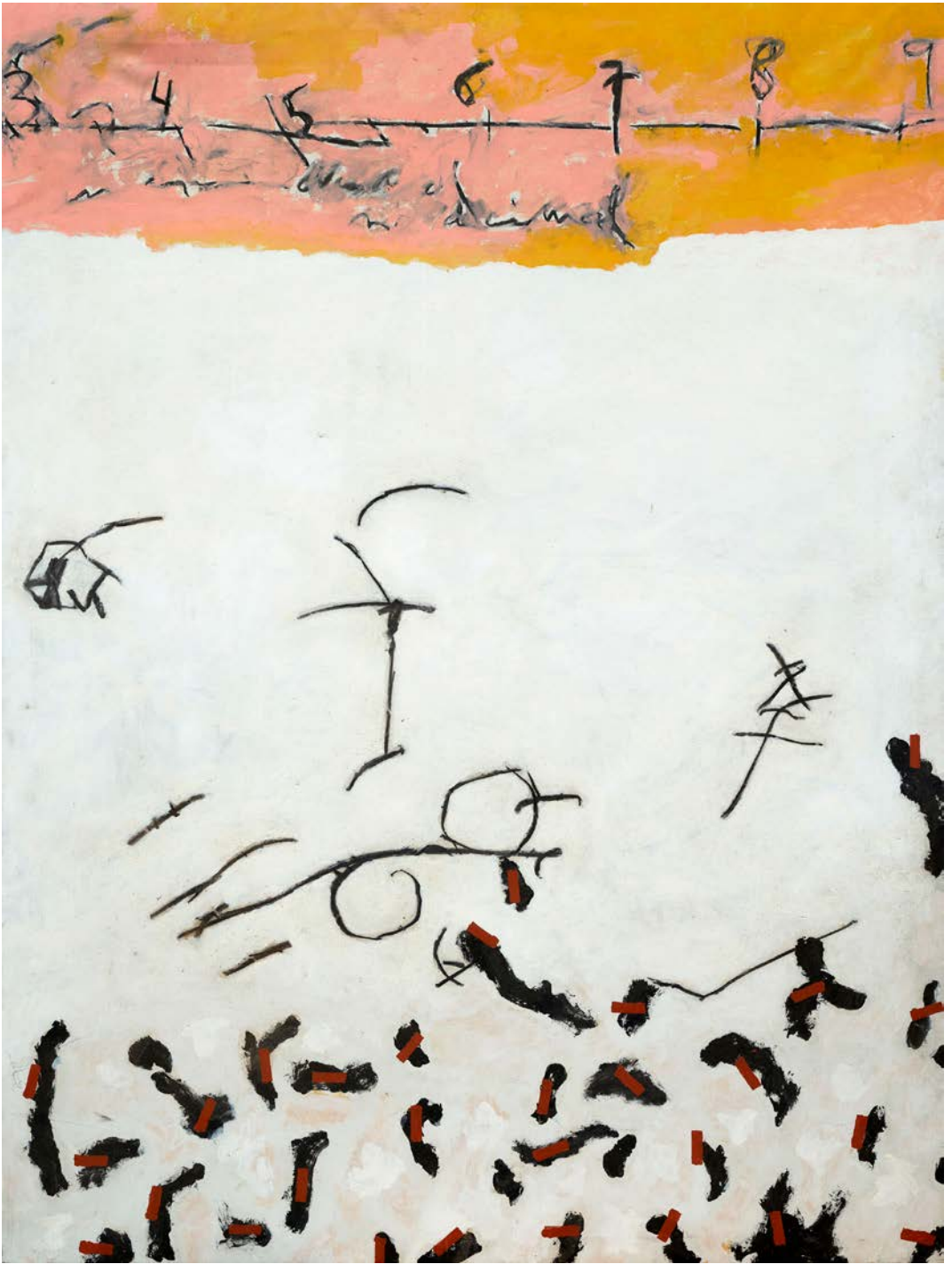
**Autorretrato**, 2002  
Lápiz y sanguina sobre papel, 21 x 28 cm

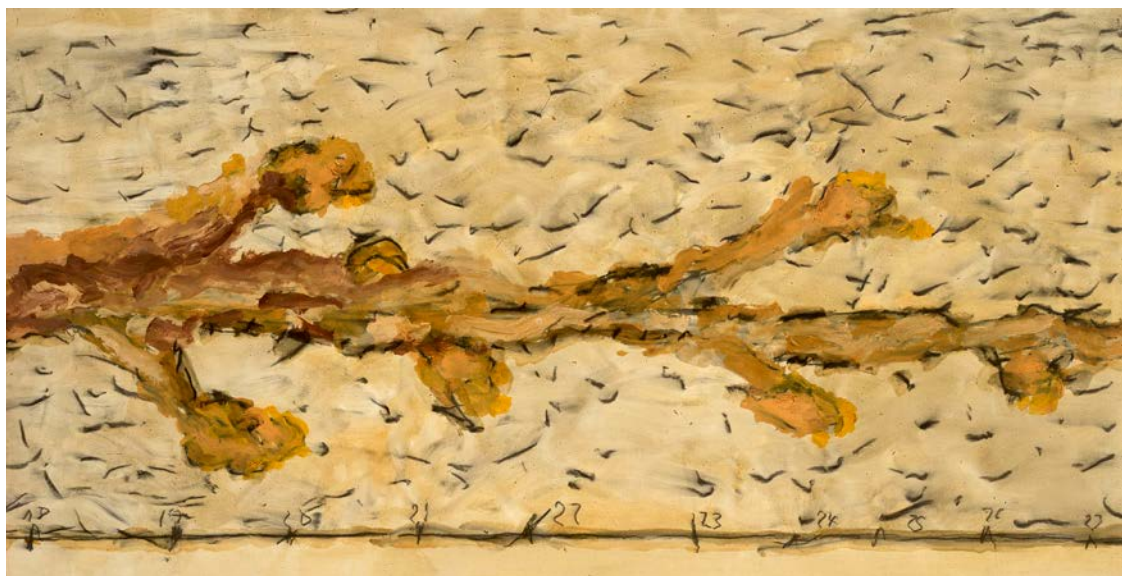
**Self Portrait**, 2002  
Pencil and sanguine on paper, 21 x 28 cm

Derecha / Right

**Embarcadero de mineral. Amanecer**, 2003  
Acrílico y grafito sobre lienzo, 194 x 144 cm

**Ore Wharf. Dawn**, 2003  
Acrylic and graphite on canvas, 194 x 144 cm





Arriba / Above

**Medidor del tiempo**, 2002  
Acrílico sobre lienzo, 77 x 150 cm

**Time Meter**, 2002  
Acrylic on canvas, 77 x 150 cm

Derecha / Right

**Embarcadero de mineral. Anochecer**, 2003  
Acrílico y grafito sobre lienzo, 180 x 140 cm

**Ore Wharf. Nightfall**, 2003  
Acrylic and graphite on canvas, 180 x 140 cm







*Arriba / Above*

**Crecer**, 2004

Acrílico sobre lienzo, 150 x 50 cm

**Growing**, 2004

Acrylic on canvas, 150 x 50 cm

*Derecha / Right*

**Embarcadero de mineral. 13h.** 2002

Acrílico y grafito sobre lienzo, 195 x 130 cm

**Ore Wharf. 13 h.** 2002

Acrylic and graphite on canvas, 195 x 130 cm



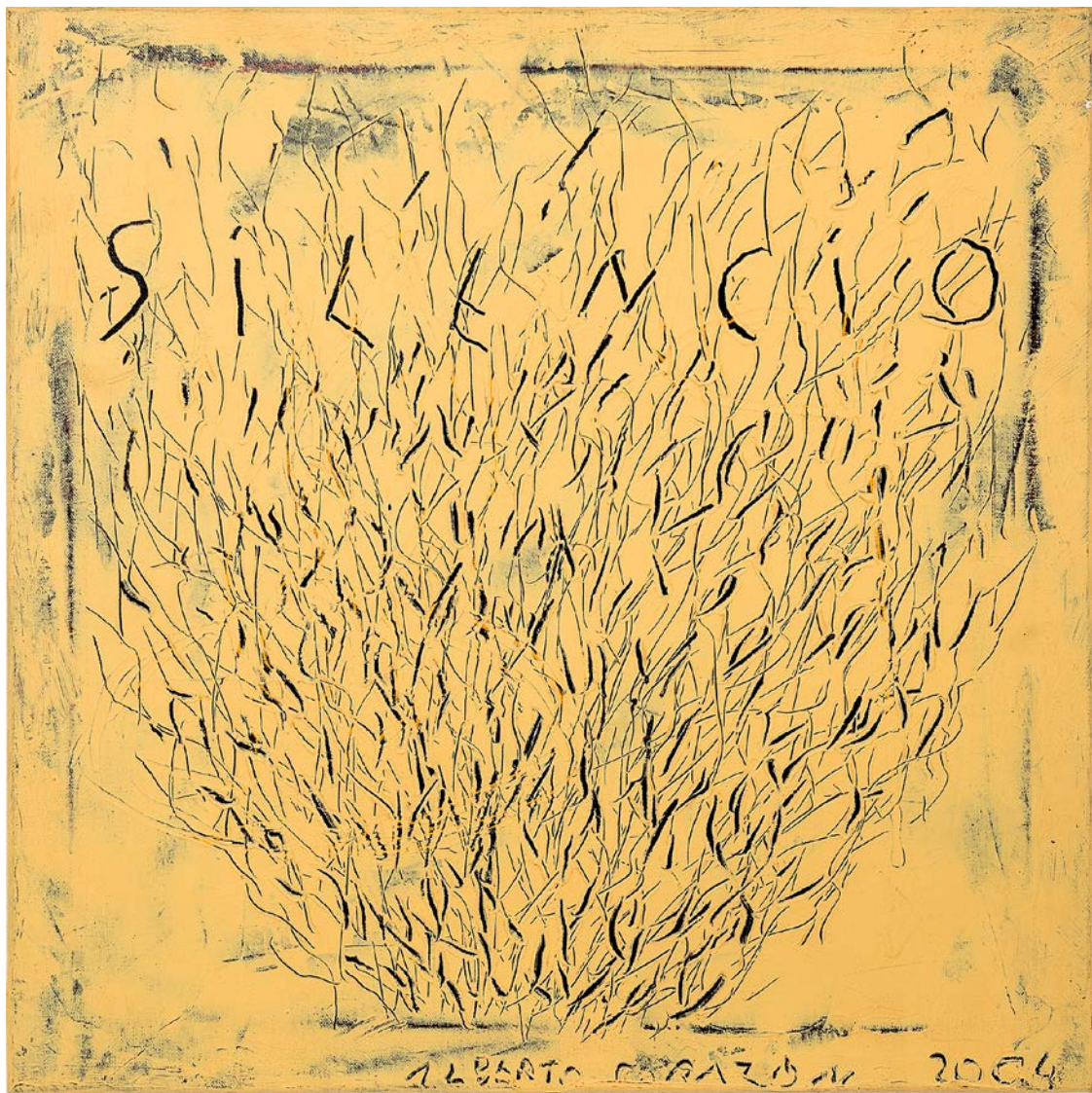




**Conversación**, 2013  
Acrílico sobre lienzo, 116 x 147 cm

**Conversation**, 2013  
Acrylic on canvas, 116 x 147 cm





**Silencio**, 2004  
Acrílico sobre lienzo, 50 x 50 cm

**Silence**, 2004  
Acrylic on canvas, 50 x 50 cm









**Norte - Sur**, 1995  
Bronze, 36 x 60 cm

**North - South**, 1995  
Bronze, 36 x 60 cm



***Infinito***, 1995  
Bronze, 60 x 36 cm

***Infinite***, 1995  
Bronze, 60 x 36 cm





***Primer mapa del agrimensor***, 1995  
Bronze, 40 x 60 cm

***The Surveyor's First Map***, 1995  
Bronze, 40 x 60 cm



***Carro del argonauta***, 1995  
Bronze, 60 x 36 cm

***The Argonaut's Cart***, 1995  
Bronze, 60 x 36 cm





***Tercer mapa del agrimensor***, 1995  
Bronze, 40 x 60 cm

***The Surveyor's Third Map***, 1995  
Bronze, 40 x 60 cm



***Nemotecnia del Beato III***, 1995  
Plomo, 43 x 43 cm

***Mnemotecnics of the Beatus, III***, 1995  
Lead, 43 x 43 cm





***Lanza del cazador furtivo***, 1995  
Bronze, 60 x 40 cm

***The Furtive Hunter's Spear***, 1995  
Bronze, 60 x 40 cm



***Recordando a Matisse***, 1995  
Aluminio, 60 x 60 cm

***Remembering Matisse***, 1995  
Aluminum, 60 x 60 cm





*Inscripción*, 1997  
Plomo, 100 x 100 cm

*Inscription*, 1997  
Lead, 100 x 100 cm



***Turning of a page***, 2003  
Acrílico y técnica mixta sobre papel, 150 x 96 cm

***Turning of a Page***, 2003  
Acrylic and mixed media on paper, 150 x 96 cm





**Jardín de arena**, 2002  
Acrílico sobre lienzo, 130 x 89 cm

**Sand Garden**, 2002  
Acrylic on canvas, 130 x 89 cm



**Jardín de arena**, 2010  
Acrílico sobre lienzo/tabla, 90 x 60 cm

**Sand Garden**, 2010  
Acrylic on canvas/board, 90 x 60 cm



**Jardín de arena**, 2010  
Acrílico sobre lienzo/tabla, 90 x 60 cm

**Sand Garden**, 2010  
Acrylic on canvas/board, 90 x 60 cm



*Arriba / Above*

**Aleppo**, 2016  
Acrílico sobre lienzo, 90 x 90 cm

**Aleppo**, 2016  
Acrylic on canvas, 90 x 90 cm

*Derecha / Right*

**Botánica IV**, 2016  
Acrílico sobre lienzo, 98 x 66 cm

**Botany IV**, 2016  
Acrylic on canvas, 98 x 66 cm





Botanica IV

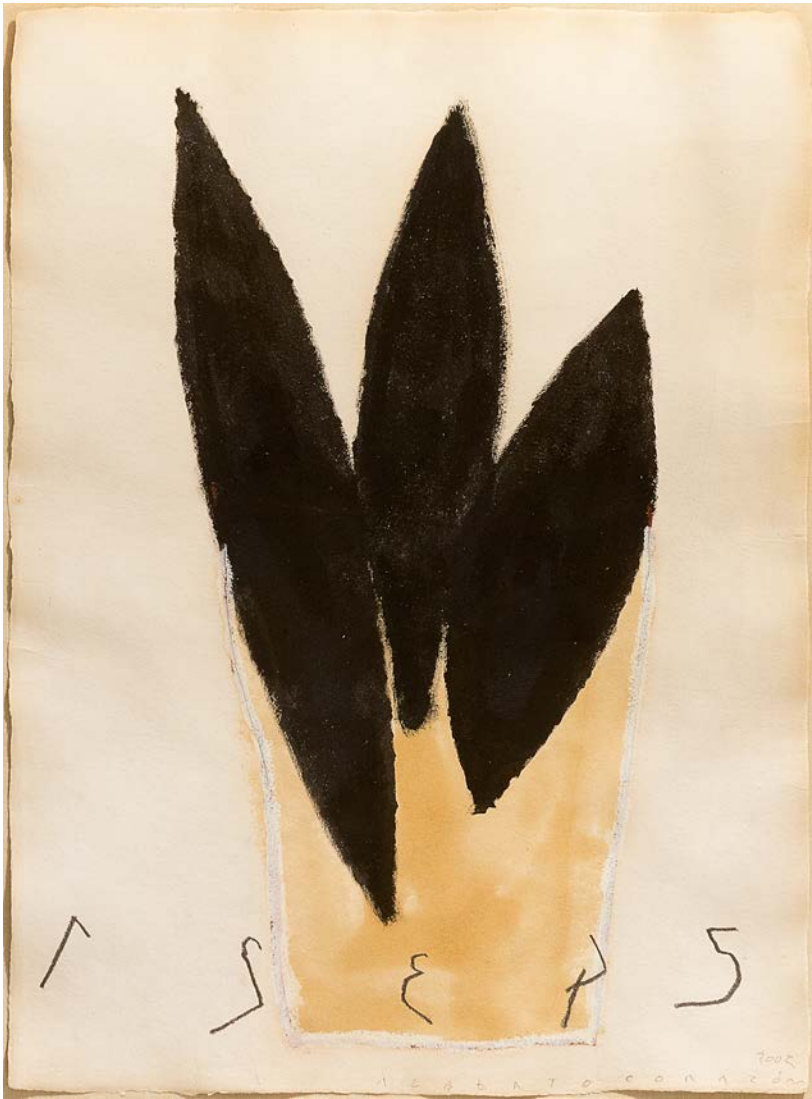
ALBERTO CORRADO 2010





**Jardín de arena**, 2002  
Acrílico sobre madera, 40 x 40 cm

**Sand Garden**, 2002  
Acrylic on wood, 40 x 40 cm



**Jardín de arena**, 2002  
Acrílico y grafito sobre papel artesanal, 68 x 49 cm

**Sand Garden**, 2002  
Acrylic and graphite on craft paper, 68 x 49 cm



***Aún hay luz***, 2004

Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm

***There Is Still Light***, 2004

Acrylic on canvas, 100 x 100 cm





***Jardin de arena, noche***, 2010  
Acrílico sobre lienzo, 83 x 83 cm

***Sand Garden, Night***, 2010  
Acrylic on canvas, 83 x 83 cm







***Jardín de noche***, 2010  
Acrílico y técnica mixta sobre papel, 95 x 190 cm

***Garden by Night***, 2010  
Acrylic and mixed media on paper, 95 x 190 cm







***Bosque mineral***, 2017  
Acrílico sobre lienzo, 108 x 210 cm

***Mineral Forest***, 2017  
Acrylic on canvas, 108 x 210 cm



***Bosque al atardecer***, 2017

Acrílico sobre papel artesanal, 108 x 210 cm

***Forest at Dusk***, 2017

Acrylic on craft paper, 108 x 210 cm

TEXTOS EN INGLÉS  
ENGLISH TRANSLATIONS





# FROM CASTILLA-LA MANCHA TO THE WORLD, ALBERTO CORAZÓN

## **Emiliano García-Page**

President

**Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha**

It gives me great pleasure to be the first and last host of this exhibition organised and curated by one of the most active cultural institutions of the regional government that I preside, the Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO). It is devoted to the creative evolution of a universal artist who spent much time in Toledo. Alberto Corazón made his second home on the countryside of this city, no doubt because he was drawn to its history and beauty. I have the greatest admiration for him as a visual artist and innovator of a graphic design language that was instrumental in portraying the identity of our then fledgling democracy or, to put it in another way, democratising it for Spain.

The show, which opened in Cuenca barely ten months after his demise (Madrid, 10 February 2021), is a revolt against the tendency to forget, a tribute to his work and memory, which must continue to inspire the creations of younger generations of designers. Corazón was the first to receive the National Award for Graphic Design in 1989, the same year this distinction was created and instituted by the Spanish Ministry of Culture, in recognition of the innovative image that he gave to important institutions, companies and public services during Spain's transition towards democracy. He created logos for the Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) [Spanish National Organization for the Blind], Renfe-Operadora [Spanish National Railway

Network], Telefónica, Paradores [a chain of state-owned luxury hotels], Tesoro Público [Public Treasury], Biblioteca Nacional [National Library], Universidad Autónoma de Madrid [Autonomous University of Madrid], Compañía Nacional de Teatro Clásico [National Classical Theatre Company] and many more leading organisations. However, the artist (born in Madrid in 1942) had already received international honours from the Arts Directors Club in New York and British Design Awards, among others.

*Alberto Corazón. The Furtive Hunter*, a title that pays tribute to theories about “the image as a way of thinking” and “useful art”, which he set out in approximately ten essays. Corazón was a total artist who was able to express himself in an interdisciplinary manner. And this is precisely what the show, a journey through his creative soul, aims to convey and demonstrate. I am grateful to the authorities of Alicante, La Rioja, Valladolid and Segovia, who were able to recognize the immense value of this exhibition, conceived in Castilla-La Mancha to share with the world. Thank you.

# AN ARTIST WITHOUT BOUNDARIES

## **Luis Barcala**

Mayor of Alicante

## **Miguel Ángel de Vicente**

President

Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente

Provincial Council of Segovia

## **Óscar Puente**

Mayor of Valladolid

For the cities of Alicante, Logroño, Segovia and Valladolid, it is an honour and a privilege to participate in this touring exhibition and offer its citizens the opportunity to enjoy and remember the personal and professional legacy of Alberto Corazón, a man who revolutionised graphic design in Spain. From the moment our country began timidly to unfold to the world in the 1960s, Corazón partook in a late or revived artistic avant-garde, consistently placing himself alongside those who used their creativity in their strive for freedom.

Corazón channelled his art in many directions: he started in the publishing world, and in his early twenties consecutively founded two publishing houses, Ciencia Nueva and Alberto Corazón Editor. This was undoubtedly inevitable, for editorial work gave him an aperture for his two great passions: drawing and painting. Thus he began to design book covers. His first exhibitions were held outside of Spain, mostly in northern Italy and in Germany, cradles, after Belgium, of the industrial design movement born in Europe at the beginning of the century. It seemed that Corazón's creativity evolved increasingly towards the field of design, but he was incapable of establishing boundaries between his

forms of expression, and consequently practiced painting, writing, photography, drawing, sculpture and other media that allowed him to share his visual language.

He was a pioneer of Conceptual Art in the 1970s, curating and exhibiting in the off-Venice Biennale pavilion (*Spain. The Artistic Avant-Garde and Social Reality (1936-1976)*) with his greatest predecessors, such as Tàpies and the Equipo Crónica, as well as contemporaries, Valeriano Bozal and Tomàs Llorens. Two years later, he was invited to exhibit with Antonio Saura at the Biennale de Paris, and at the end of the decade his show *Reading the Image* took place in New York, a premonition of what his career would entail from then on: redrawing the image of a new Spain forged in its transition towards democracy. Subsequently, his design became a school, one that would increasingly dominate our cultural universe.

Maintaining his legacy alive is a necessity, and this, his first posthumous exhibition, which will undoubtedly provide insight into his creative process and be a revelation for younger visitors, offers us a chance to do just that. It is also a brilliant example of cooperation among different government authorities, regardless of their political affiliation, and cultural institutions—for culture, like Corazón, is a universal value without boundaries.

*Alberto Corazón. The Furtive Hunter*, organised by the Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO), opened in Cuenca in November of 2021, and will travel to the Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado (March-May 2022), Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente in Segovia (October 2022-January 2023) and Sala Municipal de Exposiciones de La Pasión in Valladolid (January-March 2023), before returning to Castilla-La Mancha to be shown at CORPO's seat in Toledo (from April 2023).



# A STILL BEATING HEART

## **Rafael Sierra**

Artistic Director, Colección Roberto Polo.

Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha, Toledo / Cuenca

## **Catalina Rodríguez**

Exhibitions Coordinator, Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado, Alicante

## **Ana Doldán de Cáceres**

Director and Curator, Museo de Arte Contemporáneo

Esteban Vicente, Segovia

## **José Miguel Fernández**

Exhibitions Coordinator, Fundación Municipal de Cultura, Valladolid

Alberto Corazón once said that artistic creation is “a process driven by emotion”. And there is certainly no lack of emotion in the exhibition we are now presenting, *Alberto Corazón. The Furtive Hunter*, which includes part of the artist’s oeuvre that has never been publicly displayed before and, at the same time, proposes a journey that has a great deal to do with the recovery of memory. For an impulsive artist, who felt the urge to express the whirlwind of ideas sprouting from his brain in forms and words, one would assume that ordering emotion was no easy task. Nonetheless, his inescapably captivating writings are the best guide for exploring the paths of his emotions and memories.

Alberto Corazón brought new life to the arts and thought in the dark, grim days of the Franco dictatorship; today, barely a year after he left us, we remember his legacy with affection and gratitude.

Those who were fortunate enough to know him in life share the opinion of Barcelona designer and writer Enric Satué, who quoted Petrarch at the end

of a brief article that he dedicated to Corazón: all things, when we lose them, are taken from us, but friends of the heart are never lost, even in death.

This exhibition is part of a triple homage, joining the *Elegía a Alberto Corazón* composed by his friend Alfredo Aracil and the text that Simón Marchán Fiz, professor of Art Theory and Aesthetics at the UNED and also a friend, read October last at the Academia Real de Bellas Artes de San Fernando.

A graphic and industrial designer, painter, sculptor, draughtsman, writer, pioneer of Conceptual Art and social activist, winner of the Premio Nacional de Diseño and fellow of the Academia Real de Bellas Artes de San Fernando (who brought design into the academy), Alberto Corazón is best known for his book covers and logos. His covers were initially surprising in their unconventionality, wisely enriched with multiple layers of meaning—including political statements, so sorely needed at that moment in Spain's history. Later he authored his own books, whose covers he also designed. As Fernando Gómez Aguilera wrote in the catalogue of the *Working with Signs* exhibition, this medium was his most iconic space of graphic expression, his chief identifying format; in book cover design—as in poster art, unquestionably derived from the former—he fused the languages of his pictorial grammar and his diction as a designer.

On the other hand, the logos that he created for institutions and companies have been part of our urban landscape for decades, familiar images now inseparable from the entities which they represent. It is remarkable to note that, even in the early stages of Spain's transition to democracy following the dictator's death, institutions supported modernisation through design.

In addition to other friends and collaborators from the heroic days of the Ciencia Nueva publishing house, particularly Valeriano Bozal and Jesús Munárriz, and the beginning of his design career (after Ciencia Nueva was

closed by government censors in 1969), like Alberto Méndez, we must also mention Tomás Llorens, the Valencian art historian who, as early as 1971, analysed Alberto's association with Conceptual Art, a trend whose epicentre was located in Catalonia as of 1969. Embracing neo-Marxist postulates, Corazón became concerned with the social condition of the image in the consumer society era and joined in the efforts to dismantle its exploitation by the economic powers-that-be.

Satué said that Spain, as a nation, showed little gratitude to its own inventors and artists. We might add that it also has a tendency towards necrophilia, for when a prominent Spaniard dies, the papers are flooded with obituaries for a few days and then, in most cases, promptly forget about the artist, writer, theatre director, actor or musician who did so much to make our lives more pleasant and aware, and the world a better place.

We, working through our museums and institutions, want to break out of that dynamic—sadly, a very static dynamic—and, in this particular case, have resolved not to let the memory of Alberto Corazón fade over time. And we could think of no better way to achieve this than by showing his work one more time and offering the public a new opportunity to reflect not only on the contributions in the fields of art and design for which he is mainly known, but also, and perhaps more emphatically, on his own thoughts, recorded in an extensive series of texts.

If we were able to complete this thrilling task of delving into an artist's life and creative processes, it has only been thanks to the assistance and dedication of Alberto's wife and professional partner, Ana Arambarri, who lovingly treasures his legacy and is always willing to support any initiative. She gave us access to a rich collection, including many hitherto unknown works which

we decided to bring to light, for Alberto painted frenetically, often switching from one painting—at times left unfinished, although his strokes always had a purpose—to another that appealed more strongly to his imagination at that particular moment.

After Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO) proposed the idea, it quickly became a collective endeavour as we were joined by many museums and institutions that responded with their customary enthusiasm. That warm reception has been the basis of the show's tour itinerary, which began in the final months of last year in Cuenca, is now continuing in Alicante, Logroño, Segovia and Valladolid, and will end in Toledo, returning to Castilla-La Mancha. We are also thrilled to be hosting the first CORPO exhibition organised in partnership with other institutions, an adventure that we hope to repeat to the satisfaction of everyone concerned.

Alberto's facet as a designer has significantly overshadowed his activity as a painter and sculptor, which this show highlights. To do so, we focused on two central themes in his work: cliffs, the dominant landscape and setting of two books released in 2008 and 2016, as well as Corazón's versions and reworkings of Caravaggio's *Basket of Fruit* and the still life, a genre he particularly appreciated for its freedom from the constraints that have so often pulled painters away from the demands and liberties of pure painting, unhampered by commissions and obligations.

Even so, the greatest novelty of this publication that accompanies our shared exhibition is undoubtedly its central emphasis on the artist's own writings. Alberto Corazón often said that he was not a writer but felt compelled to write. The truth is that his reflections are articulated with both intelligence

and true literary style, with a wise, careful, expressive and deliberate choice of words. The time has come to acknowledge his literary facet, not studied until now and yet essential for anyone hoping to venture into his rich, inexhaustible world, a universe riddled with signs, strokes and trails that beg to be followed because they always lead somewhere interesting.

He always believed that the visual arts and writing were closely related, and that conviction justifies and demands the presence of both in this new exhibition and publishing project, the first to appear since Alberto's death, which we view not only as a process of reflection and research, but also as a tribute to a man who endeared himself to many and lives on through his boundless creativity and human dimension. This "furtive heart", as Francisco Calvo Serraller called him, fascinated by Caravaggio's aforementioned still life, prowled round that famous painting once he had received the quickening illumination, the sparks which, according to Calvo Serraller, lit the creative mental fuse of this "stalking hunter", as the artist was so often defined. In that prowling there is memory and interpretation—in other words, detachment and recreation.

Now that Alberto Corazón is no longer with us, we too wish to preserve his memory and reconstruct, for our betterment and instruction, his vision of art, of creative energy, of the thousand and one natural conflicts of the human condition which, as he so frequently insisted, we all share.



# PORTRAIT IN VAN DYCK RED

**María Condor**

The eternal battle of the researcher is to find out what—in reality, in depth—the artist, the poet, the musician wanted to say: with the clues they give us, which of course are many, we hope to put into our own words their intentions, their quests, their inner life, their torments and their ecstasies, those of common existence and those of that all too human and all too divine singularity that is artistic creation. Without this presumption—in both meanings of the word, “presumptuousness” and “conjecture”—we would no doubt devote our efforts to something else. However, we always fall short, because our writings are the map, while those mysterious and unfathomable realities—the soul, life and creation—are the territory. The map and the territory: a double metaphor that was dear to Alberto Corazón; a suggestive and protean metaphor that his generosity would gladly have lent us, to serve our own requirements, just as he lends us for our title the beautiful designation of one of his colours, Van Dyck Red, which also happens to be inspired by our favourite painter.

For all these reasons, when visual artists or musicians express themselves in writing, we throw ourselves jubilantly upon their words, which will be of invaluable help in unravelling their enigmas and which can turn our map into the treasure map, signalling key points, establishing distances and tracing paths to follow, even if they are shadows of paths that demand our utmost attention. It may happen that it is not a matter of understanding the writing as an illustration of the plastic work, but, conversely, of considering the latter as a paratext—if we apply the conceptualisation and terminology of Gérard

Genette—and giving the word the leading role as the herald of the artist-writer's thinking, a herald perhaps more elaborate, less spontaneous than the drawing fiercely undertaken out of vital, almost organic necessity, but therefore more reflective and ultimately more revealing of the truth and the mystery, which Alberto proclaims as the twin objectives of the quest.

Is it possible to empty out, project, reflect a territory on a map? Borges would have laughed at such a pretension, as he showed in his mini-story "On Rigour in Science"—inspired by a passage from Lewis Carroll's *Sylvie and Bruno*—in which cartographers draw up a map of the Empire that contains all the details of the terrain and is therefore the same size as the Empire itself. But this pretension is unrenounceable, and we are still determined to absorb ourselves in the mysteries of art, poetry and music, looking for formulas to combine the effectiveness of the method with the beauty and validity of the result. It can be achieved as long as we are aware, of course, of the difference between the map and the territory, of the change in scale that takes place when we go from the infinite expanse of artistic creation to the limited surface of our elucidation.

Sometimes, as in the case of Alberto Corazón, an artist's writings take—although at first sight it may not seem so—a different path from that of his work. It may be parallel, tangential, intersectional or asymptotic, but it will always tell us other things: things that can help us focus our attention, mislead us, resolve our questions or raise new ones. Reading Alberto, I would even dare to say that his written reflections go far beyond his plastic work, as they situate us in a world, which, while remaining his own, is also universal because it belongs to us all. They delve into depths that, in one way or another, concern us and, in turn, generate our own reflections, sometimes in the form of a question and sometimes in the form of an answer. And they also turn us all into furtive

hunters—his favourite metaphor, almost obsessively repeated in his writings, which served as a title for one of his books and which this researcher’s team has adopted for the present exhibition and its companion publication. The metaphor is polysemic and polyvalent: Alberto Corazón related it to memory, and we can do so too, as we can relate it to the process of searching and waiting, of creation, contemplation or any form of enquiry.

The furtive hunter is the artist, prowling around his quarry, which is the work projected in his imagination, in his intention, and then hunted after a creative process that is sometimes long and laborious, sometimes spontaneous and—almost—intuitive. Memory is also a furtive hunter, if we follow Alberto as he questions himself and questions us—perhaps rhetorically—from the very title of his 2014 book on Caravaggio’s *Basket of Fruit*. Fascinated by the painting—a still life, experimental territory and painting in its purest state, a favourite genre of his contemplations, variations and fantasies—he begins to draw at random, like a furtive hunter in an unknown terrain; the first strokes are a trace, and with them a non-conscious memory is activated. The furtive hunter’s space, he says, is silence. Silence, we add, is necessary in order to hear the rumbling of that subterranean, underwater memory, that will reveal to him whether those strokes, that trace, are to lead him to his “ineffable and resounding” objective, as he calls it, using an oxymoron regarding whose real or apparent nature each of us will have to make a decision.

For Alberto, some artists spend their lives stalking a single piece of game; others, including himself, impatient and dissatisfied, “are always on the move, obsessively, without allowing [themselves] to be distracted”. It is not in vain that he understands creation as “a prowl, an erratic search, fatally insufficient, that demands a return to the wilderness”. His work on the *Basket*

of the Lombard genius is very revealing in this sense; the still life is for him a descent into everyday reality: eating, the most primal act of a member of the animal kingdom, contains another more civilised and civilising layer of significance that superimposes itself on this elementality, since food becomes an offering to the other, something shared, something which creates a bond. "The picture of misery is to eat alone," he says in *El bodegón habla de otras cosas* [*The Still Life Speaks of Other Things*] (2005), and such a meditation cannot but bring to mind a Jewish proverb that asserts: "He who eats alone dies alone".

As one moves forward, like a pilgrim, and stammers like a shaman among the artist's strokes, one discovers an image of life, of the living and conscious being, which one would wish to translate—adventurously perhaps—as a conjunction of the primordial wisdom of individual and collective memory and an experimental incursion into territories which in principle are forbidden to anyone who is unable to make use of some kind of sorcery. Alberto's own books, written of course in longhand, with their sheets glued together like continuous paper to form a scroll, make us imagine him as a kind of lay rabbi unrolling the secular Torah of his life's journey.

The artist is also furtive in the act of contemplation. Thus, we have Alberto lurking before the chaotic and inexhaustible accumulation of exhibits—the trace of history, of memory—in the museum of Damascus; thus, we all lurk before the pastry-shop window of life. Let us say it unambiguously, for the scourge of bringers of bad luck and pessimists: the artist is "permanently on the lookout, valuing the enigma of some carved stones, of strokes on wood, pieces of paper, canvas, the drawings captured in these notebooks, ephemeral, quickly

abandoned for others". The quarry is the work, created or to be created, hunted or pursued, actual or—if we may be allowed a Platonic touch—projected in the mind of the creator.

Both the creator and the contemplator—the one who looks, hears or reads—lurk and wander through a jungle of strokes, through a forest of words or musical notes that are arranged like the temple of "living pillars", which Nature, or the World, become for Baudelaire in his poem "Correspondences": we pass through a forest of symbols where "perfumes, colours and sounds respond to each other" and have "the expansion of infinite things," which "sing the raptures of the spirit and the senses". The founding sonnet of Symbolism not only affirms the essential unity of all the arts, irrespective of their language, but also gives the Poet—the creative artist, whatever his field—the role of mediator between this mysterious reality and us, since he is the only one capable of grasping it, and therefore a shaman, because of his access to this knowledge of the sensitive world and the inner world and, because he is the privileged interpreter of the signs.

When Alberto speaks of sculpture as the art form in which he is most active, so to speak, as a furtive hunter—for it involves physical movement, approaching, circling, advancing and retreating, unlike painting with its unique approach and point of view—he is not far removed from the writer's experience, and we can imagine that this is how he himself perceived it when writing: one moves among words, chooses them, discards them, looks at them from different angles, circles around them, catches them or is caught by them. As a sculptor, Alberto is simultaneously a strategist and a man of action, and at this point, he resorts to the metaphor of the labyrinth, because for him it is now a matter of "[concentrating] before each new door without speculating about the exit".



However, it is drawing that occupies his reflections most, perhaps, because it is the genre that most directly responds to his irrepressible creative urgency, which often led him to start drawing in the middle of the night and even in the dark. It was also a response to his proverbial restlessness as a seeker, a furtive hunter, as well as an equally urgent way of securing his memory in place and fixing things in his memory. "I need to draw to understand", he says. Reading his texts, one gets the impression that drawing was a way of communicating with the world and with his own inner self; he also made it evident that it was his way of appropriating things. The arts establish his relationship with the world around him: painting and sculpture take him from the inside to the outside, while drawing brings him towards the inside of himself. This undoubtedly explains why he cultivated the three modalities of expression, in parallel, but not as equivalents. And even more: "Drawing is not only my natural way of relating to what surrounds me, but also of recovering a level of consciousness that is normally submerged".

We notice an almost obsessive insistence on the gaze of the other: the work, he says, "only exists when it is reconstructed by the gaze of another". And elsewhere: "The work only exists in the eyes of the beholder. Left in darkness, it only comes to light when someone looks, listens or reads, and in so doing expands their consciousness". This is an interesting (and radical) answer to the question, analysed by various philosophers, of the mode of existence of the work of art (two modes: the immanence of the material object, and transcendence, which overflows it) and the latter's ontological status: whether its condition is to be found in the material object, in the spirit of its creator, or in that of its interpreters... Here, in our opinion and in accordance with our musicological defence of the interpreter-creator, a distinction should be made

between arts such as painting or sculpture—entailing objects of unquestionable material existence, immanent and independent of the existence of a spectator—and the extreme case of music, which requires an interpreter *every time* in order to be a living work: the score is not the music. We assert that Alberto's attitude is radical, because he includes plastic work, with its unique material existence, among the arts that require reception to become real, to exist.

Writing also has its place here; curiously, he speaks of "tracing words," as if they arose or were executed in a similar way to drawings, out of inner necessity. And this is corroborated by the presence of signs or alphabets in numerous paintings and drawings, where words (or letters) and strokes complement, support and explain each other. He also insists on the essential identity in his creative processes of writing and drawing, and in several passages, he declares himself fascinated by the alphabet, by its mythical and real history and by its miraculous economy of means: with twenty-seven signs, we are given history, thought, conscience, memory, and that which makes us human.

Writing records, quantifies, calculates. In the Damascus museum, amidst cuneiform tablets, Dura-Europus frescoes, Roman hypogea from Palmyra, funerary portraits, stone stelae and Egyptian scribes, Alberto reflects on ancient Mesopotamian cultures, surveyors, merchants, scribes, priests. If "memory is only that which pretends to be hidden," it ceased to be hidden to induce him to feel part of a universal human heritage, of the essential community of art through the ages, whose origin is, of course, shared memory. "What I see and read and hear, I feel that I have already lived," he says in *Damasco suite* [*Damascus Suite*] (2011), where he speaks of "anachronistic experiences," almost an oxymoron, since an experience is, by definition, linked to time, embedded in time, as a human experience. The sense of belonging, of our

common human substratum, imposes itself on him, inescapably; he testified to this when he wrote: "I feel a part, a fragment, of so much memory".

Alberto gives tactile form to these perceptions, as he is able to establish a curious and at the same time intense relationship with the past through its vestiges, by coming into contact with objects which have the power to communicate: from a prehistoric bison molar—a gift from Ana, acquired in China—to the embrace of one of the bronze Riace warriors, just after they had been installed in the museum of Reggio Calabria—"an imaginary warmth enveloped me"—to the scribe of Damascus, whose head, he surreptitiously caressed, with deep emotion, while the display case was open on a cleaning day... A conversation with the past for someone who was an artist of conversation.

But we should not think that Alberto was only a man immersed in culture and its artefacts. Some of his most beautiful and heartfelt passages, which are of particular interest to us because of their more literary character, are descriptions of nature, moments of pure suspension; he does not recount external things, but rather perceptions and reactions to nature's spectacles and creatures, to whom he shows a kind and empathetic sensitivity. Of particular note are some passages in which he recounts the gradual appearance of the outside world, lights, images, sounds, all mixed together, upon awakening; an excellent example is the one quoted here, which can be read in its entirety in our selection of the artist's writings: "In the early morning, when I opened my eyes, the nightly din of the birds had ceased. The slits in the shutters filtered a faint light. That pre-dawn silence. The low clouds begin to lighten. [...] On the horizon, across the bay, a second line of sulphur rocks begins to float. [...] As the sun rises, the water glows like mercury".

In another passage, he also bears witness to the same process of reconstitution of the visual and tactile realities, of the transition from darkness to light, from night to day: "As the shadows disappear, forms return. From the outside in. First, it is the lighthouse promontory, then the little waves, the rocks at the edge of the cliff, the wild olive bushes, and finally, the black-shuttered leaf of the door". The ambiguous light of the beginning and the end of the day suggests to him equally ambiguous perceptions, uncertainties: "At dusk and dawn there are moments when the light illuminates, but does not cast shadows. Identical light and spaces. Impossible to know, if you awakened at that moment, whether it is the end or the beginning of the day".

A similar mood is recorded at the "cliff house", where he and Ana arrive at the beginning of the summer solstice, a magical day in ancient cultures: "A remote hiding-place [...] Far away from everything. Doing nothing. Wandering between the silence and the sea". He seems to feel the need, from time to time, to descend to earth and regain primordial contact with it, like the giant Antaeus, who drew his strength from the earth—his mother, Gaea—until Hercules, while fighting him, noticed the giant's need and lifted his enemy into the air, thereby defeating him. There is always the sea, the "sound mirages: the waters of the sea, as they gather and strike the rocks in the distance", but at the same time a marked attraction for mineral and desert landscapes, in which he perceives a "strange serenity," because "nothing will change in them anymore. Erosion is not active, it alters nothing. It is as if it gave them back their true form". A return to the primordial, to an essence altered by time and accidents, but which remains, and in the end triumphs, and returns.

Some of nature's creatures arouse the artist's special sympathy and closeness: he painstakingly sketches cacti, which seem to him to be "living

minerals. Shapes attached to the wind's erosion and the hostility of animals," and he describes their "fragile hostility" with tenderness and pity mixed with admiration. Or an acacia from which grains of pollen and white petals fall on the notebook in which he writes, or wants to write—but "the life of the tree won't let me": the intense presence of this alien and at the same time, shared life.

There are also small animals who become his companions in his outdoor existence: while he was writing a book at night, a toad appeared "to keep me company. After I finished the book, the toad did not return. Now that I am coming to the end of this notebook, I miss his compassionate stare". With these words, he has made the toad unforgettable, like the owl that greeted him in the middle of the night: "He cries out in the garden on the branch of an old oak tree. I will never hear him again. I will miss him, now he is gone. I do not know whether he will miss me".

Above all, in his writings, Alberto offers an account of the experience of vital and cognitive, and of course emotional, plenitude to which Romain Rolland gave the name of "oceanic feeling" (and which appears, incidentally, in a 1927 letter to Sigmund Freud, part of the extensive correspondence exchanged by the two men between 1923 and 1936. Freud found the notion enigmatic, and later distorted it considerably in *Civilisation and Its Discontents*). In Rolland, this feeling is indirectly linked to a "religious sensation"—that is different, however, from religions as such—through a sense of what is "eternal" or "simply without perceptible limits", as explained by the great French writer, who goes on to say that he has always found in it "a source of vital renewal".

Alberto describes it with masterly laconicism: "In contemplation or in listening there are sometimes moments in which everything becomes suspended and you feel a kind of sparkle". And elsewhere: "I do not know whether others



share the same experience, but most of those instances of luminous plenitude that have assailed me have come about in the quiet seclusion of certain spaces or landscapes. I remember each of those moments, even the ones dating from childhood; on the surface, the different scenarios do not have much in common, but I work with the fragments, trying to reconstruct an ambiguous puzzle in which some of the pieces are redundant and some are missing". He emphasises here the connection of this experience with absorption in nature and with a sense of oneness with the universe, of being part of something "bigger than oneself", a connection on a deep psychic level, an approach to understanding the meaning of things, a state of consciousness bordering on the metaphysical or mystical, yet devoid of any strict relation to the religious.

Although as much as with nature, or even more, it can accompany the aesthetic experience—the encounter with some singular and supreme form of art and beauty—for Alberto, as we have said, this mood is essentially associated with places, with landscapes, and with the nostalgia of a place we have seen, felt or sensed and to which we long to return throughout our lives. This is an interesting nuance, for our artist was by no means a nostalgic; his focus was always on the present and the future. In these passages, Alberto reveals himself to be a poet and a philosopher; it is worth quoting at length other "oceanic" allusions of his, embedded in an attempt at elucidation that leads him into a mythical terrain that was always dear to him:

"I think what really makes us travel is the search, throughout our lives, for that environment in which the self and what surrounds the self become the same thing. That unredeemable nostalgia is always present. [...] Somewhere in the dark zone we have a landscape.

The intuition of that landscape is the myth of paradise. One day you are sitting down or walking along and all of a sudden time is suspended. Everything fills with light, the instantaneous certainty of revelation. Those instances of plenitude have always assailed me during self-abandoned contemplation. It is through those instants that we gradually recognise ourselves in the eidetic landscape which we put together in bits and pieces. [...] The landscape which we stand before in silence pushes us towards eidetic contemplation; it activates the nostalgic memory of a non-existent place in which we might become fully ourselves. The Scripture is right: if that place existed, we would truly be like gods in it. The myth of Paradise and the Tree of Knowledge is the narrative of an essential intuition. The myth reveals itself, once again, as the memory of something that should have happened”.

These experiences are the high points of a deep delving into the interior that constantly occupied Alberto as an artist, but above all as a person, as a curious, restless human being, an inquirer into all reality, external or internal. There was, in this endeavour of his, an echo of that phrase he wrote down about “the persistence of a struggle against darkness and silence”, which resembles a definition of something, or an answer to a question that he induces us to ask, in his excitement about “the extraordinary possibility of asking ourselves questions that are full of problems and mystery”. “Mystery” is another key word in Alberto’s writings and reflections, but we will save it for the end, in order to say farewell in the light of its halo and the radiance of its aura.

He sometimes quotes great philosophers without naming them, as if he wanted to blend in with their words in an almost seamless fashion; the quotation marks, or his own references to his reading, give us a clue, however: something is afoot. In *Una mirada en palabras* [*Looking at Things through Words*] (2008) he says: "It is hardly possible to think without trembling, I read somewhere. This is true. The trembling of my hand, which firmly holds a bar of graphite, becomes a vehicle for the joy of starting out on my journey". Well, he read those lines in María Zambrano's *Notas de un método* [*Notes of a Method*], where poetic reason is considered as a vehicle for overcoming and enriching the classical logos. A tremor of thought that an expert on the Málaga thinker has identified with "the vertigo or the chill of transcendence", which harks us back to oceanic consciousness, although Alberto uses it to describe the physical trembling of the anxious and expectant stalker who begins his prowl, perhaps already glimpsing a new piece of game.

For Alberto, truth and mystery are the furtive hunter's target, yet they are not contradictory concepts, as he corroborates by quoting from a highly qualified sponsor: "Truth is not an unveiling that destroys the mystery, but a revelation that does it justice". The anonymous quotation comes from none other than Walter Benjamin at the beginning of *The Origin of German Tragic Drama*, where the philosopher discusses ideas and the concept of the beautiful in relation to Plato's *Symposium*.

There is interiority and mystery in our artist's attention to his dreams. He writes them down with care, making sure not to forget them, and features them permanently in his writings. These brief accounts astonish us with their precision and evocative power; they are sometimes poetic and sometimes surreal, as when he dreams that he is barred—for absurd and never explained

security reasons—from entering the Pinacoteca Ambrosiana in Milan to see his beloved *Basket of Fruit*, by Caravaggio. Ominously, an individual “carrying a large satchel” appears, as an image of arbitrary power, because “orders had been received” to keep Alberto out of the building. In his dream, the artist is naked—helpless in the face of power?—but a child—perhaps the reverse of power—slips him into the picture gallery through a secret door.

His dreams sometimes take him back to his childhood: “[...] I emerged from the water. It was a huge pool full of algae and fish, like the reservoir in my grandfather’s orchard, where I used to go diving with my brothers”. But, at least in the dreams that he left recorded in his writings, he more often finds himself touring strange, empty, labyrinthine constructions, in search of some hidden key that is sometimes not even the exit; in many of the dream scenes there is sea all around and the artist wants to jump into the water, as if he wished to dive into some kind of liberation. A liberation from what? To take him where?

Sometimes, he imagines himself an architect: “A recurrent dream in those years was to build vaults. And to be sheltered by them”. In line with this, he recounts that in his dreams “there is always a refuge, a garret, with a labyrinthine, ever-changing route of entry, but whose door I can always open with a key that is mysteriously in my pocket”. On one occasion, however, the threatening and the sublime come together: “A mountain in the middle of the barren plain, rent in two. A crack from top to bottom, through which I enter. The inside is hollow and completely black. ‘Dark and beautiful,’ I cry. I awaken and morning is coming”. He made a drawing of a black mountain which bears witness to that impression.

And from another dream journey, he spun a little story whose plot, in the manner of a traditional tale and a miniature *Bildungsroman*, this researcher is

tempted to develop further, as a tribute and also as an experiment, in the way one always begins to write: to see where words take us; words belonging to us but also to themselves, having a life of their own, which mysteriously, is also ours. The artist is surprised to find that things which are as essential to humanity as all of those that were mentioned earlier—the tilling of the land, the art of measuring, the alphabet—arose in a small valley of the Euphrates. And, he sets out on his journey: “Last night, I dreamt that I went in search of it, walking over a series of small dunes that stretched away in long orange strips. The valley is beyond those distant hills, I am told—but you must be patient: when you feel that you are almost there, it will turn out to be a mirage, and the river will still lie beyond the next hill on the horizon”. The figure of the walker was also, for Alberto, a metaphor for the creator, an allegorical representative of the quest.

Another ever present metaphor or image is that of light and darkness; light that often comes in the form of a flash—a term that recurs strikingly in his writings—of sudden illumination; we have seen it in relation to the oceanic feeling, light as consciousness, as fullness. In art, beyond aesthetic emotion, “a flash of something enigmatic suddenly emerges. Our work feeds the conversation, but what really nurtures our soul are those flashes”. Flash and enigma, paired as truth and mystery: since, as we know, “there is something magical and religious in art”. Presence and prescience.

In certain pictorial works, Alberto perceives another mystery related to light, the effect of course of the portentous technique of some painters, but undoubtedly also of something else, of an inspiration or inspiration of an almost metaphysical order, whether conscious or not. Painting light is in itself quite a prodigy, but it can be explained by the skilful use of whites and clear tones. But



Alberto is struck by the fact that in Caravaggio's *Basket* "the light comes from nowhere, the basket does not belong in any given place". There is nothing here of the targeted light of tenebrism, of the "cellar light" that extracts from the shadow the elements the painter desires, leaving the rest in shadow, and gives their dramatic character to so many of the scenes painted in that historical period. It is an enveloping, neutral, homogeneous light, a light that is beyond the concreteness of any physical source, which is why we have placed it in a metaphysical conceptual environment—an impression that is highlighted by the vast emptiness at the top of the picture. This unnatural light also contradicts the presumed illusionistic effect of the basket protruding from the edge of the undefined ledge, if we accept that the purpose of the *trompe l'oeil* is to make what is not real appear to be so. But let us not get carried away: perhaps the game here is to move forward and then move back. Artists are like that.

This detachment from physical space through the intervention of light also pervades, as our artist well recalls, those still lifes by Zurbarán "in which [the painter] achieved a light that came from nowhere". Against a black background, Zurbarán's light is more localised than Caravaggio's; it comes unfailingly from the left and glides over the pots and fruit almost without touching them, like a breath, just for an instant to make them emerge from the darkness, from non-being, and make us fear that they will disappear again a moment later. The rigorous arrangement of the objects—at least at first glance, for if you look closely, you will see that other things are going on—reinforces the feeling of unreality, or of precarious reality.

Alberto seems to mean something like this when he comments on *Still Life with Lemons, Oranges and a Rose* (in the Norton Simon Museum, Pasadena), signed and dated by Zurbarán in 1633, with its objects "illuminated by a non-

existent light and so exact in their composition that they seem on the verge of ceasing to be, of becoming transfigured". Painted with "the same spiritual rigour, the same gravity of purpose" to be found in the great religious painting, all these still lifes use this abstract illumination as the supreme resource that allows their authors to place them in another dimension and confer on them the mystery that in our modern eyes is one of their greatest merits and makes them unforgettable.

For its part, darkness is something more than the opposite of light or the absence of light; it is, or can be, the negation of light, something to be fought against, like silence: dead and empty silence, not the silence that necessarily accompanies consciousness, truth and mystery, discovery. And in many cases, of course, memory, with an aftertaste of Proust's madeleine, and those precipitating effects—linked to smell and taste, which are closest to the limbic system, but also linked to voices and sounds—that release recondite associations and rescue recollections from deep forgotten strata: "Our memories are not what matters; what matters is whether memory brings us light. The light of memory is sometimes weak, and offers us but a brief glimpse of the remembered scene. On other, rare occasions, it is a blinding flash in whose wake we are changed forever. The author feeds on shadows, and grows through instances of illumination".

Memory seems to become a more urgent task at the end, in that last book whose harrowing title—*Se está haciendo tarde [It Is Getting Late]* (2018)—is like an announcement of the radical stripping away, of the definitive move, which would not take long to come to him and which will come to us all, too soon; and when it arrives, it will do so while our thoughts are filled with what Alberto was thinking when he wrote about it: "I do not want to stop writing, thinking and drawing. I do not have much time left. It is getting late".

Light and darkness preside over one of the most impressive poems in Spanish-language literature, John of the Cross's *Dark Night of the Soul*, his eight "songs of the soul", written in 1578. The "night" of the mystical encounter—if we strip the poem of its original religious connotations, it will become universally human, acquiring a wider transcendence that leaves none of us out—is dark because no other light is needed "except for that which in my heart was burning": with it, it is impossible for the soul to go astray; the darkness shelters and conceals the loving search, and that is why it is a "darkness dearer than the morning's pride," going beyond the usual symbolism and its allusions to asceticism, to the negation of the senses and of the purely rational. The coexistence and complicity of light and darkness make these two elements an oxymoron only to a certain extent, as is also the case with the "music without sound" and the "solitude that clamours" of the *Spiritual Canticle*.

Alberto Corazón's fascination with John of the Cross's *Dark Night of the Soul* is clearly evident, as it gave him the motivation for a series of paintings and sculptures inspired by it and presented in a monographic exhibition in 2009. The starting point was a mature rereading of which he said: "It was like a flash, a shock". *Dark Is the Song* was the title that our artist chose for his exhibition, recalling a line of verse by poet José Ángel Valente: "Dark, like the night, is the song".

The "flame of love, so living," shines; the "lamps of fiery blaze" are burning: once again, the mystery. It is not for nothing that Alberto wrote that "the presence of mystery is the key to creation". I would like to conclude with a personal definition of mystery that came to light while I was writing these pages, but had been brewing for some time: mystery is the answer to a question

that we did not even know how to ask. Sometimes a single answer found in this way, by chance, perhaps almost undeservedly, is enough for a lifetime.

178

But it is more just to give the last words to Alberto Corazón, who has earned the right to speak about life and creation like few others, since he dedicated his life to creation and his creation to life: "The splendour of life is in the deep inside of ourselves. To make it manifest itself, in all its plenitude: such is the hope of creation".

# ALBERTO CORAZÓN, WRITINGS

## Selection: María Condor

### The Nomad's Notebook (1993)

Drawing is the way I have of appropriating things. I do it quickly, like an automatic jerk running between my hand and my head. An anxious gesture.

To create is unrepeatable.

When I create something, it is not me.

The astonishment of what one has done.

Monstrous beings, insufferable silences, irresistible temptations, mirages, revelations. In the stories that are told those things are real. But stories are only the map; life is the territory.

### The Map Is Not the Territory (1997)

The author is someone who wishes to grow and his work is the signal and the hope in that growth.

That hope is what we divine in a work of art that moves us. Since we are what we look at, that look is creative. And when it returns that hope, then the work has gone beyond its author and it energises the beholder. It is active, creative contemplation. The true work of art places us before an

endless game of mirrors. Our full encounter with it takes place through our deep memory.

Paper is a strange mirror. That mirror-like quality, and the automatic swiftness of my gestures, sometimes make me draw my mood. I accept it as therapy, but do not consider it an artistic practice; those drawings obviously end up in the wastepaper basket. The manifestations of ego in contemporary art have become so unsubstantial that we should protect ourselves against them. The confusion surrounding what is artistic expression has devastating effects. If everything I produce is valuable because I am an artist, then I will inevitably offer up residual self-complacency, the worst of myself. We must demand self-critical artists, just as we demand intelligent human beings. Or better yet: disassociate ourselves from biographical anecdote and reclaim an art that is intelligent and sensitive.

Mystery is a word whose meaning I do not quite understand, but which impresses itself upon me when I see, read or listen to the work of other artists whom I particularly appreciate. It is a strange quality, ungraspable and incomparable, which nonetheless may be recognised almost at once.

[...] Mystery is an active quality, acting as a trigger of sketchy questions for which a satisfactory answer never exists. And that lack of an answer is stimulating, rather than dramatic. It makes the work continually new for memorable significance. The expectation of meaning is what finally inhabits every act of creation. In an apparently paradoxical way—for the work of art, at least—the expectation of meaning begins in that quality of mystery.



To seek accomplices. Showing your work to others is the final stage of the creative process, because a work only exists when it is reconstructed by the gaze of another. It is a question not only of exchange, but of inspiring new meanings. Thus, an exhibition, basically, is the possibility of finding others to make its contents grow.

From the moment I deem a work of art to be finished, I begin a long period of silent coexistence with it. In the context of that coexistence, I gradually discover whether the work is starting to grow of its own accord. It is a relationship of relinquishment, in the course of which I abandon what "I would have liked to express". The artist's wish is only the first step of creation. If the work reflects nothing more than a wish, it will probably be a work of art, but not a work of creation. In order for it to become the latter, the process has to pass two tests. The first test is that the work should begin to be mysterious to me, and start to ask me questions that I had not even foreseen. Naturally, I should be unable to answer those questions. This phase often goes on for a long time; it is a period in which we are both in need of each other. I need its questions and it—the work—needs my gaze. [...]

After a time, that dependency comes to an end, and the questions no longer concern me. I realise, in amazement, that the piece is in itself much more powerful than anything which I could have produced. In a way, it is no longer mine.

The overcoming of trials. As in children's stories, the creator faces mysterious dilemmas that he must act upon. He is a man of action who must make the right decision at every turn, overcoming one trial so that he may address the next one. He does not know how far the road stretches ahead. In fact, that is of no importance. The end of his adventure will materialise of its own accord, in some ever-surprising manner. Meanwhile, the key lies in behaving with cleverness and valour.

Children's stories are a paraphrase of the process of initiation into knowledge, that is to say, of entry into adulthood. Stories are moral narratives, pregnant with extraordinary suggestions. The astute are defeated by the innocent, the powerful by the intelligent; strength is vanquished by feeling, arrogance by discretion. But none of those qualities would be of use if there was not a goal: to reach another place, where the hero is to find something that will change his life.

The aura is not a quality, it is a projection of the effect that the work has upon us. In the language of art, we call this inspiration, forgetting that what finally constructs the object is the perception of the beholder. The beholder's gaze never repeats itself, since the act of "seeing" implies active processes that lead to a symbolic and explicit interpretation, at many different levels, of what is seen. This is why a great work of art never exhausts its meaning: it endlessly refers us back and forth to our past and to our future.

I labour in the happy expectation and the hope that the work which I produce will accept the uniqueness of each individual gaze. That explains the physical feeling of vertigo that is always with me when I embark on a new piece.

What triggers the process of beginning a new work? Or, to put it differently, where do I get the ideas that impel me to work again?

They come from memory.

Recent memory is iconic: it feeds on analogies, by means of which we comprehend our surroundings. Deep memory, in contrast, blurs the contour of things, and is left floating vaguely on our consciousness.

Our individual memory is the inner representation of the world that we construct throughout our lives. Memory is not a warehouse. Memory is a

neuronal space, and it is extraordinarily alive. It is the engine of our psychic life and our behaviour. This inner representation of the world is wildly diverse and complex. It is a territory of lucidity and mystery; harbouring areas that we may share with other people and areas that we don't even share—or seldom share—with our own consciousness.

Every time man creates something, every time someone composes a quartet or draws on the walls of a cave, every time someone carves signs on the bone of an antelope or pens a story, revelation becomes a possibility.

### **The Still Life Speaks of Other Things (2005)**

My grandparents' kitchen at Mas Roig, the Red House, among the orchards of Valencia, was the luminous core of everything around me [...] I remember the table, with its legumes, its fruit and animals exhibited in all their splendour, just before their transformation into food: it was the picture of a secular altar laid out in dedication to the enjoyment of life, the joy of shared gratification. What was spread out on the table would later be gathered together and cooked, and turned into the most surprising delicacies. Haricot beans and broad beans, snails, green runner beans and yellow lupin beans, two rabbits, grapes, a jug of water and lemons for the broth...

For four thousand years, we have not ceased to paint food. Significantly, the same has not happened with the *produce* of other genres. Portraiture has come and gone intermittently, and at times was even banned. As for the depiction of

landscape, to the ancient Greeks and Romans, it was entirely devoid of interest, and in the history of painting—generally speaking—the landscape is usually what lies beyond the figures in the scene, the part of the canvas which was left to the workshop apprentices.

This sustained focusing of the attention on a single motif—a group of fruit, for example—seems to stimulate the artist towards a display of virtuosity that consists in deluding the eye, in such a way that what is represented looks real. The paradigm of Greek painting is the oft-mentioned fresco of Zeuxis, in which a bunch of grapes was depicted with such realism—we are told by Pliny—that birds flew down to peck at them.

Birds and grapes thus passed on to the frescoes at Pompeii and the mosaics of Sicilian villas, in which food is offered up to the gods on domestic altars. Food offerings surely constitute the symbolic ritual that records the transition from barbarism to civilisation. The altar is a sublimation of the food table, and that table is the space for Christ's first miracle, which quite significantly consists in the multiplication of the humble loaves and fishes.

The symbolic density of food is related to the fact that it is offered. Food is presented, and represented, as an offering to others, as something that creates a bond in the act itself of being shared. The picture of misery is eating alone.

Attraction for the still life, in my case, is strengthened by the presence of a very strict, significantly refined 'objectuality'. Things, food, tools, bowls, knives, glasses, plates, jugs... Elemental, simple utensils, having shapes that remain almost unalterable over time. What Kubler rightly called "primordial objects",

unconscious forms which do not need to be reinvented, the product of our collective intelligence. [...] Never has the slightest evolutionary gesture found expression in the basic utensils and receptacles contained in a kitchen.

This need for inner forcefulness is what Caravaggio's marvellous *Basket of Fruit* evokes. Against a flat background of mineral Neapolitan yellow, seemingly without any support, this raw basket, placed in the geometrical centre of the surface, presents us with an impeccably executed array of humble fruit.

Caravaggio, who was embroiled in a series of increasingly strident historical paintings, painted this still life as a gesture of proud affirmation of his art. There is no theme here, no narrative, no ideology. It is all painting, made intensely believable without tricks, knowing itself to be bidimensional.

Caravaggio's basket of fruit is a rare, audacious gesture. The work harks back to the spirit of the ancient Greek and Roman still lifes: everything superfluous has been removed. The painting is an attack on three-dimensional space, since Caravaggio only requires colour to reveal a series of fruit exhibiting the marks on their skin, their cracks and crevices, and even the holes left behind by worms. The outlines of the items merge into one another, and not even the basket wishes to appear realistic. The light comes from nowhere, the basket does not belong in any given place. The eye had never been deceived so deeply, with such a trivial scene. This is painting in its purest state.

My still lifes are pure sign. I have no preconceived plan in front of the canvas. Often, I don't even make a few charcoal strokes beforehand [...] Little by little the strokes are ordered and shapes appear. I still don't know what they refer to,

or if they represent something, or if they would like to represent something. They are just shapes, coloured strokes that are sometimes as close to being rocks and mountains as they are to being vegetables and nuts.

They are usually neither one thing nor another. You can hardly recognise any particular thing in my still lifes, but neither can you recognise rocks and trees in my landscapes. What matters to me are the signs; with them I articulate my relationship to what surrounds me and to what exceeds me, that is to say, to mystery.

Giving a name. I often need an alphabet, letters, next to *things*. *Alphabetical Still Life* is the title of some series. I can't explain what I find nourishing in these signs of writing, but it is a presence that imposes itself on me.

[...] My still life refers to something that is not immediately present in the drawing of what I show. This iconography of banal things, when ordered in a particular way, which I do not know how to describe, but which is the way of the still life, acquires a special symbolic density. The meaning of its construction is in the painting itself. Unlike other genres, the compositional strategy of the still life refers only to itself. That is why it has always been the painter's intimate refuge, certainly for me it is, the place to which one returns after the endless stalking of the masterpiece. The still life is the space of conversation, of that which is finally formalised between the speaker and the listener. Nobody asks what a still life means. The question I am asked is why did you paint it like that? A question that requires some time, a bottle of good red wine, a table and at least two glasses. An unbeatable setting.



## Looking at Things Through Words (2008)

I am often asked about the meaning and the sense of my works. This happens to all artists. What is interesting, I think, is for the work to be exposed to every gaze. The work will be different in each viewer's eyes.

I cannot determine how anyone should look at my paintings. My painting, therefore, cannot expect to have *one* single meaning. No specific, unequivocal message is possible. Painting is not communication. It cannot involve a precise transmission between what I create and how that is perceived by the viewer, by each individual viewer.

To create is to move inside a shadow.

I write about these matters because it helps me to understand myself. Perhaps it will also help me to improve. It is a conversation with the viewers. I believe conversation increases the pleasure of looking.

When paintings or sculptures are in a gallery or a museum, a label is placed next to them. If everyone approaches those labels, it must be because they guess a conversation is possible. Those labels are of great interest to me: I devote a good deal of attention to the titles of my works. And not just to the titles: the pieces themselves often include words, lines of verse, alphabets. Written words, letters, are seminal iconographic gestures in our culture.

By using words, I am not trying to convey meanings: we are talking about looking at things. Painting for us, in the West, has been instrumental in giving shape and structure to the way in which we look at each other and how we describe the world around us.

As I work on the canvas or the paper, things happen. And I have to be attentive to them. I feel like a furtive hunter in an unknown forest. Lurking.

What happens when you draw lines? You make something become visible. How important is that something?

As important as the lines you draw are able to make it.

The word "able" refers to the relationship between what you wish to make visible and the achievement of that purpose, and has nothing to do with the skill of true, unequivocal representation.

Only the obvious—that is, something devoid of interest—is unequivocal.

We find ourselves before a complicated tangle of words and attitudes. We all dream more or less the same images, but the value that we give them is decisive and definitional: it entails an acceptance or a rejection of wonder.

When I draw, I accept that it is my hand which represents me. In the same way that I write in the belief that my words replace me. Such is the agreement between the author and his work. This is what gives anonymous works their disquieting ambiguity.

Someone begins a story. We, who listen and watch, or read, wish to prolong the moment. It is an agreement between the person who draws, makes music or writes and the person who experiences the result.

In spite of our attempts to make the work of art a part of the spectacle, we continue to share an intimate relationship with it: it is a private affair.

We may applaud, or join the queue to enter a museum, but our commitment to a work of art is made in solitude.

The pact is also a generous one, on the part of the artist, who accepts that the work only exists if it moves the viewer, if it causes an inner stirring.

Silence and darkness are good companions in the same measure as they are enemies.

When I draw, I am thinking: it is my way of thinking in gestures.

These thoughts, these drawings, can be swift or slow, simple or complex, cheerful or melancholy, clear or muddled. They are in themselves—by which I mean they are never sketches of anything. In my paintings and sculptures, I am always talking about something: the pieces come to life as a result of their narrative thread, moving from the inside to the outside. My drawings run the opposite course, gathering me together on the inside. These are two different and complementary ways that I have of explaining to myself the kind of relationship that I am constructing with my surroundings.

We are at the house on the cliff, on the exact day the summer solstice begins. A remote hiding-place which we have rented for the next five weeks. Far away from everything. Doing nothing. Wandering between the silence and the sea. Drawing, as a way of approaching things and words.

Sound mirages: the waters of the sea, as they gather and strike the rocks in the distance, echo broken sounds that resemble those of a wind-swept field of cereal, a train, horses in mad gallop. Sandstorms and rolling stones.

Remains of a circular stone construction on the edge of the cliff. It seems to have been the place from which the loading of the ore was monitored and the names

of the barges that anchored next to the dike of the cove, which is only visible from the sea, were noted down. The remains of two mooring ropes can be made out among the rocks. Neither the dock nor the inlet have any protection from the wind and therefore from the waves, so the loading had to be done quickly.

No one knows why one day the mine appeared deserted and no freighter returned to the quay, but they seem to remember that it happened suddenly, as if they had all, for no apparent reason, deserted in the night.

These are things the sailors tell as they unload the day's catch, steel mackerel with petroglyphic patterns on their backs.

Here the sunsets are always red and blue.

## **Damascus Suite (2011)**

Ana, who has been doing some exploring on her own, takes me into a dark basement where she has discovered a Roman hypogeum from Palmyra. We must push two huge stone doors open and wait for our eyes to get used to the half-light.

We are in a great rectangular room where innumerable eyes of black stone regard us from the marble heads flanking each of the burial niches. Portraits in pink marble, congealed in subdued stiffness, not revealing gladness or sadness, exhibit their gestures of serene calm. The flicker of life has only been preserved in their eyes, shining with the flash of inlaid precious stones.

The figures exemplify a serene acceptance of death, since these portraits would be commissioned at the height of youth, so that features of beauty and smoothness should perpetuate their image.

In the middle of the room stands a little altar *so that the gods would receive respect and be compassionate.*

Ana presses my hand, sending me a message of quiet togetherness.

191

On a stone stele, a scene of Jacob's vision of the ladder to heaven.

A vision, not a dream.

I draw the ladder in my notebook.

Two long strokes, crookedly parallel, a resting point, and a series of hurried, irregular rungs.

I see this ladder for the first time in a bas-relief and the drawing looks identical to the image of the ladder which I have drawn dozens of times in past.

A recurrent scene in my paintings, I have never really known what this ladder could have meant at every different moment, each of the times that I felt the need to paint the same ladder.

I always travel with a little wooden box of watercolours: Winsor & Newton. The slot in the middle contains a retractable marten-hair paintbrush. Each of the two rows in the box includes seven colours, making fourteen in all, which is more than enough to sketch and shore up what is around me and what I imagine is around me or inside me. It's enough when I think that all there is for all of us—and still it's more than enough—is the alphabet: twenty-seven letters.

[...] The tool without which we would be less "human": the alphabet. Writing was invented by merchants to record, to insure, to remember. And immediately afterwards, the priests made use of it to reflect the weight of souls and to write down answers—and dramatic questions that remain unanswered—since the beginning of time.

The murmur of history rises over ruins, not landscapes.

192

I walk among Hittite, Syrian and Macedonian sarcophagi, fragments of friezes depicting battles, and prisoners with their hands tied to their legs, basalt niches with heads of pupil-less eyes, lions, camels, angels and peacocks, snakes, elephants, doves; among the stones, great oleander bushes, pruned to a bundle of woody trunks, standing stones surrounded by inscriptions, as eroded as what they meant.

Tritons, winged horses, curly-haired nymphs and sea monsters with human heads between their jaws.

Fragments, always fragments, red and black paintings, bitumen and ochre on plaster.

I feel that everything around me concerns me deeply. My interests are not so different from those of the men who carved these stones or painted these friezes three thousand years ago.

They must also have felt that, in their creations, they were affirming a commitment to the dignity of being human.

Writing and drawing are the same gesture, a sequence that needs both, the story. The prosody. Drawing is the gesture. And the silence.

When I scribble, words appear. And when I write, sometimes I need strokes.

A figure seated on the floor. On its crossed legs, a tablet, held in the left hand while the right hand holds the memory of a long-missing calamus. A limestone figure, neither large nor small, with eyes of rock crystal set in copper, eyes of self-absorbed depth, sparkling. An aimless gaze in the scribe, the man who should be writing.

Alone in the room (today the museum is closed; they are cleaning, and have lifted the glass urn that protects the scribe, the first–IV<sup>th</sup> dynasty–of a long statuary



lineage). I caress his head with my hands, as if I were a blind man. I withdraw them slowly, as slowly as the tears that rise from my moved fingers to my eyes.

A sense of belonging. The large old building that houses this museum is like a Noah's ark into which the species of our culture have been thrown. Everything I look at and see in these showcases, on these walls, everything is part of what belongs to me.

And I too, my sculptures and my paintings, and my notebooks and what I draw and write in them, belong to this ark.

Funerary signs against oblivion, marking out spaces, sacred from that moment on. A holy field.

Setting up a stone is a challenge to destiny, a gesture of piety and rage.

Name of the winds in a Hittite inscription

The wind that sweeps everything away.

The wind that comes from the south.

The hot wind.

The wind of storm.

The wind of tornadoes.

The wind that comes from the west.

The wind that comes from the deep.

The cold wind.

The wind from the clouds.

Clay tablets with Babylonian tints.

The seduction of indigo blue dominating Assyria and Mesopotamia.

194

The colours gradually appear. You have to go and look for them. Each one, mineral or vegetal, has its place. People who had black and another colour. But always black as a starting point. Not as a colour, but as a way of painting. Of drawing. On Neolithic walls, black and red are not colours, they are supports for strokes.

Black is the tree trunk that the fire has burnt. Red is the blood of the hunt. Fire, blood: colour has always been a signal and a sign.

Later on, came iron oxide, mineral earth, the sinopite of the Black Sea, which the Phoenicians spread throughout the Mediterranean. Sinopia was the name given to the red copper with which Michelangelo sketched his frescoes.

The scribe, two inkwells on the writing board. Hieratic writing on papyri, in black and red. Black ink, charcoal, red ink, kermes, a ground insect that the Egyptians brought from Persia. And white lead: lead shavings that are dissolved in a bowl of vinegar.

My paintings, my drawings, need to be looked at. I welcome any opportunity to exhibit them, but I hate to show them in the studio. In the studio they have not yet emancipated themselves from me and any comment is therefore out of place. Sometimes it is not easy to know when a work is finished. Quite frequently, instead of adding to it, I subtract from it.

The space in which I work is that of memory.

I have already seen so much,

I have already lived so much,

I have read and listened.

In Damascus, in this museum, and in the streets, I find that I have already been here, in another time, in other times, because what I see and read and hear I feel I have already lived.

Anachronistic and suddenly luminous experiences. Here I identify what is seminal in writing and calculus, statuary and portraiture, the importance of naming and assigning a place, of knowing how to sail with the winds, respecting the stranger and abandoning oneself to love and lust.

I have never felt so Mediterranean as in this city.

I have never felt so intensely that in my paintings and sculptures my work was prolonging something essential, which was not born in impulse but in memory: a shared memory.

## **Is Memory a Furtive Hunter? Caravaggio's *Basket of Fruit* as a Pretext (2014).**

Interestingly, a couple of nights ago I had a dream about an incident at the entrance to the museum. A grumpy woman at the front desk was telling me that she couldn't let me in. A scrawny man appeared, carrying a large satchel, who said he worked at the Pinacoteca's restoration department and had been told there were orders for me not to see the *Basket of Fruit*. "*Sicurezza*," he said, shaking his shoulders in sympathetic commiseration. He gently took me by the arm to lead me out into the street. Then I realised that I was naked. "*Solo io non posso vederlo?*" I asked him. "*Solo lei*," he repeated. Naked and confused, I sat down on the front steps. Nobody paid any attention to me.

"I know a secret door," whispered a boy next to me. He took me by the hand—"Come, come." I followed him. A small door—I had to crouch—then a huge room with dozens of men and women painting on small canvases placed on easels. Absorbed with their brushes and colours, they had no common theme. Everything was moving very fast, in absolute silence. I was still naked. End of the dream.

[...] The *Basket*, in all of its mysterious splendour and radical modesty. I am mesmerised, as if seeing it for the first time, when for months it has been on my board, along with cut-outs and postcards of other still lifes.

I prefer the term *bodegón* to *nature morte*, a clumsy, hurried name for a genre that always refers to life. *Still* rather than *dead* is the true meaning of the name. *Still life*: the reflection of what happens in a painting when nothing moves, and life is suspended.

I trace a scribbling of the *Basket* on the paper napkin. With the first strokes, the self-absorption in which I was still immersed clears up [...] As I drew, with difficulty, with the pen on the absorbent and soft surface of the napkin, I felt that those strokes opened up a path, a trail to follow. As has happened to me so often, I understood that my work was akin to that of a furtive hunter in unfamiliar territory.

With an almost automatic stroke, an unconscious memory is activated. As if I were blind, I often close my eyes and let my hand move.

The space of the furtive hunter is silence. I trace from memory, from the retreat of memory.

In the same way that Caravaggio began from a random pile of fruit, I start from that piling up, forgetting what it is about. It is just an excuse to move forward. To see where the process takes me.

Looking, recording, analysing, memorising, is only a superficially visual sequence. I need to draw to understand. Drawing, making traces, not reproducing, is the natural way I have of relating to what surrounds me. For me, drawing lines is writing too. I do not find any substantial difference between my writing and my drawing strokes. For years now, my indispensable prosthesis has been a hard-covered DIN A5 notebook with 150 GSM white paper. I always have one close at hand. Even at night, when I sometimes wake up to write down a dream.

I decide to start walking without any reference. No images. I tear into pieces the postcard I bought at the Ambrosiana, and in the notebook, I begin to rescue, drawing and writing what I remember, and what strikes me from what I remember. Rehearsals of the furtive hunter to trace his map.

## **The Cliff of the Mineral Train (2016)**

The house is small and old, with a large terrace, covered by a hut of reeds and a large wooden table. A strange construction on the edge of the mineral train cliff. A hundred years later, there are still the remains of tracks and buttresses for the hoppers that had to zigzag down to the sea.

“Men came who spoke a language we did not understand,” say the elderly fishermen. “They built a narrow-gauge railway that brought the ore from the interior. It unloaded at the edge of the cliff into wagons that went down to the sea. One day, just as they had arrived, they disappeared. The train and the tracks were abandoned.”

The house is on the High Plateau, a short distance from the ruins of the mineral train shed. A few brick walls, without a roof, from which the wagons must have emerged, almost vertically descending, to unload at the wharf, a rough platform of stones and cement, eroded by the waves of so many years.

Again, a dream.

I descend the steps carved into the rocky wall of a large cistern. Before I reach the water, a luminous tunnel opens up. I walk slowly with a feeling of great well-being. At the end, a ledge into the void. It is snowing heavily, but not cold. Despite my vertigo, something inside me urges me to jump.

To wake up with sunlight in my eyes.

To go to bed with the silence of the new moon.

To listen to the tides.

To build vaults.

## **It is Getting Late (2018)**

Amidst the hubbub of moving house, I look for a place to take shelter for a few days. I can only take a few things with me, the ones that fit in the duffel bag. The rest will go to an industrial warehouse on the outskirts of town.

My diary, two unfinished notebooks of notes and drawings, the fetishes I always have on the table. A crude Roman bronze knife, the two-headed wrought-iron Djibouti serpent, a salt slab from the Atacama Desert and the fossilised molar of a bison with the same dating as those painted at Altamira. It was found in a Cantabrian site, very close to the caves.



When I hold it in my hands and caress it, I feel a current of empathy that I *understand* as something evident and, at the same time, deeply enigmatic.

You discover as you go along, like a pilgrim on a pilgrimage. A routine as calm as it is unpredictable. I am not always—far from it—stopped in my tracks by the surprise of what appears. Like a babbling shaman, this is how I sometimes understand myself amid my strokes.

The scribe's is the first civil sculpture, neither heroic nor divine. In Mesopotamia, a figure that has no other attribute than that of looking takes three-dimensional form.

The scribe is someone who listens and sees. We will never know what. Tablets or papyri and a calamus on his lap, but never writing. Seated or squatting, his eyes give him away.

From the black line in early Mesopotamian ceramics, to the inlay of Egyptian ivory and lapis lazuli. Those sculptors paid attention only to their eyes. Only he who listens and looks can write.

In the old Louvre, the Egyptian section, in a semi-basement, was on the route from the Italian primitives to the Mona Lisa. A very busy corridor. Ana and I sat next to our favourite scribe, and would watch as visitors, always walking briskly, glanced forward without paying attention; a moment later, some would turn back.

In their occasional glances, they had glimpsed that there was "something" in this marginal space.

The *Scribe* and the *Code of Hammurabi*, a stele with carved cuneiform writing. Code and scribe. Aura.

After the light and happy doodles came the laborious discipline of writing. Repetitive exercise books marked out the slant, the thick and thin calligraphy, the joints and the blanks. But that tedious exercise soon proved extraordinary. Unlike the drawings, what I wrote was understood by everyone without the slightest equivocation.

In my drawings, I began to insert one or two lines of writing, sometimes single words, that evoked other meanings.

Seventy years later, my hand is still writing and doodling simultaneously.

This notebook had no other purpose, I believe, than to help me think about how to shape the transition to the new scenario: the city, another studio and another house, the street, the neighbourhood. But, as always happens to me when I write, things appear that I had not thought of, and others that I see in a different way.

Like when I start to draw: I draw other things and forget the initial purpose. Something is activated and I cannot help following it.

That great fabulator that is memory reclaims its space. Should I have a purpose when I write? To walk. To provoke a story. We need to construct stories, to create, to invent. And for others to embrace them as their own.

Great music provokes a new kind of empathy between those of us who are happy to have shared the concert. It is perhaps the most refined and exciting form of socialisation. Painting, poetry, demand the fluidity that flows from intimacy, solitary activities.

The condition of the furtive hunter is to lurk.

To lurk. To track.

He needs the shade as much as the light.

He is a hunter and to collect the game means, for him, to stay alive. He lives for his hunt, and that hunt brings life back.

But only for a while.

After a few days he will have to return to the forest.

That is how I feel when I paint.

Creating is a prowl, an erratic search, fatally insufficient, that demands a return to the wilderness.

The fear of the furtive hunter is not to be discovered but to have his game taken from him. An iniquitous confiscation.

“Not to desire company” is another condition of the furtive hunter.

Nothing must distract him in his stalking and no one can help him in his aim.

For the creator that goal cannot be spoken, it is ineffable and at the same time resounding. Truth and mystery.

“Truth is not an unveiling that destroys the mystery, but a revelation that does it justice.”

The presence of mystery is the key to creation.

The furtive creator knows that the object of his search is unattainable.

But necessary. I feed my day-to-day routine with fragments, paintings which give me joy or simple satisfaction.

Like the furtive hunter, I need to set goals and strategies.

Now and for the next few weeks, I have to paint in a house in the country, with scarce means and suppliers far away.

Stripping myself is the goal. To work stripped down, basically black and white, graphite, a wide and a medium-sized brush, a small brush.

Fortunately, I have large rolls of canvas so that only when I start a work do I decide on its size and the cut of the canvas.

I roll and unfold canvases.

I thought I was inventing, but what I do is reconstruct.

I draw, I paint, I write, I pass from one gesture to another, the hand as mediation.

Moments of plenitude that only tiredness can halt.

Then I go down to bathe in the pond where a lizard waits for me, always running and disappearing into the same crevice.

Swallows, flying low over the water, come to drink.

Yesterday there were two partridges.

I am not a writer, but I have the need to write.

To walk on burning embers, to burn papier-mâché totems, to stoke bonfires with now useless household goods, to fill the skies with lightning and artificial noises, while hoping to greet the dawn with songs.

The burning torch which takes you into the labyrinth and the bowl of oil which illuminated the cave painters.

We celebrate the mystery of something we know, but cannot explain.

Just as the solstices summon us to something real, but forgotten.

We work on oblivion, on what never happened, but for us is real.

What is real is not important.

What is important is the story when it is shared. We tell stories accepting that they do not belong to us.

Jason, who never existed, returns from a non-existent kingdom in Colchis, by the Black Sea. His companions, sailors on the Argo, a pleiad of Greek

heroes, embark on an adventure that is only justified by the foolish resentment of the gods, who wish to recover some lamb skins that they call the Golden Fleece. The Argonauts disappear on the way back; the great heroes are lost in brawls and ambushes. The aim was to return the Golden Fleece to the Temple of Apollo, but no one is waiting for them there. Nobody even remembers that such a task had been commissioned. Jason vanishes. The story is over, and no questions are asked. But we need to tell it again. In that need lies the mystery.

And the mystery does matter to us.

Maps have been, and are, an imaginary representation of what we do not know. Because it is not visible. Visibility is a great equivocation.

Giorgione's *The Tempest* is a great enigmatic painting, precisely because of what we do not see. It happens with Goya and Klee.

Perhaps it is not what we see, but what we look at.

I wake up when the sun is high. During sleep I have been wandering through empty rooms in a large house. I heard voices I did not understand, I looked for my room without having any idea which it might be. In all of them there were large jugs of water and small glasses. I came to one where I could hear the sea. The foam of the waves was pounding on the window, which I opened.

It was night and I jumped into the boiling sea.

Dreams speak of things we do not know how to listen to.

There is nothing to interpret. Only listening and remembering. We speak to ourselves, an intimacy that is often rejected.

The dream is the other half of life.

What became of Ulysses after his return?

I am listening to some fragments of Monteverdi with a mixture of melancholy and uncertainty.

What became of Jason after he restored the remains of a purple-tinted ram to the temple of Apollo?

The adventure is epic, but the return is an unnecessary misunderstanding.

In the return appears the fatigue of life.

Perhaps that is what I am accepting in my desire for dispossession.

The alphabet is a graphic, iconographic construction, that is seminal in our culture. Some time ago, in a rather suggestive narrative, I became involved in discovering the reason for the tracing of letters, for the symbiosis between primitive Greek and Iberian writing.

Digging into my memory.

Or resorting to the memories of "others".

For years, I collected the drawings which appeared in what were called hieroglyphs.

The quality of these images, in their compact banality, was that they were unmistakable to any reader of the newspaper.

Such refined graphics, with nothing missing or redundant. The wing of a bird was unequivocally that and only that, it did not belong to any particular bird.

The realistic pictogram of something that did not exist, but which we could all identify instantly and without the slightest doubt.



Those basic drawings referred to a collective memory that we have absorbed since childhood. A repertoire without an author that we accepted as our own.

I could use those images as an artist, guaranteeing myself perfect legibility and stylistic anonymity.

The work of the scribe.

When I review the group of paintings I am working on, I realise that many of them, in very different ways, are spaces in which to sit and talk.

Conversation piece, I am titling them. No figures. Chairs. I never know if the conversation has already taken place or if the chairs are waiting for the conversationalists to gather.

We do not know to what extent Homer recreated what he had heard. Nor do we know who wrote down what they heard him tell. Thanks to Cadmus, again a legend, the Greeks received the alphabet, presented as a wedding gift to his wife Harmonia. [...] Those tiny signs, letters, constructed a new memory.

The gods took part in the celebration and, stupefied by the gift of the Theban, they understood that they had just been displaced into another space. It was the last meeting between men and deities. In the same way, Homer had to understand that, when someone at his table wrote his verses, his memory had also been displaced into another space. It does not matter which, it is just another space, which also remains active.

Steiner suggests that our essential psychic activity is to manufacture memories. Manufacturing is not inventing; it is building with what we have.

The wind of history erodes ruins, and sweeps away landscapes. Four thousand years after accepting Homer's accounts as legends, we discover the site of Troy.

For the old masters, colour was a workshop secret. A professional secret that became a subtle identity.

The greens of Tintoretto, the yellows of Veronese, the very dark browns used as a starting point by Velázquez, the red of Van Dyck... The perception of colours, the loves and hates surrounding them, hold such an emotional charge that each of us sees very different hues on the same canvas.

I have no preferences, I let myself be carried away by instinct in each case, my series do not have chromatic ranges, the harmony I am looking for is inside.

There was an "open heart" operation.

In the emergency operating theatre, I could hear the surgeons faintly.

Finally, I heard someone say, "We are losing him", and felt the sweet sensation of leaving, into the void, the evidence that afterwards there is nothing, the pleasant emptiness of not being.

I awoke in a large room, unable to move. They had had to break my sternum bones. I felt neither pain nor joy at being back.

I needed to draw, all I had was fog in my head and an armchair in sight. One of those plastic-faux-leather ones, with blankets on the back. Faded ochre, like crutches used for who knows what relief.

For days, I did nothing but draw it. That horrible armchair was my connection with reality. When I drew it, it stopped being horrible. It even became an interesting armchair, with books and clothes piled up on it.

Clean lines.

Drawing "deactivates" things.

207

What is the point of writing this notebook?

The need to share. The demand to share, so that what we live makes sense.

We need what we live to make sense.

And it makes sense, whatever it is, when we tell it.

And others listen to it.

I draw to relate to what surrounds me.

I paint to search inside myself.

I do not want to stop writing, thinking and drawing.

I do not have much time left.

It is getting late.

# TWO IMPROMPTUS FOR ALBERTO CORAZON

**Carlos Marzal**

## First Impromptu: The Crossing Out

To cross out is to correct. To cross out is to construct. To cross out is to build.

It is an addition through the system of deletion. What is left over is not, what is left over is not there, what is left over does not say: and there are too many things left over. So let us set ourselves to the task of removing, let us awaken to the work of suppressing, let us educate ourselves to the destiny of evicting.

Some—the mistaken, the confused—believe that art consists in an exercise of addition, of aggregation, and the truth is that it does not consist in that. The addition of the work, what remains, what the artist leaves on the canvas, on the paper, on the page, on the score, on the sculpted material, is what he decides must remain after having discarded everything else. Hence painting, writing, is, above all, a task of selection: the right words, the exact quantity, the essential colour, the necessary object.

Lope said that we must leave the draft dark and the verse light. We can also say that we must leave the palette dirty and the canvas clean, that we can give ourselves the whim of dismantling the studio, as long as the work remains transparent. All artists, even if they do not suspect it, are followers of Lope. *Lopismo* is an obligation of a genetic nature, in this case. We are all Lopists —we should be—when we try to create, because we owe ourselves to crossing out, to correcting, to refining.

What does not add, weighs. What does not add, subtracts. What does not shine on its own, overshadows. So let us get ready to strip things bare, to remove the cupboards, to evict the uncomfortable guests from our heads. Let us not fall short, let us abound, let us abuse. Pruning is a vocation, and when we cut, the branches grow stronger. Living is also an essential training in gardening. The first brush is a pair of scissors; and the first brushstroke, a stroke of the scissors. The first pen with which man began to transcribe his songs had saw teeth for sawing the wood of the world, because you cannot be a writer without being a carpenter.

We have enough of almost everything. We have to choose, we have to prefer, we have to discard. We have enough of the leaden ones, those who try to overwhelm us with their braininess, with their marmoreal meditations. Those of the catacombs, the inhabitants of the underground, the obscurantists for the sake of it. We have a surplus of mourners, complainers, irritable and irritated people. We have too many purists, those who wash their hands every morning with oil from lighting candles to bleeding virgins, those who are given to splitting hairs and cigarette papers—now that hardly anyone smokes any more—those who, before giving us their opinion, feel the need to consult their newspaper of choice, those who dot their i's so much that they place an umlaut atop of every one.

We have too many left-overs, and too many who gloat in their own abundance: they should be the first of our left-overs. Those who read with an inquisitorial finger raised. The ones who hold their teacup with their cheesy little finger pointing towards the flowery roof. We do not want them around. We cannot stand them. We find them insufferable. Let them go with their music elsewhere, with their out-of-tune song to sing with the frog choir, with the toad

chorus, with the Philharmonic of Never See You Again. Let the impure of heart, the putrid of spirit, the cold-blooded serpiginous ones who drag along the ground the belly of their perpetual scandal, go away.

We run away from the stern and their eternal Calvinist manifestations. We are not mates, as we used to say, when we were children, to the undesirables. I am not your mate, and I do not want you to be mine.

We disappear in the face of the pedants, all those who transform any carefree talk into an exhibition of their badly digested baccalaureate, of their overabundance of degrees, of their flatulent doctorates. We make the sign of the cross, and adorn ourselves with wreaths of garlic against their vampiric presence. Let them not try to reflect themselves in our mirrors, let them not attempt to attack the jugulars of our fellow citizens. Vade retro. Out, out. Let us throw them into the river at spring festivals, let us use them as inflammable material in our sacred bonfires of Midsummer, and then let us walk barefoot over the embers to purify ourselves completely, before extinguishing the fire with a very happy choral urination perfumed with wild asparagus.

But even more important is what we look at, what our will distinguishes, what our appetite consecrates on the plate. We seek to surround ourselves with those who are joyful, because joy, as a great philosopher once said, is the greatest strength, the ultimate strength, the most effective weapon of self-defence against the calamities of this world.

A smile in time, from others and from oneself, is in itself a continent. Do not listen to the advocates of tears, they are phonies, they are sycophants: fig-snatchers, informers who seek to make a mournful career among the sorrowful. Sprinkle a hyssop of holy water—or water from the Ganges, or water from



any mountain stream—on your sheets, your street clothes, to make yourselves immune to the infamous mob of nocturnal birds.

We stand with the children, whatever their age, especially with the adult children, with the adults who have managed to keep childhood awake in their thoughts, in their words, in their deeds and in their omissions. Children are our flag, our homeland, our ideology, our food, our music, the quiet and the sounding, the first chorus of dawn and the last requiem. Children are the exactness, the roundness, the squaring of the circle: eureka, children.

They are the place that is neither wanting nor has too much, the realm where we do not care whether anything is wanting or redundant. They are excused, they are blessed without the need for a blessing, because they know no guilt, that foolishness of penitential adults, that suffering delusion of the tormented. Children are the unblemished, the unstigmatised, the unweighted: the lightness, what we should never have ceased to be, what we should never have interrupted in ourselves, what we should never have let time take away from us.

So we defend good manners as a way of being in the world, as a poetic politics to ameliorate the disasters of history. Good manners are not quite the same as good education, but they seem to be. Good manners are not quite goodness, but they are enough for us to live among men. Please come in. I will give you the floor. Please accept my apologies. Just opening the lift door to our neighbours, whenever we meet them, would end the wars of the world. Just by helping our fellow passengers to put their luggage in the car, we would end crime. Just by giving up being right in our conversations, evil would become a museum object. You are right. I realise that I am wrong. If you take care to smile at the citizen you meet, you do not think about

invading countries. If you see to it that the diner is well served, you do not think of slitting his throat.

212

We are left, then, with the quiet, the kind, the well-meaning, the hidden, those who renounce biographical exhibitionism, those who tiptoe over the days, those who read in the silence of their homes (because those who read in silence save Creation, even if they do not know it). They are the chosen ones, the ones we exclude from the burning, the pruning, the sifting. They are what must remain after we have discarded the universal surplus. The well met. Our blessed ones.

Blessed are those who methodically tune their instrument, so that it sounds like the angels whistle, because they cradle our dreams and make our passage through the world more entertaining. Blessed are those who refine a page of prose—in the novel they try to write, in the article they prepare for the newspaper, in the essay with which they aspire to explain an aspect of life to others—for they are the salt of the reading earth with which some of us season our appetites. Blessed are those who paint on canvas, on paper, on wood, with almost nothing, with a few strokes of oil, with a few brief brushstrokes of watercolour, with a few simple pencil strokes, because they make the task of dealing with reality more bearable for us. Blessed are those who write beatitudes like the ones I am writing, because with them I am blessed, and I bless all of you who read them, for the simple fact of reading them, because they represent a charm, a spell, the verbal magic potion with which I exorcise my fears, which are yours, with which I scare away my ghosts, which are common, with which I chase away my hypochondrias, which are yours too.

Art comes to us to stay, to survive for a while at least, to carry out its vocation as a companion. Art comes to us to cure us of our ailments, to heal us

of our apprehensions, to relieve us of our worst delusions. If it is not medicinal, art is nothing. If it is not therapeutic, it is very little. An unproductive ornament. A superfluous luxury, which is the opposite of our everyday luxury, the luxury that is essential to continue living. A poem is a pill. A painting is a surgery. We should never be the same after a profound experience with art.

That is why I take away to put back. I take away to leave as it should be. I remove so that everything returns to its exact place. That is why I draw the miraculous X, the saving X, the purifying X, the beatific X, to cross out everything that is left over from the world, so that the world remains in its bones well washed by the water of the centuries, in its bones well licked by the tongues that are lapping, in its bones sharpened to give an account of our time to whoever finds our bones tomorrow.

I draw the X and cross out everything redundant. I draw the X and everything is in its place. I draw the X and do not touch it any more, that is the way the rose is. I draw the X and that is all there is to it. I draw the X and that is it. I draw the X and amen.

## **Second Impromptu: The Artist's Table**

The artist's table is not a table. The artist's table—I want to explain—is much more than a table. If we judge it only as a piece of furniture, as a table, a pine wood table, a mahogany wood table, an oak wood table, a glass table, a metal table, any table, we are judging it wrongly, we are seeing it as one-eyed, we are understanding it as illiterate, we are perceiving it as autistic, we are reducing it to the simple condition of a table, and the artist's table means much more.

The artist's table is an X-ray of the spirit, a biographical testament in progress, a census of activities during his time on earth.

The artist's table is the most direct path to his intimacy, a map with which to orient ourselves in the territory of his work and his creation. Hence the table is also a window, and a door, and a bed ready for sleep: areas that give us access to different landscapes.

On this table there is a Moleskine notebook, of course: a notebook in which to write down our projects (for example: To paint a painting entitled *Caravaggio in the Painter's Memory*), a notebook in which to record our desires, in which to census our readings, in which to inventory our daily minutiae. Without a notebook, one cannot walk the streets in peace. The universe is an organism too vast, too unfathomable, too disordered, and with our notebook we reduce it to a human measure, to the size of our defective memory.

The best philosophical system for those of us who have no system for interpreting reality is to make lists in our Moleskine notebook with black cardboard covers. Things I must do without fail. Things I would rather never do. Things I feel relatively qualified for, which is to say, for a doubter, fully qualified. Cities I need to visit, if only through books. Cities I do not need to visit, to preserve my health. Restaurants to which I will take my friends. Café terraces from which to sit and contemplate the passing of passers-by, of cars, of dogs: in other words, the passing of life, because life is an itinerant artefact. Titles for the watercolours of a future exhibition. Titles for the books which I will not manage to write, except for the titles that I would like them to bear. Women who I think I have loved. Women who I think have loved me. Women who I would not mind having loved and who would have loved me

back. The lists also represent a prayer addressed to the invisible god of our fantasies. Those who do not make lists refrain from doing so, because they do not want to console themselves, because they do not want to feel meticulous and capable.

On this table there is a teapot in which to brew red tea, and green tea, and white tea, and black tea, and Darjeeling tea: all the varieties of tea that exist, because there will be many mornings, afternoons and evenings to be spent at the table, and we need to provide ourselves with food for the body and the spirit. But in our teapot, we shall not only brew tea: we shall also brew chocolate, and chamomile tea, and infusions of linden, and green nettle, and pennyroyal mint, and lemon verbena, because winter will come, and coughs, and sleep, and insomnia, and melancholy, and nerves, and apprehensions, and in our ceremonial teapot we need to have potions with which to combat all the elements of fate. Just as our teapot will hold distillates with which to lighten our conscience, and we will pour whisky, and tequila, and mezcal, and Armagnac, to drink them in teacups, as if we were in the years of the dry law.

Here on the artist's table are tubes of oil paint, with medium cadmium red, and Sèvres blue, and bladder green, and cobalt blue, and ivory black, and tan sienna, and Van Dyck red, and Prussian blue, and Naples yellow, and titanium white, and zinc white. Painters buy tubes of oil paint for their work table, for their palette, for the purpose of oil painting, of course, but above all for the purpose of arranging, on their work table, the poem of the world, the verbal symphony that has been established between the colours, the name that we have assigned to them and the material. Each tube of oil paint is a perfect verse of the song that deciphers the secret that correctly interprets the hieroglyphic.

And next to the tubes of oil paint are the bottles of acrylic inks: light red violet, light permanent green, light pink quinacridone, light orange reflex, neutral grey and light gold. Because man's painting does not live by oil alone, and history does not drink from oil alone. Oil painting is solemn and drags its energetic tradition through the museums of famous cities; but we are not always here to walk on the summits, we also need to relax, to frivolise, to lighten up, and for that we have our acrylic toys, our festive inks, our dissolute bottles.

And pencils should never be missing from our table of predisposed artists. The yellow and black Staedtler pencils: the Noris 120, and the 12B, and the 3H, and the Lumograph 100. And the Faber-Castell pencils: the Jumbo Grip, and the Jumbo Sparkle, and the silver Design. All well sharpened, all well groomed, in perfect magazine condition, in case we have to draw the portrait of the woman of our life in pencil, or the definitive sketch of the sea of our dreams. When we sharpen our pencils, cedar forests come to our senses, and we can only say to ourselves that the world is a harmonious and well equipped place. With a good pencil in our hand, we cannot be afraid of what the future holds, because whatever it is, we will write it down carefully, we will draw it with rigour, and let there be peace and then glory.

And finally, the artist's sports jacket, or the artist's coat, or the artist's bomber jacket, should always be at hand on the artist's table, to go out for a walk and breathe the fresh air when one is fed up with one's own table and the artist that one is. There is nothing like sending everything away for a while, to return to ourselves with more strength, to our routines, to our totemic objects, to our pending projects.



There is nothing so essential as sending it all to hell, to deny ourselves for a few hours, or a few days, to disdain what we have thought and written in our Moleskine, what we have painted in oils and acrylic inks, and what we have drawn with our graphite pencils. There is nothing so comforting as the act of stepping away from our teas, and our infusions, and our glasses of spirits. Because, for the artist, the best tonic, the best medicine is often to leave the work table, to shake off the dust of the studio, and to go out into the open with the desire to soak up the life of others, to get our fill of it, and thus to feel nostalgic for the other life, the life of art, so that we return with a hunger for work to our table, to feel like artists again.

**Junta de Comunidades  
de Castilla-La Mancha**

PRESIDENTE

PRESIDENT

**Emiliano García-Page**

CONSEJERA DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTES  
COUNSELLOR OF EDUCATION,  
CULTURE AND SPORTS

**Rosa Ana Rodríguez**

VICECONSEJERA DE CULTURA  
VICE COUNSELLOR OF CULTURE

**Ana Vanesa Muñoz**

**Fundación Colección  
Roberto Polo**

PRESIDENTA

PRESIDENT

**Rosa Ana Rodríguez**

VICEPRESIDENTE

VICE PRESIDENT

**Roberto Polo**

PATRONOS

TRUSTEES

**Daniel Alcouffe**

**Evelyne-Dorothee Allemand**

**Ramón Blecuá**

**Ana Isabel Fernández Samper**

**Thomas Föhl**

**María Ángeles Martínez**

**Ana Vanesa Muñoz**

**Rafael Perezagua**

**Francisco Javier Úbeda**

DIRECTOR ARTÍSTICO

ARTISTIC DIRECTOR

**Rafael Sierra**

DIRECTOR GERENTE

MANAGING DIRECTOR

**Fermín Sánchez**

ADMINISTRACIÓN

ADMINISTRATION

**Carlos Herrera**

## **Ayuntamiento de Alicante**

ALCALDE

MAYOR

**Luis Barcala**

CONCEJAL DE CULTURA

COUNSELLOR OF CULTURE

**Antonio Manresa**

COORDINADORA

EXHIBITIONS COORDINATOR

SALA DE EXPOSICIONES

DE LA LONJA DEL PESCADO

**Catalina Rodríguez**

## **Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia)**

PRESIDENTE EJECUTIVO

EXECUTIVE PRESIDENT

**Miguel Ángel de Vicente**

DIRECTORA CONSERVADORA

DIRECTOR AND CURATOR

**Ana Doldán de Cáceres**

DIRECTOR GERENTE

MANAGING DIRECTOR

**Luis Miguel del Pozo**

CONSERVADORA

CURATOR

**Inmaculada González**

ADMINISTRACIÓN

ADMINISTRATION

**Charo López**

MANTENIMIENTO

MAINTENANCE

**Fernando Llorente**

## **Fundación Municipal de Cultura/ Ayuntamiento de Valladolid**

ALCALDE

MAYOR

**Óscar Puente**

CONCEJAL DE CULTURA Y TURISMO

COUNSELLOR OF CULTURE

AND TOURISM

**Ana María Redondo**

GERENTE

MANAGER

FMC

**Carmelo Irigoyen**

RESPONSABLE DE PROGRAMACIÓN

DE EXPOSICIONES Y MUSEOS

RESPONSIBLE FOR PROGRAMMING

EXHIBITIONS AND MUSEUMS

FMC

**José Miguel Fernández**



Comisarios · Curators  
**Ana Arambarri**  
**Rafael Sierra**

Edición · Edition  
**Colección Roberto Polo.**  
**Centro de Arte Moderno**  
**y Contemporáneo de**  
**Castilla-La Mancha**

Diseño · Design  
**Zita Moreno**  
**Werner&Puig - Diseño Gráfico**

Fotografía · Photography  
**Kike Aspano**  
**Manuel Blanco**  
**David Blázquez**

Traducciones · Translations  
**Polisemia. Traducción & Interpretación**

Preimpresión e impresión ·  
Pre-press and printing  
**Artes Gráficas San Miguel**

ISBN: 978-84-09-18618-1

D.L.: TO 143-2022

© de la edición · this edition: 2022,

Colección Roberto Polo.

Centro de Arte Moderno y Contemporáneo  
de Castilla-La Mancha

© de los textos: sus autores ·  
texts: their authors

@ de las traducciones: sus autores ·  
translations: their authors

Cualquier forma de reproducción, distribución,  
comunicación pública o transformación de esta obra  
sólo puede ser realizada con la autorización de sus  
titulares, salvo excepción prevista en la ley.

All rights reserved. No part of this publication may  
be reproduced, distributed, transmitted, broadcast  
or transformed without the prior authorisation of the  
copyright holders, except as otherwise provided by law.

---

En colaboración con  
in collaboration with

**Sotheby's** EST. 1744

Sotheby's Preferred  
Museums & Sotheby's  
Museum Network  
[www.sothebys.com](http://www.sothebys.com)



"Hay **signos** que parecen tener una especial **energía**,  
**trazos** de resonancia arquetípica, de una  
inaprensible, compleja y sutil **armonía**".

ALBERTO ORTEGA

Este libro se acabó  
de imprimir el 15 de mayo de 2022  
en Artes Gráficas San Miguel, Albacete.



