





/ p. 1 /

Retrato de Antón Lamazares. Fotógrafo popular, Santiago de Compostela / Portrait of Antón Lamazares taken by a local photographer, 1969

/ p. 3 /

Autorretrato, Chelsea Hotel, Nova York / Autorretrato, Chelsea Hotel, Nueva York / Self-portrait, Chelsea Hotel, New York, 1988

Lamazares

Inda é día (1973–2023)

Lamazares

Inda é día (1973–2023)

Centro Galego de Arte Contemporánea / 23 febreiro / 1 setembro / 2024
Comisario: António Gonçalves

XUNTA
DE GALICIA

Presidente
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Lingua
e Xuventude
José López Campos

Secretaría xeral técnica
Elvira María Casal García

Director xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo García

Xerente
Luz Marina Álvarez Moreira

CONSELLO ASESOR

Presidente
José López Campos

Vicepresidente
Anxo M. Lorenzo Suárez

Secretaría
Luz Marina Álvarez Moreira

Vogais
Xosé Antón Castro Fernández, Celestino
García Braña, Silvia García González, Agar
Ledo Arias, Santiago Olmo García, Cecilia
Pereira Marimón

EQUIPO

Asistentes de dirección
Rocío Leiceaga, Silvia Viaño

Prensa
Carmen Hermo

Exposicións
Christina Ferreira, Cruz Provecho,
Nuria Serrano

Rexistro e colección
Teresa Jácome, Lourdes P. Seoane

Conservación e restauración
Thaïs López

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

Actividades e educación
Gema Baños, Virginia Villar

Publicacións
Elena Expósito, Cecilia Labella

Biblioteca e centro de documentación
Carmen Bouzas

Administración
Mercedes Blanco, Antía Díaz,
Emma Tarrío

Recepción e información en salas
Isabel Cabanas, Luisa López,
Eusebio Rey, Florinda Vega

EXPOSICIÓN

Comisario
António Gonçalves

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

Seguro
Willis Iberia / Hiscox

Transporte
Ordax, Arte & Exposiciones

Sonorización dos poemas
da serie *Alfabeto Delfin*
Alumnado do ciclo medio de Vídeo
Disc-jockey e Son do IES Arcebispo
Xelmírez I, Santiago de Compostela

Agradecementos
Selena Millares
Laura Hatry
Juanmi Redondo
Ignacio Lobera

PUBLICACIÓN

Textos
António Gonçalves
Juan Carlos Mestre
Ángela Molina
Gloria Moure
Bernardo Pinto de Almeida

Traducións
Jesús Riveiro Costa (castelán-galego),
Interlingua Traduccións S. L. (portugués-
castelán), Josephine Watson (castelán-inglés)

Fotografía
Ovidio Aldegunde
Manu Suárez

Producción gráfica
Santiago Carballal

Edita
Xunta de Galicia, Consellería de Cultura,
Lingua e Xuventude, Centro Galego de
Arte Contemporánea

ISBN: 978-84-453-5500-8
Depósito Legal: C 1838-2024

© das imaxes: os autores das fotografías e Antón Lamazares, VEGAP, Santiago de Compostela, 2024; p. 105: Xurxo Lobato, VEGAP, 2024; p. 365: Zsolt Szigetvary, Agencia EFE, 2024
© dos textos: António Gonçalves, Juan Carlos Mestre, Ángela Molina, Gloria Moure, Bernardo Pinto de Almeida e Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2024
© das traducións: Jesús Riveiro Costa, Josephine Watson, Interlingua Traduccións s. l. e Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2024

António Gonçalves	Se aínda me for dado ver, elevo o silencio	13
	Si aún me fuera dado ver, elevo el silencio	87
	If I Were Still to Be Given Sight, I Exalt Silence	255
Gloria Moure	Lamazares. Material/Memoria	25
	Lamazares. Material/Memoria	99
	Lamazares. Material/Memory	267
Bernardo Pinto de Almeida	Antón Lamazares: a memoria do mundo	27
	Antón Lamazares: la memoria del mundo	101
	Antón Lamazares: The Memory of the World	269
Ángela Molina	O sublime	33
	Lo sublime	107
	The sublime	275
Juan Carlos Mestre	O alfabeto do pai	35
	El alfabeto del padre	109
	The Alphabet of the Father	277
	Biografía / Biography	363

Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



Se aínda me for dado ver, elevo o silencio

António Gonçalves

HORIZONTE

O horizonte afirmase diante da nosa mirada cunha singularidade tan propicia que a través del se nos revelan as liñas máis remotas daquilo que a humanidade soubo preservar como parte da súa herdanza. Ata onde a vista alcanza apenas albiscamos unha porción do horizonte; máis alá esténdese unha vasta inmensidade que só a imaxinación pode chegar a desvelar. Aqueles que, polas súas inclinacións e a súa especial sensibilidade, conseguen facer visible a dita inmensidade móstrannos creacións que eloxian as excelencias da nosa humanidade. Ata onde podemos dar chegado? O mundo non só nos entra polos ollos, senón a través dunha complexa construción que, ao longo da nosa existencia, se nos permite explorar, coñecer e experimentar, tomándolle o pulso a aquilo que nos identifica e nos confire autenticidade. Como seres humanos formamos parte dese misterio; nel radica a nosa maneira de entender a morte; moldeámolo con formas que remiten aos nosos antepasados; aspiramos ferventemente a expandir o horizonte. O desexo de comprendermos non nos dá tregua e, amparándose na curiosidade, que nun primeiro momento se deixa guiar pola intuición, flúe cara a ese estado puro propio da distancia que pretendemos salvar.

Pero que é iso que temos diante dos nosos ollos e, ao mesmo tempo, habita no máis fondo dos nosos corazóns? Da percepción sabemos que nos axuda tanto como nos confunde; da vista, que existe unha conexión física entre mente e emoción.

«O que sabemos ou o que cremos afecta o modo en que vemos as cousas»¹.

Para concedernos un sentido que reforce a nosa relación co mundo, afirman aqueles que, na súa quimera, defenden as interpretacións máis singulares do confín do horizonte.

Acaricio a posibilidade de atopar neste confín do horizonte as *paisaxes da condición humana*, coa necesaria desorde e os precarios equilibrios que acoden en auxilio da creación para que das súas entrañas xurda o esclarecemento, como ben soubo pór de manifesto Gloria Moure na conversa que, no seu día, mantivo con Lamazares.

«...á necesidade de abrir o campo de visión que toda cultura, todo tempo, toda criatura necesita.

Este paso adiante que intenta dar o bebé así que se pon de pé»².

Lamazares sitúanos ante unha ventá que define un encadramento no que se inscribe e se observa o horizonte; non necesariamente o horizonte que a visión alcanza, senón unha incursión na experiencia do universo interior, na nosa comprensión máis íntima do horizonte que aflora a través da nosa experiencia da sensibilidade. Ese estímulo condúcenos a unha experiencia de múltiples capas, tan sutís e primorosas!, dunha meditada sinxeleza que parece concibida para nos agasallar con infinitas liñas de excelsos horizontes.

Antón Lamazares aspirou a construír un alfabeto posible e, nese soño, naceu o seu Alfabeto Delfín, que expande o noso horizonte e nos leva a comprender as *paisaxes da condición humana*. Avanzamos cara ao coñecemento, movidos por un estímulo que nos empurra a elevarnos reinventando a lectura e a contemplación. Novos horizontes aínda por perfilar.

¹ John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2018, p. 13.

² Gloria Moure, “Paisaxes da condición humana. Conversa con Antón Lamazares”, en *Antón Lamazares 1980-2010*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 2011, p. 12.

— *Antón, de que maneira definirías o teu horizonte? Sentes que o teu horizonte se ampliou?*
 — *A miña divisa ben podería ser: un prado verde onde a alma pace... e onde ás veces o horizonte é sol de mediodía.*

TEMPO

A existencia só pode ter lugar dentro dun marco temporal. Na súa acepción máis pura, o tempo carece de forma e a súa definición é inevitablemente complexa. Pero aínda que fósemos capaces de atopar unha forma de o medir, non fomos quen de aprehendelo, por iso nos limitamos a roldalo crendo comprendelo sen chegarmos a definilo de todo. A memoria sérvese do tempo, isto é, dunha serie de estratos ordenados máis ou menos densos que se foron agregando ao noso ser. Respondemos aos estímulos e á herdanza que apela á natureza precisa da verdade como sentido da vida. Para comprendermos o tempo, emprendemos unha indagación permanente que asume esa vontade de esclarecemento. A creación artística responde ao propósito das posibilidades de aproximación, á explicación do máis simple dos designios da noción de tempo.

A obra de Antón Lamazares consegue resolver de maneira moi precisa a problemática do sentido do tempo. Nela atopamos varias capas que responden a distintos tempos, desvelan solucións e fixan estratos de comprensión. Achámonos ante cincuenta anos dun proceso creativo incesante, que responde ás eixencias da súa inquietude como pintor. Nestes estratos temporais, revisitou os tempos de diversos colegas de profesión que, na liña cronolóxica, protagonizaron diversas incursións na súa obra. Visitas a museos, monumentos, igrexas, espazos de memoria, exposicións e lecturas contribuíron a conformar unha experiencia que reborda conciencia e sensibilidade ante o tempo, que o dota de sedimentos e lle dá unha grandeza que alimenta a súa singularidade creativa.

«A persoa dispón do tempo que lle ofrece a conciencia. O tempo sucesivo, coordinada á que calquera suceso pode ser referido. Mais iso non significa que na vixilia esteamos constantemente prendidos dese tempo. Del caemos na atemporalidade do soño»³.

Esta atemporalidade á que se entrega Lamazares é a base da súa reflexión sobre o exercicio da pintura, rescatando tempos e recordos para os traer ao presente mediante unha materialización que devora o soño. As súas series constitúen o fundamento que lle permite visitar os seus propósitos temporais: a infancia, a aldea cos seus ritmos e cadencias, as derivas das súas viaxes e estadias temporais en xeografías e lugares... Convivencias e relacións que evocan a anamnese, que evocan oportunidades que fan retroceder os tempos e moldean o soño. A palabra ten unha presenza moi especial na plasmación destes soños, na constitución do tempo que se fixa na obra de Lamazares; palabra que se reprega e prolifera nunha materia convertida en poema. O tempo de Lamazares contén en si múltiples tempos; a súa obra contén o soño en primixenia intemporalidade.

— *Ao longo da túa traxectoria e dos seus sucesivos estratos temporais, sentes que puidiches definir o tempo?*
 — *Quero que a miña pintura sexa silvestre e atemporal. Como di Cervantes: “Corre o tempo, voa e vai lixeiro, e non volverá”.*

MEMORIA/RAÍCES

A complexión do corpo en crecemento constitúe o rexistro da memoria; nel demórase a *presenza* dos acontecementos que formaron parte da súa relación co mundo.

«É prestando o seu corpo ao mundo que o pintor cambia o mundo en pintura»⁴.

A simplicidade do medio, na xénese do núcleo familiar constituído polo pai e a nai, é a forma que adopta esa primeira razón de ser que nos permite comprender a célula familiar. Dese substrato nútrense as raíces que se fortalecen e se propagan á comunidade da aldea, aos veciños que comparten os días, responden ao crecemento e

ás trasnadas, e participan da memoria. Neste crecemento aniña o rexistro dos recordos, unha sensibilidade atenta á autenticidade que poboa o lugar, aos que o habitan e o coidan, ofrecendo sustento ás súas raíces.

Lamazares preocupouse, con absoluta franqueza, de cultivar e nutrir as súas raíces no seo familiar, na fortaleza da súa nai, na robustez do pai, nese esbozo biográfico que foi trazando cos labores do campo. As vacas que, ciscadas polos prados, nos conducen ao encontro das paisaxes; os porcos que avanzan por estreitos carreiros e cuxos berros, na súa hora final, resoan nos tempos fríos en que se curan as carnes. As liñas que se ofrecen ao arado que esgaza a terra, os regos que restitúen a presenza do interior á luz do sol. Gabias ao longo dos camiños e vereas que en inverno reteñen a auga e reflicten imaxes, fragmentos que fican depositados neses charcos e permiten emerxer a imaxinación. Son eses sucos, que Lamazares nos mostra nas súas obras, os que a través da súa esencia nos ofrecen esa sinxeleza tan característica capaz de reconquistarnos cunha sabedoría tan fermosa. A aldea, esa casa común, esa *domus* que albergaba unha forma de vida, unha resposta á orixe, á comunión dunha sabedoría ancestral. Lamazares encerra a sensibilidade desta sabenza e soubo trasladar á súa pintura os medios máis sinxelos, a madeira que estrutura as súas pezas, onde o cartón recuperado se prega para recibir os xestos expresivos do desacougo que acompaña o nacemento da obra. A inquietude de quen espera a que abrollen as sementes, a que floreza a primavera. Que a poesía vaia ao encontro da natureza, que se afundan as raíces que alimentan a existencia da razón pura. No transcurso desta nota biográfica, que nutre a memoria e vigoriza as raíces, está tamén a formación no mosteiro franciscano onde Lamazares se achegou á palabra, nas augas de cuxos estanques reverberaba a poesía. O verbo que nos confire a orixe, que obedece á sabedoría das xentes da *domus*. A palabra será a que sustente as raíces de Lamazares, nunha complicidade e profundidade que o pintor nos devolve a través dun alfabeto orixinal, o Alfabeto Delfin, que leva incrustados os recordos profundos e individuais da súa infancia na aldea e que se plasma na súa pintura.

PASADO

Na orixe hai unha vibración vital, unha enerxía que crepita e alimenta a chama que se mantén durante a nosa existencia para nos recoñecer nela e nos sentir responsables de que non se apague. A través do xesto puidemos responder ao máis puro dos sentidos, nunha relación tan próxima do sublime como a nosa aspiración a desentrañar o misterio. Regresamos ao pasado, onde habitan as nosas dúbidas, inseguridades e temores. Volvemos a aqueles que ponderaron solucións, que instigaron respostas, reinventaron quimeras e perseguiron soños con ese desexo tan profundo de esclarecer o misterio e achegarse á súa verdade. Que lapa é esa que aínda nos fascina? A mesma que prenderon os nosos antepasados, a que os mantivo unidos arredor das máis diversas manifestacións propiciatorias da creación artística. Saber visitar o pasado e extraer del a sensibilidade máis pura significa estar á altura do propósito orixinario, comprometerse a alimentar a chama en sinal de respecto.

«...toda obra de arte, se quere alcanzar os máis altos cumes, debe pacientemente, coidándose minuciosamente desde os inicios da súa creación, penetrar milenios e chegar, se lle é posible, á noite inmemorial habitada polos mortos que se van recoñecer na obra. Non, o destino da obra de arte non son as xeracións novas, senón que se ofrece ao pobo innumerable dos mortos. Que a acepten ou que a rexeiten»⁵.

Na obra de Lamazares percíbese un entendemento e un respecto polo pasado, pola sabedoría implícita neste volver atrás, nese achegarse ao principio, nese arrimarse á labarada coa intención de recibir dela a enerxía transferida no misterio da creación. Un achegamento aos seus coetáneos, que espertarán nel a curiosidade, o desexo de afondar no coñecemento e na experiencia. Cerca del están artistas como

³ María Zambrano, *El sueño creador*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1989, p. 37.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 15.

⁵ Jean Genet, “El estudio de Alberto Giacometti”, en *Giacometti: Colección de la Fundación Maeght*, Fundación Juan March, Madrid, 1976, s. p.

Laxeiro e Fraile, que tiveron unha enorme importancia na decisión de Lamazares de se dedicar á pintura. Pero serán viaxes a xeografías máis remotas e estudos máis profundos os que leven a Lamazares a indagar na obra de artistas como Fra Angelico, Matisse, Cézanne, Van Gogh, Francis Bacon, Miró, Tàpies, e poetas como Oroza, Uxío Novoneyra, San Xoán da Cruz, Rilke, Artaud, Vallejo, Rosalía, Hölderlin, Lorca; autores de textos que encerran as preguntas primordiais e amplían a súa comprensión. Épocas como a arte bizantina e exposicións como a que o Museo do Home de París lle dedicou á arte de Oceanía en 1972 son tamén foco de atención e fonte de emoción para Lamazares, que capta nesas manifestacións unha aurora de primavera para a súa pintura e o seu proceso creativo. Na súa obra hai unha preocupación por preservar a relación co seus devanceiros, por recuperar a súa memoria e espertar en si mesmo a conciencia dun traballo máis auténtico. O pasado é a cuestión, e a obra de Lamazares será sempre unha revisitación dese pasado que, da man dunha conciencia máis lúcida, nos revela unha verdade resplandecente.

— *Que respostas che segue a dar o pasado?*
— *Marco Aurelio nas súas Meditacións recorda unhas belas palabras de Platón: “Importa moito a quen discorra sobre os homes, que considere así mesmo, como desde un lugar elevado, o que pasa na redondez da terra: as multitudes, os exércitos, as labranzas, os matrimonios e divorcios, os nacementos e mortes, o balbordo dos tribunais, os países desertos, as diversas poboacións bárbaras, as festas e loitos, as feiras, todo o boureo e o harmonioso conxunto dos contrastes”. Traballo propio para un pintor!!!*

SENSIBILIDADE

Ser humano: a definición máis sinxela e apta para entender o significado da sensibilidade. Unha definición que nos remite á comprensión dun atributo tan exclusivo do humano que o acompaña en todas as súas manifestacións e relacións cos seus conxéneres. Atención que se traduce nunha aguda curiosidade polo mundo. Os estímulos son diversos e aluden a diferentes reaccións ante as cores, as texturas, os sons, os olores e os sabores, que na súa diversidade ensanchan as experiencias sensoriais e intensifican a sensibilidade. As manifestacións artísticas son proba evidente da conciencia humana como posibilitadora do facer e do crear.

«A especificidade da arte consiste en que ordena o caos sen saír da esfera do sensible»⁶.

A arte trae canda ela retos orixinais; o seu propósito é estimular e fomentar experiencias que sirvan á sensibilidade en canto esencia da comprensión e a existencia humanas.

O afán por desenvolver e afinar a sensibilidade é un desexo que todos deberíamos compartir e unha necesidade fundamental para o equilibrio emocional e psicolóxico.

A intensa concentración que Lamazares exhibe outórgalle singularidade no tocante á súa comprensión do mundo e á súa capacidade de crear formas novas. Emana da pureza do manancial, da fonte onde a auga abrolla do interior da terra e se precipita ladeira abaixo formando a corrente do río. Lamazares ten esa transparencia, esa forza que se precipita na súa obra e xera correntes de forte vibración, de intensa vitalidade; xestos veloces, axitados en equilibrio, xestos serenos, ponderados, en suspenso e de inmensa calma. Lamazares posúe unha refinada sensibilidade, unha esixente relación co seu foro íntimo, coa súa resposta aos estímulos, á súa comprensión do espiritual, que convive coa emoción nunha consagración da verdade. Ao longo dos anos desenvolveu unha obra que revela unha maneira meditada de nos chamar á contemplación e á sensibilidade atenta. Series de obras como *La sombra del corazón* (A sombra do corazón), *E fai frío no lume*, *Gracias do lugar*, *Domus Omnia*, *Sueño de la casa de las vacas* (Soño da casa das vacas) ou *Xanelas* son reverberacións da súa erudición asentada na conciencia máis reflexiva do humano.

— *Dirías que a sensibilidade é a túa existencia como pintor?*
— *Alma, alma, alma...!!!*

XESTO

Un sentido da razón, como se o único traxecto posible para acadar a forma fose o xesto. Xestos que, millóns de veces repetidos desde a súa creación, non perderon a autenticidade.

O xesto axudou a fixar algo, a rexistralo, para que da inscrición resultase a presentación da idea, do intento, do propósito, da dúbida, da intención. O xesto xorde de realizar a conexión co cerebro nunha articulación frutífera. A orixe do xesto alimenta os alicerces máis primarios da creación.

«O debuxo establécese sempre como a fixación dun xesto que concreta unha estrutura, polo que enlaza con todas as actividades primordiais de expresión e construción vinculadas ao coñecemento, á descrición das ideas, as cousas e aos fenómenos de interpretación baseados na explicación do seu sentido por medio das súas configuracións»⁷.

A sinxeleza converte o xesto nunha acción que aspira a satisfacer as intencións máis audaces da mente e da sensibilidade. Só a través do xesto foi posible desenvolver a escritura e as manifestacións máis ousadas da creación artística. Non me refiro simplemente a manifestacións dunha elaborada e excelente ostentación técnica ou dun refinado virtuosismo. A sobranceira capacidade de aproveitar ao máximo o xesto está reservada a aqueles aos que, mediante o uso, lles foron reveladas as súas manifestacións máis orixinais. A pintura e a escrita dimanan do uso do xesto, nun efecto sumamente revelador da aptitude que permite a súa práctica máis simple.

Na base do traballo de Lamazares subxace un fino sentido do uso do xesto; é consciente de ata que punto este lles achega unicidade ás súas obras e de como as remite a planos de veracidade na esencia do facer primordial. A sinxeleza do xesto é unha presenza perseverante; dá lugar a rexistros de figuras envoltas en xestos moi espontáneos e de forte afirmación nas súas obras dos anos setenta, liberándose logo en xestos leves e delicados nas obras desenvolvidas en París. As obras da súa etapa neoiorquina exhiben unha xestión perfeccionada da escala do xesto na sucesión das follas de papel, nun equilibrio sensible, que se manifesta admirablemente nas obras de gran formato como as series *Xanelas* e *Sellos* (Selos). O xesto acompaña a obra de Lamazares de forma moi meditada e imaxinada. Dos golpes e perforacións que executa nos seus soportes de cartón xorde unha singularidade que lle confire identidade na súa resposta ao debuxo e ao xesto como comunión entre debuxo e pintura. Mediante o perfeccionamento do xesto e das formas de o rexistrar e conter, Lamazares ideou o Alfabeto Delfín, que depura o xesto do debuxo co xesto da escritura e coa creatividade do xesto que fura e golpea o soporte de cartón. Estes xestos son reflexo da atenta e continuada depuración da súa sensibilidade ata chegar aos xestos primordiais que manifestaba na infancia, que, aínda que inxenuos, eran puros e desbordaban sinceridade.

— *Pódese dicir que o xesto se converteu na forza primordial da súa obra?*
— *Os fillos de labregos nacemos cun sacho na man. Sería un gran honor escoitar dicir de min: esta pintura está feita por un labrego.*

SABEDORÍA

A aldea celebra unha sabedoría, unha razón que se quere apegada ao terreal, a unha conciencia pura baseada no contacto coas orixes. Como se aínda puidésemos existir no Antigo Testamento. Para se revelar a esencia cómpre preservar a herdanza; saber convivir coa sucesión, coa recuperación das formas; saber escoitar, respectar os silencios e sentir os comportamentos. Alén de cada acontecemento diario, existe unha fe que se eleva e vela pola equidade, que se propón responder á sinxeleza dos días. Unha xustiza que está por vir e que, asistida pola súplica, vela pola alma que perdura na plenitude de cada ser. A sabedoría é un testemuño que impregna

^[6] José Gil, O tempo indomado, Relógio D’água, Lisboa, 2020, p. 15.

^[7] Juan José Gómez Molina (coord.), Las lecciones del dibujo, Cátedra, Madrid, 1995, p. 17.

16

17

o corazón, que lle confire valor e intrepidez elevando o espírito. De tan sinxela, a sabedoría convértese nun tesouro que atopa a gorida naqueles que o saben coidar. A aldea deixouse guiar polo xenuíno, e nela habitan os que aínda comparten, os iluminados pola primeira aurora que sinalou o espertar.

“Canta ao teu pobo e serás universal”; así reza un dito popular. Son sabenzas que, depuradas, nos transmitiron unha conciencia íntegra. Lamazares é portador da sabedoría da aldea, desde que bebeu dela xa nunca a soltou, e como afirma o adaxio popular, percorreu o globo na procura do desexo de saber, pero sen deixar de *cantarlle á súa aldea*, ás súas raíces galegas, sen lle deixar ao mundo perturbar a súa sabenza orixinal.

«O mundo é o que o artista fai del»⁸.

Viaxou por todo o mundo e a súa carreira desenvolveuse en contextos diametralmente opostos á súa Galicia natal. Madrid é a cidade onde acabou por establecerse e onde viviu máis tempo, con todos os perigos dunha época en que a capital, arrastrada polo animado desenfreo e a excitación propia da liberdade acabada de adquirir, todo o desafiaba.

Londres, Salamanca, París, Nova York e Berlín foron algunhas das cidades coas que alternou a súa residencia en Madrid; en todas elas se deixou abordar, coñecer e explorar, mais regresando sempre á súa terra, e máis concretamente á súa aldea, ao seo da familia, ao seo materno. Regresar á sabenza pura que o viu nacer; traer a vibración do mundo para respirar na aldea e refuxiarse na plenitude da súa gorida. Ese discernimento e esa sensatez constitúen, de seu, unha mostra desa sabedoría que se refina e que o impregna todo. E series como *Domus Omnia*, na que, malia ser pintada en Berlín, Lamazares consegue destilar a atmosfera dos eidos e fragas galegos internándose nos verdes e nas brumas tan propios da paisaxe do interior de Galicia, son bo exemplo diso.

— *Conservas algunha lembranza ou mesmo algunha práctica da sabenza da aldea? É aí onde reside a túa poesía?*

— *Se no meu traballo hai algo de poesía, é porque nela está a miña aldea como lugar de vida, de infancia, de fantasía.*

BUSCAR/TENTEAR/EXPERIMENTAR

Por vales e outeiros, por hortos e carreiros, por eidos e fragas, o desexo de corricar, de sentir o camiño que no noso deambular nos permite tentear e experimentar. Que buscamos nas nosas incursións polo campo? Tan só responder ás tarefas que o compromiso da subsistencia nos impón. Unha realidade que se amplía co descubrimento e a relación coa natureza na súa versión máis audaz. Somos parte interesada e, como tal, atoparemos nela unha resistencia coa que é necesario saber lidar. Queremos recuperar as sementes, recibilas en colleitas abundantes como recompensa polo esforzo realizado para as cultivar. En todo ciclo hai un tanteo, unha especie de aprendizaxe anovada, como se de ciclo en ciclo non houbese nada aproveitable. A experiencia proporciona unha certa seguridade, pero non garante, malia todo, a completa realización, e en cada acto de arrebolarse semente á terra hai algo de novo dispoñible para a orixe. Todo está concibido para o renacer dunha nova experiencia; ínstasenos a nos reinventarmos e a deixarmos se diluíren as certezas que coidabamos ter acadado.

Na súa obra, Lamazares leva a cabo unha procura incesante, convencido de que a tal procura lle vai proporcionar respostas que á súa vez se traducirán en experiencias potenciadoras doutras empresas, doutras *colleitas* que poden ser proveitosas, sempre e cando a primavera lles sexa propicia e os rigores da intemperie non lles impidan medrar. Na obra de Lamazares hai un tentear constante, unha perseverante indagación, un querer

⁸ Mark Rothko, *Escritos sobre arte* (1934-1969), Paidós, Barcelona, 2007, p. 66.



Antón Lamazares, *Gracias do lugar*, CGAC, 1996

Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view

Entre os meses de xullo e setembro de 1996, Lamazares realiza a exposición *Gracias do lugar* no marco dun programa de intervencións no Dobre Espazo do CGAC no que participaron artistas como Anish Kapoor, Juan Muñoz, Berta Cáccamo e Nacho Criado, entre outros. Comisariada por Alberto Ruiz de Samaniego, a exposición incluía a obra bifronte *Eidos de Bama* e outras da serie *Eidos de Rosalía*, presentes case trinta anos despois, con outra lectura, no mesmo espazo.

Entre los meses de julio y septiembre de 1996, Lamazares realiza la exposición *Gracias do lugar* en el marco de un programa de intervenciones en el Doble Espacio del CGAC en el que participaron artistas como Anish Kapoor, Juan Muñoz, Berta Cáccamo y Nacho Criado, entre otros. Comisariada por Alberto Ruiz de Samaniego, la exposición incluía la obra bifronte *Eidos de Bama* y otras de la serie *Eidos de Rosalía*, presentes casi treinta años después, con otra lectura, en el mismo espacio.

Between July and September 1996 Lamazares presented *Gracias do lugar* exhibition at CGAC, in the framework of a programme of artistic interventions in the museum's Double Space together with artists Anish Kapoor, Juan Muñoz, Berta Cáccamo and Nacho Criado, among others. Curated by Alberto Ruiz de Samaniego, the exhibition included the two-faced work *Eidos de Bama* and others from the *Eidos de Rosalía* series present now, almost thirty years later, with a new interpretation in the same space.

extraer dos materiais e do uso que fai deles as experiencias máis extraordinarias que intensifiquen o alcance desexado na creación da obra. O desexo inherente á creación é o estímulo para a revelación máis profunda da manipulación da materia en conxunción coa lóxica da razón e o impulso da emoción. Conciliar estes elementos é propiciar a plenitude dunha obra audaz e disposta ao asombro que, nos seus avatares, é portadora de exteriorización e materialización. Toda a traxectoria de Lamazares está guiada por esta conciencia dun traballo aberto ás posibles respostas que son resultado da experimentación en grao sumo. Tarefa que o levou a esmerarse en obras de gran singularidade e a dotar o seu traballo dunha consistente orixinalidade, como vimos nas series *Flor Novoneyra* e *San Juan de la Cruz* (*Cántico espiritual*, *A la tarde te examinaré en el amor*) (San Xoán da Cruz [Cántico espiritual, Á tarde examinareite no amor]), onde xunta o depurado emprego do Alfabeto Delfín coa destreza primorosa no uso da cor que, aplicada en innumerables capas, densifica o corpo da obra con magníficos resultados. Imposible non apreciar, non se deixar levar pola unicidade conseguida nestas obras; unicidade que as fai excelsas.

—*Tenteando e experimentando construíches o conxunto da túa obra. Segues a buscar revelacións?*
 —*Sí!!! Diso falo e diso quero falar na miña pintura, de revelacións, iluminacións, epifanías.*

LUZ

Para os que podemos ver, a luz constitúe a base que nos permite gozar da percepción da cor e a forma. O mundo revélasenos cando xorde a luz, que é dadora de vida e orixe da existencia. A experiencia e a apreensión da sensibilidade lumínica proceden dunha exquisita atención que nos permite acceder aos matices e ás tonalidades máis sutís. A luz da nosa infancia, das douradas mañás de outono, deses invernos que se volvían pardos e diluían a definición das formas, a que en primavera xurdía resplandecente como anunciando a chegada dun verán que traía intensidade incandescente e sombras contrastadas; esa luz, que exaltaba as cores nos campos mediante ricas tonalidades, dos verdes aos laranxas, dos ocreos aos terras, entre carballos e hortos, nun crisol de espectros cromáticos, está toda na súa obra.

A obsesión dos pintores polo dominio da cor e a súa necesidade de comprender a luz foron constantes. Goethe, no seu tratado, defendía a percepción da cor nun contexto psicolóxico, sen a reducir a un exercicio de índole puramente física. A Leonardo, pola súa banda, preocupáballe ser quen de pintar a atmosfera, a sensación que temos do espazo que media entre o noso ollar e o mundo que nos rodea.

«Oh, luz desfalecida!
 Que formas invisibles nos revelas!
 Da túa morte nacen as estrelas,
 Que a morte é outra vida»⁹.

Lamazares concede grande atención ao uso da cor, e este trazo é revelador dunha aguda sensibilidade cromática. As súas series sempre reflectiron un desenvolvemento moi elaborado, que pon de manifesto a súa tendencia a compor o espazo e as formas cromaticamente e con equilibrio. As capas que foi engadindo ás súas obras dos últimos anos son unha demostración de como as veladuras e vernices aplicados en mans sucesivas garanten a presenza dunha atmosfera, dun espazo que media entre a nosa visión e os obxectos, onde se procesa e se crea o ambiente que dá lugar a unha aura.

«La luz juega y ríe en la superficie de las cosas, pero solo el calor *penetra*»¹⁰.

Non podemos permanecer alleos aos avances que, en materia cromática, desenvolveron pintores como Giotto, Fra Angelico, Matisse ou Rothko, pintores polos que Lamazares sente un gran respecto e nos que atopa as obras máis perfectas. Hoxe atravesamos un momento no que se busca a imaxe máis nítida, no que a vibración cromática se eleva ao máis límpido recorte das formas. Imaxes que se volven

artificiais, desprovistas desa atmosfera que as faría máis poéticas e achegadas á nosa percepción. Antón consegue unha inmensa profundidade de cor que fai posible unha experiencia de fruición moi particular no ámbito do sagrado.

—*A luz sempre tivo diferentes lecturas; a través da luz chega a anunciación. Que segue representando a luz para ti? No uso da cor, estás máis cerca dos misterios da luz?*
 —*Para min, a luz é asombro, alegría, Venres Santo, 24 de decembro.*

MISTERIO

A nosa existencia elévase na orixe como un presunto misterio. Non resolvemos a comprensión que nos fustriga e de cada tentativa se derivan fragmentos que non están á altura da medida da resposta. O misterio obríganos a manter certa distancia e non nos abandona na súa esencia, pola contra, alenta unha ascensión tan singular que nos vemos arrastrados cara ao seu centro. Vagamos por sendeiros que nos conducen á alienación, a curiosidade reclama a nosa atención, somos almas libres en campo aberto. Quixemos ver o cosmos o primeiro día e extraerlle o seu segredo máis íntimo.

«Existe o que chamamos a vía non óptica do contacto físico íntimo, que vai ligada á terra, que atrapa o ollo do artista desde abaixo, e existe o contacto non óptico realizado a través do vínculo cósmico que descende desde o alto»¹¹.

Na nosa tarefa asístenos a necesidade de elucidar, que é unha forma de facer próximo, ou mesmo accesible, o principio de simplicidade contido na enerxía primitiva. Existe un estado xenuíno que desde sempre propiciou o acceso ao divino, no sentido de celebración.

A presenza e a conciencia do misterio foron unha constante na traxectoria de Lamazares; hai na súa obra un espazo que permite apropiarse da esencia da orixe; hai nos seus xestos unha convivencia coa celebración. Unha percepción de que vida e morte se entrecruzan para exhortar á clarividencia, ao ascenso ao arcano.

«...escoitando nas noites os que nos faltan»¹².

Eses que nos faltan fannos renacer; grazas a eles avanzamos no misterio da creación; a eles se encomendan os entes que nos revelan a creación como unha tentativa de corporización.

Lamazares ten presente a morte na súa obra; así o testemuñan series como *E fai frío no lume*, onde invoca a morte a través dunha oración en homenaxe á morte de seu pai. Son obras impregnadas de misterio, de exploración dos pensamentos, que acoden en auxilio do discernimento da razón.

«A experiencia que temos da vida é que a morte é o que soamente destrúe e desintegra; e que unicamente ela é capaz de facer retroceder o divino proceso en que algo vivo se xera. A morte é a xénese ao revés, e o home na súa sepultura percorre ao revés o misterioso camiño que lle dá nacemento»¹³.

⁹ “Ó luz desfalecida / Que formas invisíveis nos revelas! / Da tua morte nascem as estrelas, / Que a morte é outra vida”. Teixeira de Pascoaes, *Versos pobres*, Livraria Civilização, O Porto, 1949, p. 7.

¹⁰ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966, p. 44.

¹¹ Paul Klee, *El estudio de la naturaleza*, seguido de *Una teoría de los colores*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2022, p. 123.

¹² Antón Lamazares, cit. en *Lamazares. Viaje íntimo*, Enrique Beotas, Sergio Casquet e Pedro Sempere (eds.), Quindici Editores, Madrid, 2012, p. 149.

¹³ María Zambrano, *La agonía de Europa*, Trotta, Madrid, 2012, p. 108.

Lamazares percorre o camiño, compárteo cos seus, coas súas vivencias, traendo ao presente os seus recordos máis recónditos nun proceso de revisitación constante. As obras que compoñen a serie *Domus Omnia* fálannos desas vivencias, desa capacidade de visitar os recordos daqueles que o acompañaron e compartiron a súa vida con el. Recordo daqueles que habitaron as casas, foron vida, se encargaron dos labores e deixaron sentir a súa presenza. *Domus Omnia* é un estoupido de cores e formas, un aliciente para a contemplación, un deambular por esa aldea que aínda nos chama á comunión e onde sempre residiu o misterio.

— *O misterio infunde curiosidade. A túa pintura contempla o misterio?*
 — *Unha das calidades irrenunciáveis dunha pintura é o misterio. Un bo pintor busca o misterio.*

SAGRADO/RELIXIOSO

O encontro está na orixe da nosa ambición máis primaria; un encontro cunha entidade que está fóra do noso alcance. Como individuos incapaces de comprendermos o universo respondemos ás formas máis ousadas, a aquelas que nos permiten achegarnos á divindade. Desexamos alcanzar un estado de plenitude e perfección; aferrámonos á creatividade e, a partir de aí, atrevémonos a mostrar as formas máis complexas que, a través da súa esencia, nos permiten acadar un ideal de contigüidade co sagrado. A creación responde á necesidade de expresar os máis diversos pensamentos; cremos que a través do seu uso podemos facernos presentes, superar a morte e reaccionar ante a vida que se nos revela no amor, na alma e na esfera do espiritual en canto proxección da nosa existencia. Hai unha intención de se resistir ao tempo, un sentido harmonioso da intemporalidade, como se nesa toma de conciencia se proxectase a inmensidade, un achegamento ao sagrado. Nesta concepción do sagrado ábrese o espazo onde a nosa sensibilidade se ve estimulada a obxectivar, a facer visible. Por esta vía foise desenvolvendo unha intelección constante, reveladora das solucións máis ousadas, baseadas nunha comprensión incompleta do sobrehumano. Unha comprensión capaz de sobrevivir ao tempo, ben para estimular a curiosidade que desencadea a creatividade, ben para garantir a existencia dunha plenitude de expresións coas que aspiramos a coñecer a verdade.

O sagrado colócanos fronte ao enigma, nese punto en que aínda non se produciu unha revelación plena; pero non por iso deixamos de albiscar a resposta de singularidade que posúe o primordial e o que del emana como forza vital. Aqueles que tentan mostrárnolo sitúanse no espazo intermedio entre a realidade e o divino.

«Se o pintor pinta en lugar de ningún, a incandescencia designa estritamente a coincidencia entre morrer e pintar. O punto de incandescencia é a mirada dos mortos *antes* de que nacéramos. É o ollo que nunca veremos, agás a través dun corpo incandescente. Este é o poder divino da arte, e non hai outro: vernos (ficcionalizarnos) sempre mortos fainos renacer; vernos (imaxinarnos) no lugar do nada é a condición para facelo todo. O divino é o corpo na arte»¹⁴.

A obra de Lamazares completa ese *corpo incandescente*, guíanos por vieiros onde o sacro permanece, cunha sabenza tan xenuína que reclama para os seus xestos revelacións portadoras da razón do excelso. Non hai que esquecer que a estadía de Lamazares nun mosteiro franciscano e a formación que alí recibiu contribuíron a intensificar e reforzar a comprensión do sagrado que traía da aldea. Unha reformulación de consciencias que o pintor traslada á obra e que redunda en sofisticadas composicións nas que aborda o ámbito do relixioso. Ese coñecemento, que provén dunha aprehensión inmediata da experiencia da celebración, dun discernimento do ritual, está presente na obra de Lamazares, impregnando incluso os xestos máis sinxelos que se traducen en formas capaces de nos ofrecer seres puros dotados de vigor e orixinalidade. Ademais, guíanos a través dos camiños intrínsecos da palabra, devolvéndolle o seu valor de meditación e outorgándolle existencia na súa pintura. A orixinalidade da súa obra radica nunha constante e meritória aproximación a lecturas sensíbles;

nunha apelación a mirar atentamente, ao significado preciso do que supón somerxerse na máis espiritual das contemplacións; na apreciación da sabedoría que se demora no sagrado. As series dedicadas a San Xoán da Cruz e á poesía de Novoneyra son un reflexo de como a palabra, o don máis auténtico que nos foi outorgado, desde a orixe mesma da nosa existencia, constitúe a base para a creación do corpo da pintura.

— *A nosa existencia convive coa do sagrado, cunha resposta ao relixioso. A túa obra ten como destino unha asimilación da presenza do sagrado e o relixioso?*
 — *De neno quería ser santo. Sigo namorado dos asuntos sagrados e con frecuencia os trato na miña pintura. É unha das razóns polas que inventei o meu Alfabeto Delfín.*

CONTEMPLACIÓN

Os estímulos son a fonte da que manan os principios capaces de fundamentaren as solucións máis audaces. Reaccionamos, vémonos obrigados a responder a esa chamada capaz de garantírnos as sensacións máis singulares. A experiencia, que confire sentido á nosa vida, afunde as raíces na herdanza, responsable da inmutabilidade do máis singular e puro dos xestos. As aparencias máis admirables reclaman constantemente a atención da nosa mirada. A creación, que se configura como un soporte imaxinado da sensibilidade, condúcenos a estados de éxtase, nos que a sensibilidade é a esencia.

«A contemplación permítelles ás potencias superiores da alma remontárense por riba do tempo, en graza supra-corporal, supra-psíquica. Nese estado, non hai tempo, nin multiplicidade»¹⁵.

Abstraídos da nosa realidade cotiá, vémonos sometidos a estados espirituais, onde a percepción se ampara nunha éxtase desprovista de forma.

«A vida espiritual, na que tamén se atopa a arte e da que a arte é un dos seus máis fortes axentes, é un movemento complexo pero determinado, traducible a termos simples, que conduce cara a adiante e cara a arriba. Este movemento é o do coñecemento. Pode adoptar moitas formas, pero no fondo mantén sempre un sentido interior idéntico, o mesmo fin»¹⁶.

Podemos testemuñar que a obra de Lamazares contén en si toda unha intelixencia de principios tan singulares que en ningunha das súas series deixou de atender a existencia do espiritual. Unha presenza feita da súa concepción da vida, da morte, do amor, da memoria, do sagrado, da infinidade, que apela á contemplación, á sabedoría de nos situar perante a nosa verdade, como se se nos concedese a potestade de sermos eternos.

«O amor, a morte e o lume foron unidos no mesmo instante. Mediante o seu sacrificio no corazón da lapa, a bolboreta dános unha lección de eternidade»¹⁷.

Ao longo da súa traxectoria, Lamazares tivo en conta a súa experiencia de contemplación. A paisaxe que lle deu abeiro na súa infancia, entre eidos, fragas e camiños, constitúe a súa verdadeira vocación. A súa sensibilidade para captar as máis diversas singularidades, cores, sons, recendos, texturas e sensacións foi medrando nun corpo que se elevaba para espertar nel o poder da sensibilidade creadora. A sabedoría do traballo que Lamazares nos regala hoxe, neste vasto percorrido seu, é a demostración de como unha contemplación atenta e sensible

¹⁴ Tomás Maia, *Incandescência, Cézanne e a pintura*, Sistema Solar (Documenta) / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, Lisboa, 2015, p. 37.

¹⁵ Horacio Bollini, *Fra Angelico y el silencio*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2016, p. 102.

¹⁶ Vasili Kandinski, *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 25.

¹⁷ Gaston Bachelard, *Pisceanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966, p. 34.

pode funcionar como réplica ás máis profundas experiencias de transcendencia. A pureza que hoxe podemos contemplar na obra de Lamazares transpórtanos a un rexistro de profundidade e esmero que conduce ao máis estimulante exercicio de contemplación.

- *Contemplaches campos e montañas, afondaches nas túas lecturas e na comprensión da palabra, consideras a contemplación como un fin da obra que creas?*
- *Sí; espero que alguén olle os meus cadros como eu ollaba os paxaros escribiren no ceo na miña nenez.*

SILENCIO

Aspirar a posuír a máis plena das formas leva implícita unha vontade de silencio, porque só no silencio pode residir a máis profunda das verdades. Queremos converxer no silencio, certificar que na súa esencia coñeceremos o máis puro sentir. Perseguir os seus designios é unha forma de responder á inquietude dos días, ao ruído incesante que nos asedia por toda a parte. Para posibilitar ese achegamento ao noso interior impómonos serenidade, presupomos que, ao nos liberar de estímulos tentadores, nos acercaremos ao poder da verdade. A creación artística encerra en si mesma a resposta ao silencio; revístese dunha sofisticación que outorga a cada obra licenza para absorber unha parte do seu espectro. Velar pola permanencia dun saber que conserva en si o encima da tranquilidade plena implica un respecto polos sentidos que perpetuaron a experiencia do embeleso.

- «O Silencio absoluto, no seu tratamento ontolóxico, resulta unha instancia na que o místico abandona a pulsión do pensar e do dicir urxente, e aínda a dunha repetición da oración; Silencio e Escuridade son complementos de Verbo e Luz»¹⁸.

Un silencio interior que ten vontade propia e é capaz de responder aos silencios externos que encerran os segredos para os que estamos predestinados, aqueles que permanecen ocultos nas cavernas que nos deron abeiro ao nacermos. Cando nos achegamos ás obras, cando nos ancoramos nelas, atrevémonos a recobrar estados de serenidade e de simplicidade profunda. Móvennos a vontade e a intuición de alcanzar o estado de pureza, a confirmación da verdade como proximidade ao divino, e é aí, nese propósito, onde recoñecemos o núcleo mesmo do silencio. Hai unha intención de superar, de suspender, de abeirar o sentido da vida no máis profundo, de impugnar a predestinación da morte.

- «O home cae no mutismo máis atroz, na demencia, na súa retórica nauseabunda, cando silencia o anhelo da alma de superar o tempo, de anular a morte»¹⁹.

Achegarse á obra de Lamazares é experimentar o silencio, formar parte dunha constelación marabillosa que nos depara estados de contemplación e intensifica o gozo. O seu Alfabeto Delfín encerra unha clarividencia, unha audaz contribución que nos invita a achegarnos ás formas puras, ao debuxo que sustenta a palabra, ao rexistro que se substancia en materia e nos proporciona deleite. O encontro que se nos permite co excelso provén da prerrogativa de poder convivir, gozar e contemplar a obra de Lamazares, que é resultado da sabedoría e a grandeza de saber rescatar a humildade, a sinxeleza, o vigor, os azos, o corazón, o amor, a morte, a plenitude... nun universo de verdade e silencio.

- *Foi o silencio unha necesidade ao longo da túa vida e da túa obra?*
- *É o lugar desde onde poder achegarte ás túas propias entrañas.*

^[18] Horacio Bollini, *op. cit.*, p. 113.

^[19] Maria Filomena Molder, *O absoluto que pertence à terra*, Saguão, Lisboa, 2020, p. 98.

Lamazares. Material/Memoria

Gloria Moure

“Sutil colusión entre retablo sacro, gran ventá imaxinaria e rotundo mural escultórico, a obra de Lamazares xorde como excrecencia comunicativa depurada a través do severo cribo da esixencia intelixente e do tupido filtro da sobriedade expresiva. Os seus contundentes e grandes formatos son concrecións dun desexoso amor pola materia e dun solitario devezo por intervir naquela, escolléndoa e escoitándoa, que conseguen facer fluír en alianza indisociable o evidente e mais o hermético, de modo que a memoria poética interior e sen tempo vénse configurar en obxecto e en imaxe”. Este inicio do texto escrito por min en 1988, co gallo da magnífica exposición que tivo lugar na galería Gaspar de Barcelona, paréceme aínda totalmente pertinente ao falarmos da súa produción artística.

A obra de Antón Lamazares, aínda que maiormente adscrita ao xénero pictórico, connota moito mellor a obxectualidade que a representación, de maneira que a súa esencia configurativa se fai moito máis patente do que calquera xustificación descritiva e ilusionista. Cando se trata de técnicas mixtas, ensamblaxes ou colaxe, esa evidencia está máis que clara, e o mesmo ocorre coa iconografía xestual ou signica, pero indefectiblemente, e malia a vontade do creador, abonda cunha capa máis ou menos tenue de verniz para, coa axuda do formato do bastidor, calquera perceptor se ver empurrado ao espazo ilusorio. É moito máis doado comprender para calquera intelecto que unha liña, un punto ou unha mancha irregular son, ante todo, obxectos; e que a única representación relevante non é aquela redundante que mimetiza imaxes e cousas por outros medios, a partir dos *orixinais* senón aqueloutra *primaria* que todos levamos a cabo para ordenarmos os datos sensoriais que recibimos das cousas e así podérmolas diferenciar entre elas e de nós.

Esa aproximación correspóndese cunha concepción do mundo e cunha actitude fronte á vida determinadas, e forma con elas un todo indisociable, no que ocupan un lugar primordial o accidente, a metamorfose continua, o inevitable camiño cara á complexidade e a poetización irrespectuosa de todos os discursos culturais establecidos.

Ortogonalidade, simetría e centralidade intercálanse coa disposición iconográfica máis arbitraria. Obxectos apenas esbozados comparten a súa indefinida resolución con numeroloxías simples ou residuos de palabras. Fondos tenues, que xogan co baleiro, comparten o espazo coa opresión *pesada* de masas cromáticas atrapadas en ocasións pola xeometría.

Se a máxima entropía e uniformidade dos vernices dos anos oitenta non acabaron nunca de desaparecer desde entón, é porque a traxectoria de Lamazares a partir daquel descubrimento non seguiu un proceso de causalidade correlativa, senón que consistiu nun continuado retornar para seguir adiante.

A pesar da súa case *palpable* materialidade, as obras, ás veces ben literais no que se refire á simboloxía, parecen escapar ao expresable lingüisticamente; como se estivesen na fronteira discursiva, na marxe, xusto onde as cousas poden mostrarse máis que falaren sobre elas. Veñen a ser como celebracións antiepistemolóxicas ás que só o perceptor *liberado* puidese acceder, e ás que o creador chegase logo dun longo e traballoso proceso de purificación durante anos, co fin de conseguir a inxenuidade suficiente para logralo.

As obras tenden máis a presentar que a impor unha formalización ordenadora determinada. Son como explosións entrópicas parcial e momentaneamente coaguladas en leves e fráxiles estruturas que, máis que sistemas plásticos pechados e autodefinitorios, se asemellan a parcializacións instantáneas dunha obra en curso continuo de transformación. No seu conxunto, posúen unha tintura arqueolóxica máis antropolóxica que existencial, enfatizada por unha variedade de signos polisémicos, elaborados sen ningún preciosismo e empapados de cotiá familiaridade.

A loita entre a homoxeneidade da estable e simple desorde e a complexa heteroxeneidade de calquera estrutura máis ou menos inestable é a dialéctica que define o natural e desde logo tamén

24

25

todo proceso creador que se interpenetra con el. Tempo, espazo e causalidade formalizan esa loita e conforman, a través do noso intelecto, tanto os seres como as cousas; por iso os obxectos son percibidos como fenómenos, aínda que poidan ser conceptuados como entidades con calidades intrínsecas. Pero ademais, a relación do suxeito cos obxectos implica unha linguaxe, unha conciencia e un corpo amalgamados por unha infinidade de xuízos de valor arquivados pola memoria da experiencia; é nas obras que compoñen a serie sobre o Alfabeto Delfín onde o poeta, e en especial o poeta plástico, opera precisamente nese ámbito tratando, aínda que pareza unha ironía, de desestabilizar as estruturas estables da linguaxe ou, nun sentido máis amplo, dun discurso cultural específico, pois se este último é o único que valida a realidade, non deixando nada fóra do seu enorme alcance (como hoxe en día sabemos xa todos), para ser auténtico e vivir na autenticidade ao relacionarse coa realidade (cousa que define a existencia pero tamén a creación artística) é necesario non permitir a permanencia ríxida de ningún código de coñecemento, por irrespectuoso que iso pareza, xa que como dixemos, o real, a nosa realidade, é cambiante, fluente e inestable; é tempo, é movemento, e a existencia de cada individuo non é máis que unha parte desta historia, a cal, por angustioso que se nos antolle, non parece obedecer máis que ao azar do cego movemento. Antón Lamazares, cuxa concepción do mundo coido que coincide con bastante exactitude coa que acabamos de describir, pertence a aqueles que asumen a continxencia voluntariosamente e atopan a súa motivación máis interior na admiración que a súa participación neste natural probablemente indiferente lles provoca, dando sentido así ás súas vidas, ás súas accións e ás súas decisións.

Antón Lamazares: a memoria do mundo

Bernardo Pinto de Almeida

MEMORIA

Coñecín Antón Lamazares en 1984, en Galicia, canda outros artistas máis desa extraordinaria rexión de España que raia co norte de Portugal e cuxa tradición lingüística é, á fin e ao cabo, a mesma desde tempos medievais. Entre eles estaban Manolo Paz, Francisco Leiro, Manuel Moldes e un longo etcétera; todos eles máis ou menos interesantes e desexosos de se daren a coñecer, e todos eles vencellados naquel momento, con maior ou menor intensidade, ao movemento Atlántica teorizado polo crítico Antón Castro. Foi este quen me invitara a coñecer a realidade artística galega, riquísima xa daquela, que el trataba de difundir e que marcara como obxectivo xerar linguaxes propias que propiciasen un movemento de renovación da arte galega que, naquela convulsa época dos oitenta, asumía, no plano cultural, o desexo de autonomía que as rexións de España reclamaban entón con expresiva intensidade.

Este movemento tamén estivo en certo modo vinculado, estética e ideoloxicamente, ao internacional da Transvanguardia, que o crítico italiano Achille Bonito Oliva lanzara en Italia a finais da década de 1970 e cuxas principais consignas eran o regreso á pintura —en liña coas correntes coñecidas como os Novos Salvaxes en Alemaña ou a Bad Painting en Estados Unidos— e a revalorización do denominado *genius loci*; ou sexa, a capacidade de retomar as tradicións locais ou nacionais; tarefa que para os italianos resultaba, desde logo, moito máis sinxela grazas á riqueza da súa arte ao longo do século xx. Artistas como Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia e, sobre todo, Clemente, volvéronse atrever a citar a Giacomo Balla ou a Mario Sironi, sen teren que se adherir por iso a unha visión *retro* da arte.

A renovación que se estaba a producir en toda Europa naquela época —e da que Julião Sarmento era o expoñente máis expresivo en Portugal— xurdira en gran medida como reacción á excesiva intelectualización asumida polos purismos da arte conceptual e os seus derivados, e pasaba por redescubrir as tradicións locais, o que delataba un síntoma agudo da crise da arte europea, que xa non quería seguir aceptando os modelos ata entón dominantes, en certo modo impostos pola arte norteamericana. Unha vez máis, viñera de Italia (e tamén de Alemaña) a vontade de non se someter ás concepcións exportadas por Estados Unidos en canto aos novos modelos artísticos para pasar a xerar os propios.

Como curiosidade, non obstante, non deixa de ser interesante que un movemento de contido claramente *internacionalista* puidese defender ao mesmo tempo o que era unha afirmación do local, pero isto é tema para outra discusión. En calquera caso, e ao longo de toda Europa, coa redescuberta da pintura recuperouse unha memoria *expresivista*, cando non expresionista, da arte, que viña revalorizar o xesto, a cor e a figura por riba dos canons anteriores da abstracción que, unha vez rematada a guerra, dominara o panorama artístico durante moito tempo na súa vertente xeométrica ou informalista.

Na Galicia milenaria, con bravo devezo independentista e convicción autonómica respecto á España “imperial”, da que Madrid se convertera no centro —sobre todo durante o franquismo coas políticas represivas do ditador, que acababa de caer, dando paso por fin á democracia—, o movemento Atlántica tivo unha dimensión rexional ineludible, precisamente en oposición ao centralismo, aínda que algún eco dera chegado á capital do reino e, sobre todo, aínda que algúns dos seus artistas, entre eles o propio Lamazares, pero tamén Paco Leiro e Menchu Lamas, foran gañando progresivamente unha xusta, e cada vez maior, visibilidade nacional e internacional. Polos motivos que acabamos de referir, a explicación obvia da súa reivindicación do dereito a unha sensibilidade local obedecía máis a razóns políticas do que propiamente artísticas.

DESDE GALICIA PARA O MUNDO AND BACK AGAIN

A pintura do que daquela era un artista novo, inquieta e vibrante, pulsional e intensa, inspirándose, aínda que desde a distancia, en temas e formas gratos á expresión galega, debía en realidade moito máis ás notables imaxes dos poemas da gran Rosalía de Castro que á obra de Laxeiro, vello pintor e mestre

indiscutible da pintura moderna en Galicia, cuxo localismo era evidente, malia o seu talento. A Lamazares, pintor culto e esixente, consciente e atento aos sinais do seu tempo histórico e estético, non lle interesaba tanto acudir a tradicións localistas (por veces mesmo provincianas), como retomar, de entre unhas poucas referencias constantes, elementos que lle permitisen avanzar por terreo seguro na obra que se propuña facer e na que soubo pór de manifesto desde moi pronto unha forte orixinalidade.

Desde esta perspectiva, e malia ser completamente diferente, a súa pintura xa debía máis a Tàpies do que a toda a tradición pictórica local —a diferenza de Manuel Moldes, por exemplo— grazas a unha certa inquedanza mística que lle atravesaba o espírito e os xestos e nutría a tensión interna dos seus cadros, suxeríndolle algunhas solucións plásticas verdadeiramente orixinais.

Pero a maior débeda que contraeu con Tàpies foi a súa notable capacidade de recuperar, para a súa propia obra, a posibilidade de introducir con orixinalidade na pintura a complexa *idea do muro*. Unha idea, ou máis ben un concepto, que dominou con extrema mestría desde ben axiña, sen perder nunca a orixinalidade nin a forza expresiva e sen caer no informalismo, máis ben ao contrario, reapropiándose del cun novo significado, ao que xa volverei, pero que o converteu inmediatamente en parte dunha excepcional e riquísima tradición de toda a arte occidental na que se inscriben artistas tan diversos como, ademais dos xa mencionados, Wols, Asger Jorn, Sigmar Polke, Basquiat, Sean Scully, Jorge Galindo e algúns outros.

De feito, tanto a *idea* como a propia *imaxe do muro* —que o catalán consagrou como emblema poderoso e distintivo da súa arte, afirmando que o muro estaba xa no seu apelido, dado que en catalán *muro* dise *tapi*, o que Tàpies explicaba como unha inscrición premonitoria no seu propio nome— consolidáranse internacionalmente, en parte en canto dimensión política de denuncia dunha España illada polo franquismo, e tamén bebían dunha inspiración distante. A mesma que vinculaba nunha liña de continuidade o medievalismo catalán co século xx. Un vínculo que se revelara a comezos do século xx grazas á poderosa afirmación realizada pola pintura solar de Miró, na que se asistía á plena consagración da vitoria da luz e da cor sobre a escuridade inquisitorial da tradición española; vitoria celebrada con levidade. E isto ocorría ao mesmo tempo que se recuperaba o decidido aceno a un sentido primitivo da arte, a un *arkhé*¹ que reencontraba na súa pintura a claridade case que cegadora dos muros cataláns e a cifra arcaica das inscricións na pedra coas que se forxou a inmemorial tradición desta arte, tanto en pintura como en escultura.

UN MÍSTICO DO NOSO TEMPO

Pintor de raíz; é dicir, nado pintor antes mesmo de ter adquirido plena conciencia de selo, Antón Lamazares non podía, obviamente, acomodarse aos argumentos que ditaban os movementos do momento nin, aínda menos, someterse ás modas que se daban daquela. E así, desde moi pronto, isto é, desde mediados dos anos setenta, a súa obra comezou a despuntar como unha das máis coherentes da España da época, ao tempo que, con certa forza, ían arraigando as afirmacións doutros pintores xa consagrados como Miquel Barceló, Ferran García Sevilla ou José María Sicilia, que desde moi cedo xa obtiveran maior popularidade e recoñecemento no mercado español.

O certo é que as obras destes artistas, moi elegantes nas solucións que dialogaban con modas e modos internacionais, adquiriron unha proxección máis inmediata que a de Lamazares, que, ao ser de seu máis profunda, máis íntima e, sobre todo, máis tumultuosa, tanto nas súas inquietudes como na estratexia de afirmación, precisou de máis tempo para chegar a configurarse neste vasto corpo que hoxe podemos ver como dunha enorme coherencia interna na súa dimensión máis plena, enfrontado así ao tempo. Por iso pode dicirse que Lamazares evidencia hoxe —visto desde a escala temporal da obra que se foi realizando ao longo de case que cinco décadas— un alento que o sitúa entre os grandes artistas españois da segunda metade do século xx e, sen dúbida, en lugar á parte dentro de todo a arte española contemporánea, a cuxa escena pertence por enteiro.

¹ Véxase o meu ensaio *Arte e infinitud. Lo contemporáneo: entre la arkhé y lo tecnológico*, Brumaria, Madrid, 2022.



[1] [2]
[3] [4]

Antón Lamazares

Lugar de Loureda [1] [4], lugar de Espinica [2], lugar de Camporrapado [3] / Hamlet of Loureda [1] [4], hamlet of Espinica [2], hamlet of Camporrapado [3], 1996

Fotografía analóxica / Fotografía analógica / Analogue photography

O silencio do pintor, que durante moito tempo optou por se refuxiar no seu discreto estudio, lonxe dos círculos de consagración mundana ou mediática, significou desde o principio outro modo de entenderse coa pintura e a súa elaboración, tamén máis acorde coa súa personalidade e natureza circunspecta e meditativa, e incluso cos temas que, pouco a pouco, foron adquirindo autonomía no seu universo persoal. A partir destas premisas parece máis interesante contemplar no día de hoxe a súa obra recente, esquecidas as polémicas en relación a un suposto *genius loci* e, sobre todo, nun novo contexto estético, de melodía incerta e que apunta xa cara a unha dimensión global.

AS BRÉTEMAS DE AVALON

A mesta brétema de vernices que cobre cada unha das súas obras, radicalizando o seu emprego de maneira singular —pero que foi un elemento habitual na obra do pintor desde o principio—, non deixa de evocar unha certa atmosfera que procede, de feito, da memoria arcaica do seu insólito país. Case que podemos sentir a densa presenza desa profunda atmosfera gaélica que une Galicia con Irlanda nun profundo contínuum xeográfico e imaxinario e logo se estende ata os reinos de Elsinor. E que se percibe por igual, aínda que non sexa evidente, nunha evocación dos madeiros esaxeradamente vernizados dos barcos que desde sempre pescaron alí, seguindo os lentos rituais dun pobo que tamén sempre foi mariñeiro. Do mesmo xeito, a melancolía das súas cores —vermellos case rosados, azuis pálidos pero profundos, verdes e violetas espectrais—, se ben pertencen ante todo á gran tradición da pintura, están máis preto deses medios tons da paisaxe galega que das sublimidades espectrais das paisaxes da pintura castelá. Só nisto persiste o *genius loci*.

Pero o certo é que, por baixo das espesísimas capas de verniz, resalta a presenza dun *materialismo* ardente, signo case apagado de violentas e funestas paixóns da alma, cando non do corpo. Da mesma forma, nos modos de desorganizar a superficie do cadro, ás veces incluso cunha aparencia de violenta desorde, acaba por se imprimir un reflexo de selo saturniano que foi sempre o sinal que deixan os espíritos que se internan no caos sen temelo aínda e que se enfrontan a el ata reencontrar o cosmos.

Se, nun primeiro momento da mirada, estas son algunhas das características da súa obra recente, cabe destacar outras que, pola súa especificidade, a singularizan incluso desas asociacións. Antón Lamazares segue a ser hoxe, como era nos seus inicios, un artista melancólico con certa inclinación mística. As súas figuras, aparentemente elementais, reducidas no debuxo a un aspecto case que diagramático, parecen querer dar testemuño das visións, dun sentido máis ben metafísico, dunha paisaxe distante e talvez perdida no imaxinario máis fondo da infancia. Xestos serios e austeros de xentes xa desaparecidas, que evocan unha certa atmosfera fantasmática de fabulación contemplativa.

Non é estraño, xa que logo, pensar na súa obra como nunha continuación probable e, en boa medida necesaria, dunha certa mística española de enorme tradición que se remonta no tempo ao século XVI; é dicir, a san Xoán da Cruz e santa Tareixa de Ávila. Do primeiro, o artista ilustrou, en efecto, unha colección de poemas con pequenas e magníficas pinturas de enorme delicadeza que revelan desde o principio a súa comunión de espírito co gran místico. Versos como “Mira que a doenza / de amor que non se cura / senón coa presenza e a figura”² parecen dialogar coa fondura abisal e melancólica da súa obra, consagrada tamén a un recollemento profundo e ao mergullo valente nos misterios íntimos do ser. E, ao contemplar a pintura de Antón Lamazares, podémola recoñecer como a obra dun home de meditacións escuras e desgarradas que non se contenta nin se deixa seducir pola gloria mundana, xa que unha inquietude máis fonda lle atormenta o espírito.

Neste sentido, aínda sendo certo que, como mencionei, Tàpies lle serviu en certa época de referente importante ao recoñecer a súa capacidade de se internar en aventuras na superficie e a solaridade órfica tan propia de Miró e da arte catalá, o que se foi revelando co paso do tempo é que a súa pintura, pola contra, nun berro ocasional de cores estridentes, recoñece o negro como se fose un alfabeto, unha lingua aprendida cedo, e emprégao en proporción exacta á súa necesidade de comunicar o seu propio drama interior.

O ACTO DA PINTURA: A PINTURA EN ACTO

Por todo isto, a súa obra preséntase como propia dun melancólico e un asceta, é dicir, de alguén que, case incesantemente, busca a explicación remota das orixes, pero que se proxecta na euforia futurista dos devires, e por iso afirmei que é tipicamente mística. Por todas estas razóns, a súa pintura é en por si densa e cargada de memoria. Os sentimentos en que se fundamenta mestúranse cos seus materiais e xestos, igualmente densos, cargados, que os expresan e incorporan, pois en Lamazares o *acto da pintura* adquire a transcendencia dunha comunicación de orde espiritual.

José Jiménez, sen dúbida un dos críticos españois máis intelixentes, manifestou xa en 2000 que “Lamazares é un medieval polo dialogo constante que mantén coa pintura relixiosa recreada unha e outra vez na súa pintura. Pero tamén polo modo en que nela abre a vía á súa propia intimidade: non hai distancia nin recubrimento. Pola contra, nudez da experiencia. Trátase de ir a un mesmo e iso é o que revela o xesto: o noso xardín interior”³. A observación é xusta e pertinente, porque hai algo dese silencio propio dos castelos e das igrexas románicas na pintura de Lamazares. Mais tamén respira un tanto desa dureza case monástica dos muros baleirados, a xorda presenza dos arcos de granito, a sobria arquitectura ou a austeridade das ventás estreitas, apenas entreabertas ao exterior.

Nas súas obras, todo queda confinado así nunha intimidade secreta que semella querer evitar as relacións abertas co mundo exterior. Ás veces, en grandes superficies pechadas sobre si mesmas e practicamente monocromas, ábrese un nicho ocupado por unha pequena figura —que non deixa de evocar esas figuras anxelicais de Paul Klee, artista do que Lamazares aprendeu moito— que repousa no seu interior como protexida de calquera contacto co exterior, como se cada cadro fose un limbo protector.

De feito, esas enormes superficies semellan ter nacido para redimensionar as figuras nun espazo inalcanzable, tamén el afastado do mundo, nunha singular especie de voto de pobreza. Xa que os materiais do artista son sinxelos, despoixados, afastados de toda mundanidade, exactamente coma as rudas capas de la que lles serven de hábito aos frades franciscanos. E, facéndose eco da mesma pobreza, a súa pintura érguese nunha soidade análoga á daqueles cristos de madeira basta que por veces atopamos en pequenas igrexas románicas case abandonadas á súa sorte nas inmediacións dalgunha aldea perdida nos confins do mundo.

Todo nestas obras denota unha pobreza esencial, que se configura como sinal moral en tanto en canto parece renegar do mundo e dos seus atractivos, incluso cando —e isto ten sucedido ás veces— certa violencia erótica pode envolverlo e facer do cadro o escenario de encontros que non deixan de evocar a concepción *batailleana* do erotismo tomado como experiencia sagrada ou sacrificial.

Pero malia iso, cada cadro é como a expresión dun voto, presenza sobria e de enorme humildade. Gloria Moure, que lle dedicou un dos textos máis fermosos da súa xa longa bibliografía, xa dixo a este respecto que “a imaxinería utilizada por Lamazares, coma sempre primitiva, hermética e enraizada na súa orixe e no seu talante, tende, cada vez máis, ao estritamente sínico, e a incrustarse sen permanecer no conxunto compositivo. Os parques pero potentes signos encérranse en receptáculos pictóricos descentrados, ou flotan, solitarios, sobre grandes capas de cor”⁴. Os cartóns, as madeiras e, ás veces os propios lenzos sen tratar que, nun estado próximo ao do xa mencionado rudo tecido de la, envolven as figuras, protexéndoas da gran noite medieval na que parecen suspensas, son en realidade capas de cor. Como se as súas figuras camiñasen polo silencio de bosques milenarios, ou de frondosas forestas nas que só de cando en vez unha capela despoxada de todo ornamento ofrece acubillo ao peregrino solitario que cruza o mundo nunha viaxe na que nada o debe distraer da contemplación do creado.

² San Juan de la Cruz, “Cántico espiritual. Canciones entre el Alma y el Esposo”, en *A la tarde te examinarán en el amor*, Editorial La Cama Sol, Madrid, 2022.

³ José Jiménez, “Los artistas del siglo XXI”, *El Mundo*, 11/3/2000.

⁴ Gloria Moure, en *Antón Lamazares* (cat. exp.), Sala Gaspar, Barcelona, 1988, s. p.

O obxecto de busca de Lamazares é, por riba de todo, o tema *apropiado*, a singularidade. E este é o asunto que, dicíamos antes, máis lle concirne, a vontade de comezar desde cero, pintar como se (a pintura) nunca existise antes, un tipo de xénese con imaxes de xerminación e alusións á renovación da natureza.

Outro trazo que define a súa obra é que rara vez é frontal. Pode ser contemplada desde moitos puntos focais dentro do campo óptico. Formas e cores están emparedados no marco, de maneira que as figuras, biomórficas, abstractas (abstraídas), materiais e escrituras (o seu Alfabeto Delfín), están exentas de se teren que ocupar da axitación do espazo circundante. Baixo o precinto da obra, o que conta é desvelar que o continxente aspira ao transcendental. Unha invasión panteísta penetra no zume de árbores, o sangue animal, a atmosfera, a pura vaguidade do espazo. E ollo!, o cadro é o chan natal. O pé —ese pé de Frenhofer ¹!— está vivo e deixou a súa pegada na realidade.

Neste punto, é importante referirse tamén á escala, que no caso de Lamazares conforma unha actitude ética. Os seus cadros están feitos a escala natural. En realidade, son portas que se abren a outras portas, unha forma de provocar o espectador para que asimile a pintura de inmediato, para que a experimente en plena faciana, para que a atravesese. A pesar deses planos atmosféricos que dan un efecto de extensión pictórica máis grande do que realmente é, a súa pintura é para ser vista de cerca, mesmo moi de cerca, o que nos obriga a renunciar ao noso dominio sobre todo o campo visual e, polo tanto, ao sublime. Experimentámonos alí, *in situ*, fronte á obra, a inmensidade non está fóra senón dentro, o espazo é presenza, non un infinito.

A sensación física do tempo. O *soblime* ².

¹ “Cores confusamente amasadas e contidas por unha multitude de liñas estrañas que forman unha muralla de pintura”. O escritor Honoré de Balzac definiu con estas palabras un cadro do ancián mestre Frenhofer no seu conto *A obra maestra descoñecida* (1831), cerca dun século antes de chegar a abstracción á pintura.

² O *soblime* é unha nova categoría estética derivada principalmente doutro termo, *sublime*, e que, a diferenza deste, consiste fundamentalmente nunha “cativeza” ou, por así dicir, o efecto que produce a beleza humilde, capaz de levar o espectador nun momento determinado a un estado de serenidade, máis alá de toda racionalidade. O concepto do “soblime” foi acuñado en 2023, no proceso de escrita dun texto de catálogo sobre a pintura de Antón Lamazares, como contrapeso á espectacularización da arte e á éxtase dos cartos, ao auxe da arte dixital e a falsa panacea da IA (Intelixencia Artificial).

O alfabeto do pai

Juan Carlos Mestre

Cada fragmento do desexo está cheo de haches e cartuchos de fogueo. Nada significa do mesmo modo dúas veces, pero “a auga que baixa á tumba a darlle de beber a quen sexa” é a mesma que inicia o seu periplo á busca do deus das améndoas e do cianuro. Canta verderolo, canta antes de chegar o inverno e a luz podreza, pois esquecida, coma un oviño de cristal no *plumier* dos acrídidos, está a nadadora co seu alfineteiro para os novos labios de carbón e queixo. “Ai ai ai aiiiiiii corazón só vives un día”, e xa a barbantesa remoe no aniñadoiro baleiro dos galiñeiros.

De nada lles serve ás claustrais o coral tinguído, nin ao corporal anhelos o gratuító acivro e as súas lenes meixelas de resío encarnado. Canto sucede é o que ao amentar coexiste, esta liña baixo a que calla o mar os seus frascos de vitríolo, a vírgula entre as primitivas trementinas do reloxeiro cúbico. “Corazón ti és o rir da aurora”, ti o oscilante adepto ás matinas sacras e ao cenobio estrito do orante lobo. Mira temoeiro, aló ao fondo está o teu pai, erguido no vestixio, baixo as nocturnas e sinuosas luzadas e o escintileo do lóstrego.

As sílabas, como mazás inocentes, cóntanse cos ollos. Inocua a pericia do rizoma perante os feitos e o prateiro do báculo. Sabio o que camiña sen levar enriba ningún peso e o mendicante de algo apócrifo ao abrazar o lume que o ama. Así o dador das cousas santas escritas nos cantos de *il poverello d’Assisi* e o libro exipciaco das linarias e os *paxariños mortos*. Traballa a noite na vernizadura dos signos predestinados ao balbucido da divindade baixo a albura das laxas, a pegada das ferraxes no lameiro e a gleba, a eclosión da memoria nos hexágonos, a súa crisálida impura da que emerxe a sombra dun cabalo, iso, o evanxeo dos ronseis que deixan os descaltos sobre as cores pitagóricas. Ben, loado aquel que no benigno se alimenta só de palabras. El, o pai.

Á colleita de vogais & cebadas negras sae á mañá o home, o que extremo no seu xacigo de penumbra é agora o alumeado, o que visita o espello sen reflexo dos cartóns fúlxidos e devolve ao mundo as reliquias espaxeadas polas terras de esquecemento. Quen trae de volta ao lar os inventarios do apego e levanta choza nas comarcas movedizas do apego baixo as sacramentais nebulosas. Do celo lumínico do pai está feito o suasorio do fillo, o que inclina a cabeza por gratitude cara ao lucente ocelo. Dos atributos do Apocalipse, todos; da necesidade do Xénesis, esa presada de arroz das estrelas. Non hai outra aprendizaxe que o bautismo e a disciplina imaxinaria ante os apólogos da destrución. Punto e á parte.

Libre, pero non menos furioso que *A tempestade* de Shakespeare retocada por Hieronymus Bosch. Sábeo, o alfabeto do existente está composto por igual do motete das rulas e do tépalo, do carozo da acerola e da drupa do alanxio. Para nomear as cousas coa voz da pálpebra foi feita a libérrima no cativerio das formas, esta pintura veciña do ámbar e consorte na viuvez dos pelados carballos. Aceptemos a hipótese botánica da creación do mundo, a labranza da arte como vontade do unixénito. Aceptemos a fisiocracia da agricultura e a beneficencia dos carábidos. Non obstante, que fai aí ese home, fai o que fai, non o ves?, fala co vapor do visible e a inmaterialidade con febre. Nada máis, iso fai.

O presente, o imperativo, o que adiviñou estadeas e o rostro dos profetas curandeiros sobre as bolsas de penso, o semellante que chama idade ao guiño de bronce entre dúas datas e cabeciña de xade ao monacal ollo dos repolos leigos. Entrementes o meditas que non se diga outra cousa sobre isto, é vento, melaza do áureo nas feces do mel; é Rilke, vai ti saber por que, indo ao dentista. Día a día no loado da orfandade, está aí oíndo ao pai baixo o meteoro branco, oíndo fóra a outridade do intrínseco fronte á manía do moderno, os significados en fuga da exterioridade, a deserción dos bens que asistían ás técnicas do súbito e as anunciacións do revelado. Calma, isto aínda non consta na semántica xenerativa, pero está aí a agardar o intre do lampo. Entón escoitas o de Claraval bisar: servo inútil é só o que fai o que debe facer. Pénsao. Ao final do sufrimento hai unha porta custodiada por un can que trila como, de costas ao pexegueiro, ladraría un paxaro. Señor das esferas e os aruxos, señor da escudela e o zunido do bastante pobre, fai descender sobre min a beizón das augas.

Pasan sen parar os nimbos e as auras, pero non o compasivo que remove cun pau os breos peláxicos, os botes de latón da instrución pública, os tarros con bulleiro e calcaria lama oceánica. Prosodia do tintureiro, alfena e cártamo co que cebar as aves. Transcorre sen clemencia o severo tempo en que os cadornos medran cara ás cernas ata magoaren a cavilación das vogais e a abertura do iris baixo da lingua dos poliuretanos. Só se avanza cara a atrás, iso impón o que cumpre o seu encargo coa futuridade e aguilloa cunha espiña de ouro a rutina do mestre. Toda chave que non fecha por dentro torna a fechadura nun mísero leito. “Son unha pedra e choro si”.

Loadas vós, serdas, en quen sucede a medusa con pelo de lontra, o cero cor violeta, o rechío a xiz da cola de pipermin e ástato do cometa. E iso abonda, as especies na súa diafanidade, os cauterios curadores, as frases de silencio, as austeras aveas ante os coroides das rosas alcalinas e as xornaleiras maltas da Lúa. Só o que a linguaxe ve é pola súa vez pensado pola fariña urania, a enlouquecedora, a unixénita, a suave marea na artesa sen pan dos alcois, a misericordia do serpentín ante as naturezas ebrias. É esa necesidade da carencia perante as obrigas do baleiro, nese auxilio perante o precepto doutrinal do xaxún das formas, onde se xera a xeometría sen proporción do ovalado palustre sobre o que o pintor incumpre a ordenanza dos óleos. Só pinta o que desconcerta, bagatela e mansedume é canto a tranquilizar regresa, parvidade fronte ao asombro, e dese saber carente de calquera outra realidade que non sexa a propia abstracción do oprimente como idea obsesiva, desa esencia inherente ao ser de canto asiduo e vivaz resiste ata perturbar os sosegos da morte, nace a voz sen boca que pronuncia o alfa, boi, e o fenicio beta, que segundo a orde solar do requisito é a casa, o lar natal do alfabeto magnético do pai.

Cando a calor e o frío cometen inxustiza baixa o señor da montaña, sopra, acende. Cando xa a abismada polo fondo do seu río trae na man un ramallete de cristas de galiña. Cando na máquina de escribir introduce o modernizador o seu papel leituga, e ao banquete sintáctico chegan bebendo coma esponxas a hipotaxe e o ablativo, etcétera. Cando vén tras del un can automático de cor accidental e as lentellas se atan ao rabo dos xornais espaxados como se fosen peixiños a un dólar cada un. Cando sobre as patrias, malditas e seráficas, descende o preterido e o duradeiro da omisión. Cando a arte morreu, cando a arte resucitou, cando a arte se cansou de morrer oitenta e seis mil catrocentas veces cada día. E o pai, dipsomaniaco de choivas, ebrio de azul na cantina da escolopendra, primeiro capítulo á man esquerda dos surrealistas, estende sobre a confianza do corazón o vidro mensaxeiro das súas moedas químicas. Cando a vontade compra o esforzo, ad libitum, o capricho dun sideral legume, unha melanita opaca como a obstinación dunha egua. Cando os adverbios relativos introducen oracións que expresan tempo, nas que equivale, literalmente, ao momento en que se fai algo.

Non todo foi xerado para a comprensión do lunar, e non todos, tampouco, entre eles o neno que desennobela a época inmunda, han de poder soportar o perturbador conflito co que metafórico subxace baixo as herbaxes amarelas do soño. Non todas as premisas aceptarán a intelixibilidade como unha alegría do día que choveu sobre as alegres cebadas e a rítmica dos corvos. Todo o describable non é máis que outro reiterado abuso de confianza da realidade. Ao que iamos, que o pai di: colle ese *u* sen facer ruído, si, oes ben, ese *u* de ungüento mercurial que move a alma á virtude, ese mesmo *u* de unto e rosado ubre, e avisa ás perdices, uh! uh! que xa van cara aos cavorcos os cazadores, “ti corazón bicicleta de domingo e can nas nubes”, e nos seus zocos aínda durmida a perspicacia que embeleca o clic do gatillo.

Chove sobre a civilización átona dos museos e o foro medieval da couza. Sobre os predios do gran copulador anguiliforme e a autodevoración da poesía ao se facer cabeza comprobable dunha irrealidade improbable. É o día da unción, a hora das linguaxes aparentes e as vexigas cheas de fentos; as cunchas coas súas belas orellas de metal liban nos mirabeis o prestixio do pesimismo, e un enxamio de ukeleles e delicados uves con ademán de nena ensaia polas viñas o *grand battement* da dozura negra. Eu son a universidade, o mestre da letra ele no anfiteatro da capoeira. Entendido.

O que ilumina sabe que lle abonda ao reiseñor unha á para non ser mosca, que á lavandeira que tende os seus labios á porta da tafona lle sobra unha escama para converter cada pano tafetá nun mendigo. Acouta o pai: aquí non caben as bagullas, morrer é calquera noite sen amor, e os peixes aterrados polo baleiro

berran pequenas pingas de brillo nas ardoras botánicas do máis distante. Loureiros verdes, membranas de polímeros, péptidos covalentes nos secantes neuronais do belo autómatas. Aclaremos a escuridade: a arte non ten unha maneira de ser, a arte non axuda, nin redime, nin liberta. Ela é de seu o favor e o don que salva e a graza que libera. Acaso amortiza o fracaso, acaso salda as débedas coa hereditaria e secular tradición da indecente parca, a que fia, a que debanda, a que corta a saba á medida do teu sono.

Non o ordenanza no catastro das estéticas e o seu romano rústico que se avergonza das observacións do espectador, aquel na demasiada importancia dos xofres, admitindo os anhídridos do ese, o agre ouropigmento, o dezaseis do seu número atómico posterior ao fósforo e anterior ao cloro, un que estala no seu rubí, outro prisioneiro da ontoloxía do camaleón, o de sentimentalidade protomarxista, aquel na gabanza das grandes bandadas de inocencia, ese rapaz outonal con pés de mandolina e mil calorías de diamante, o cristián sen máis, os restos, as reliquias, o delirio das variacións Goldberg para violín e úvula no presebe da tonalidade veciña, e por último a táboa periódica dos elementos espirituais: a floculación das partículas do pensamento na minería das augas da linguaxe, as cristalizacións na femia do cuarzo das ciencias do feo, é dicir Artaud e Dequedaná, arcanxos sen biografía e asibilación das vibrantes no somier da xeeira.

Velaquí o pacto co cabalo ao galope e o triángulo do vindeiro, co impronunciable e o tetragrámaton e a metempsicose do órfico. E na súa cifra, o pai. O fermento da cor baixo a pel, ápex das cosmogonías e primeira cabeza do sentido. O que pinta a súa casa con sonoridades para se emancipar da realidade e existir xa só nas substancias do nomeado adrede contra os arpxos da sona. Gozo inventado para deitar a cabeleira espiritual do tacto, a inconsciente polpa da visión profética baixo as pálpebras do teatro pensativo. Só ela, a impaciente pintura dos alumeamentos da noite, coñece a eventualidade do que se descoñece tras a trituración da angustia, a insolubilidade da pedra absoluta da fe, a negrura dos ácidos mordentes, as oleosas arterias da calcografía onde se camufla cautelosa a deidade na súa infinidade excesiva. Cartonaxes devidas en aldea, viscerais papeis nesa artesa, do remoto grego ἄρτος, sinónimo de pan, onde levedan as sílabas da muller e o home, o ruído ordenado da negación, que á dereita dos números suma a música ás gravitacións do misterio, o maternal pai do abecedario inverso á duración moral dos símbolos.

E entón isto, aquilo, o outro, di o pai: o aire móeo un cego. Aquí, desta banda da tradución, todo é inservible. A poesía, a pintura, xa estaba feita cando chegaron os conferenciantes e os albaneis. Arestora baixa pola escaleira a alancada irremisible do vento, e o que puxo de revés os xesos é o que agora talla, grava, axusta o innominable co eolito da intelixencia. Parece mentira, xa non hai bisel de amor nas vinculacións do oblicuo, senón ensamblaxes entre as insípidas medulas da invención; a entelequia tornou realística e a cousa real da arte subxectiva foi roubada ás agochadas por groseiros e neuráxicos chufóns dunha marca moi boa. Á pintura, pintura. Ao dominio do pintado, descomedida desobediencia e o motín incesante do translaticio. Ao incesto astral: fillos de pan. Decía: comede deste veronés, comede deste azul de Francia, e do turquí e do malva uz, bebede púrpura contra o presaxio da pulsatila. O relato debería proseguir así: non hai relato.

Decía: medide cada un segundo a extensión do seu ceo, segundo a decisión das súas palabras, segundo a lonxitude do seu acerto no defecto. Camiñaron xuntos, non meteron fouciño na colleita da virtude allea, traballaron sós. Así a ciencia do pai ante as sementeiras, esmola e sal na estación da auga e o ferrocarril, alí onde ninguén falta, alí onde todo sobexa: os de madeira e lume, os de silencio e trebón, persoas de alume para aclarar as augas avoltas, laborais sen rescisión espantando as larvas na factoría do retratismo, precavidos tras da fumareda de *Isto non é unha pipa*, de espuma de mar, de torga. Non perdas o tempo coas aliaxes da patrística, o esquecemento ten as cobadeiras luídas, en cada palabra hai unha incubadora e todas as liñas rectas terminan por se curvaren ao voltearen os vértices de verdete, as súas órbitas azuladas, os acetatos de cobre cos que pinta a vida dos santos animais sobre as agriculturas da Terra.

Pumba! Canto ves non é o que pensas, o volume da felicidade non colle na aréola avermellada do cobizoso seareiro da cerrada da noite, senón na auréola da eclipse que esquivas os ferozes cerebros nutricios do saber. Parte esa noz o pai, extrae o ruído desa mudez que promete a subxectividade, invoca a insolencia do sabor das cousas, o *amateur* dos perigos solares que azoutan o noxo inservible cara á

beleza con dentes de ouro. E impetra, exhorta: ten piedade da idea que non pode seguirse e da sombra que non pode seguirte; abandona os esqueletos de pomba e as aínda máis terribles cinzas cominadas ao usurario, ao amansamento das formas esquivas e a venal ganancia da domesticación do talento. Cando o pincel se aloumiña a si propio, cando a superficie se reconcilia coa profundidade, cando os astros saen da farmacia coa súa aguda cortesía de cacto e o triplo ocelo ao axexo do himenóptero, o *surréalisme* vólvese infravermello, e o kabuki, o pensionista antifonal que no patio de butacas do *vaudeville* malogra o *sfumato* das violáceas lacas e os verticilos da esclarea, sae de escena. Rematada a escena ilumínase o ciclorama, e unha voz ao fondo fala de ti como se fose un hóspede mozo na fonda de Molière, o ávido.

Bo raio crebe a codia de arxila dos significados e a apofonía do nome, *lama*, *lamazal*, voz de ti nas nicotinas e nos vertedoiros de azougue, de ti na tripla metade do debuxo e a molécula imantada polos hidróxenos incertos do deus impúbere. É a espora nupcial a que aroma os terebintos e bota de aí os antigos lagartos erguidos sobre as centáureas, é a musicalidade da pintura a que arrebola o idioma gastado da paisaxe á morea de escoura da cambaleante perspectiva da razón harmónica. De pétalos e esterco e esnaquizadas ánforas está feita a crueldade preciosa e a melancolía dos apagados encantamentos do sentido. Recalca o pai: non ten outra raíz o mundo que a que testemuñan as choivas sobre a afirmación das criaturas con cabeza de home e os homes con cabeza de animais bíblicos. O pai nos carbonos, no repaño das súplicas, abairas e tenaces, no compás e a copa que participan dun semellante proveito, nas recordacións das gredas e a pana, os cacharros do proverbio onde se pousa a monarca albina, na temperanza da árbore e a erradía feluxe das ferrerías sobre os erres que non teñen prezo.

Sucede o proxenitor, fala, despídese, “alá vas Teodosio boa viaxe”, a presenza xiradora, as sucesións do cultivo nocturno, os ángulos disolvidos no espello ustorio, os amarelos ópalos natais, o dador na súa bóveda celeste pastoreando o balbucido das emblemáticas e os tótems místicos. Asunto de crenza o eco do sagrado no alvaiade, o retintín do procreador da básica brancura que encirra co seu eco a hespéride e o tauro. Dirá a sombra: vale a herba o mesmo que un camiño, e un gato o dobre que tres anxos. E o que o asume prézase do seu achado, ou sexa, sexa o silencio desa luz o que vai contigo.

Di o informante ante os musgos ácidos e as hepáticas nas zonas húmidas do pensamento: amar o perdido transfigura as visións da orixe; o iniciático é a inscrición do cometa endomingado no planisferio sumerio do chamado cadro, o albedrío das consoantes do corazón feitas coa mesma lama salútifera do pai. Mazá é astro como é més a anubada tea sobre a rancorosa arxila, e de ambos os pares dedúcese a mirada somática do abeto que se asoma ao pozo lináceo da córnea. Non mires cara a atrás, le en sentido inverso ou non haberá cadrado, *quadrus*, o horizonte é duro coma pan de famentos. “E o corvo sinalou co dedo a casa que está xunta a ponte aí é así verá vostede cuar cuar cuar cuar cuar cuar cuar”. Fóra desta liberdade non está ningún, nada, ninguén, nin entendemento nin son ningún de coníferas no caixón do fulgor onde a luz centrípeta acode ao bebedoiro das aves.

Ata aquí o ouveo das cinzas, o ceo onde as parótidas custean a saliva; ata aquí as conversas filiais entre carqueixas e silvas litúrxicas, o plasma ionizado pola neutralidade, o cuarto estado da materia, cuxa gravidade atrae as partículas vocálicas que dan existencia ao ser de sede, ao propiciatorio e ao oleiro que se axuda do seu índice para o razoamento magnético e a sinestesia hipnótica. Afinidade do dormente co propio idiolecto do seu soño, a dársena ao abeiro do azar, o sufraxio da barcada cara aos noroestes do Leteo, o arsenal onde o betumeiro calafatea a xuntura podre dos madeiramentos do sentido. Observa o pai a través do burato das estrelas, mais apenas conta, de pena cala o case non, de *non*, impar, a cantidade de nada, non pondera, enxerga os encarnizamentos, as lapas húmidas, ao corifeo do grande ensaio da egolatría, os abrasivos da comedia da arte, e pensa “oh oh home oh home o teu corazón oh home oh home oh oh oh”, pero dito en ringleira e cara a abaixo.

Pero ese bicho aí roendo o osiño da poesía. Malia esa rula disecada na barbería do carpinteiro e os frades. Non obstante, as catequistas, Sade, o xastre de lapelas erguidas como aurículas de lobetas anfibias, canto dá que pensar, as brisas nas súas faenas estranxeiras, os lugares baixo o bulleiro, “corazón a vaca rubia ri nas nubes que pasan”, as prédicas teóricas, os adulterios contra o aburrimento, os conos, as axilas

de lentella dos padroados onde o rei de copas é adestrado polos esquíos. Toda esa forraxe no presebe das vitorias e das neves, a sementadora de perfeccións brancas nas ribadas da gran cicatriz da avaricia, sequera iso, o aí pintado para todo cristo, como un benedícite na mesa do último horto: o oliveiral do cadro.

Espreguízase a devandita idolatría das cátedras de prima, e entre o marabilloso relativo dos vínculos esperta discordante o cardinal do pai. A terra, querido Éluard, xa non é azul como unha laranxa, e o serafín de sete ás onde daba principio o verbo das margas vólvelle as costas á fame lisa dos xeos. Coida el a saúde do pan, preserva as verduras talladas pola viruxe, vela a transferencia do que cura nos aceites, as cápsulas de ruda, os gallados azuis, o desespero do paifoco cacaracá no seu catre astral. Sol individual e tan belamente trastornado polos arrabaldes onde pace a egua azul. Agora é o dobre onte dos futuros perdoados polo “cesto grande do milagre”.

O outro, nin cousa física nin moral, o biótopo velazqueño onde traballa a ciencia vaticinadora das córneas. A lucente brétema da salvagarda nesas veladuras de gasolina e seda que derrama o *alter ego* das fiandeiras sobre a tenebrosidade da museografía capicúa. Dito. Con máis do necesario propiciouse a catástrofe, e xa só o parente, carne de laverca no peito da crucifixión, poderá achegar a man á chaga de grafito onde aniña o resucitado, a feracidade espaxedora sobre as pinceladas hortas, os acedos fiunchos e as embrionarias xemas opostas á uña, a luz retida no espazo das herbáceas rizas e as translúcidas capas das liliáceas, as súas perecedoiras turbideces unxidas pola leita do ictus métrico, e o matiz das augas fecundado polo amén da mandorla.

Non existe equivalencia, o desarme estético é unha neurastenia do mercado como calquera outra *mancia* de dominio. Véndolles viño ás formigas, non hai sabedoría que substitúa a superstición futura da outra. É a querenza do pai a que retén canto incesantemente se renova nos nichos da estatuaría, as cavidades onde a paixón pola verdade equivale á modesta floración da semente das coles e a boa vontade do sorgo. Son os santorais da milfollas e do pelargonio nítido, son as artemisas e a caléndula do labrador do aire as que aromatizan o catón do pai, a escisión do ditongo ante a cova do beizo uliscando o verdete masculino. Non cesa o que foi, a eternidade do baleiro no desaugadoiro patriarcal, a luminosa canela, o medio xornal dos ouregos no eixido, canto camiña cun sol ao lombo e lle quita a borra aos tintos. O pai.

Dispensado pola compaixón o facedor entrégase cada mañá ao ministerio das figuracións que converten o home en modesto animalíño ético, e iso que sen disputa comparte o cerdeiral e a cornalina, os ascomicetos do pan verde na dorna de aldea e o baúl do cortesán presbítero; son as filosofías da formalidade na zaranda do gran requisito: o verdadeiro que deslinda a equidade das ideas abstractas dos escrúpulos doutrinarios; é dicir, as especies da aflición e o gozo, os traballos que eximen da dor ante o mandato inintelixible, a futura meteorización das pinacotecas na biosfera, o picanzo vermello na escola da énfase, os resortes vocais do entendemento cromático fronte ás pigmentarias ucronías do naturalismo e a autenticidade fantástica.

E ese soletreo que está aí, entre Delacroix e Byron, soportado na balsa da Medusa na que embarcou Dante, tomba e dálle sobre as vagas da reputación, a noite espiritual coas súas erráticas febres, o santo descalzo baixo a reagrupación de todos os sentidos, de todas as iluminacións que nas cesuras do inédito dan saúde ao soño de Xoán, o da Cruz, na inverniza estación do óxido. Aí Lamazares, citado á mantenta como músico entre os poetas malditos, no filo de Rimbaud, nos filamentos do quiasma óptico, partitivo entre o xesto do coitelo e a cruz ferrada. Ningún escolio ha de explicalo, mais algún indicio ha de ser dito: o pau conxectural das intuicións gnósticas e, acaso, a disolución dos nódulos arborescentes na modulación das grisallas cuxa equivalencia é a utopía do aínda e ao seu carón acaso o nunca, como recurso equitativo do futurible enxeño pictórico, a saber: a técnica dos distantes fríos do maxenta, a interioridade dos taninos e a tintura dos iodios, as maceracións violetas e a súa cristalización nos sistemas numéricos do hialino, a irisación do ópalo, o estireno, os éteres.

Canta na neutralidade do id o paterno, o home que aconsaanta os emparados e sopesa as mágoas e o dó, o espaventoso da coloración da dor, o individuo que alixeira os seiróns da aparelhada besta. Un mestre cun lapis de hematita ante o frutificar da milgranda e os cinabrios. Home cuberto polo manto das

xeoloxías e os alivios da nivación. Home nas prudencias da hasta e a medida aspérrima dos áridos, ante as fanegas de gran ocre e no balanceo das substancias ingravidas sobre os cánabos. Criatura inflexible e dúctil, albura e titanio no prato das aliaxes férricas. Materia de metafonía e apofonía, e teofanía da divindade que se manifesta nas letras, nas fitas para o asunto das feituradas da linguaxe e as frases volitivas do discernir do home. Alí parola o pai, cos cerquiños e as escuras bardas, baixo a rexa bategada das choivas do preámbulo. Un home devagar no silencio do estritamente só. Carafío!, un semellante que non nega coa cabeza, un home no xardín dos mortais escuros a carón das xaspeadas mulleres, contornando con breas as entidades da aura, as mónadas, os seres de debuxo que van de paso entre os pastos cara ás disposicións da alacridade. E logo dixo: “corazón esta poceira é tan grande que é un mar difícil”.

Así custodia o pai o idioma ao que, sen ser debedor, se debe, o que adoza o préstamo das codias acres na cidra confeitada e espaxe a follaxe das mantelariás outonais polos piñeirais de resinaxe. Só as palabras poden inclinarse máis que o *Populus alba*, facer as beiras ante a duración emocional dunha rocha, só elas poden espirse baixo as axilas estelares dos limbos e permanecer intactas como un inmodesto astro. E iso sábeo o pai en cuxo hospital de abellas zoan as alvarizas do fillo. Un contempla un río e outro é a identidade dese mesmo río no que xa incorporeamente xuntas se abrazan as súas augas. Aquel ante unha paisaxe de leitos de bulleiro, este en canto sen descanso concirne á naturalidade verosímil, ambos nesa estrañeza do encantamento sobre as lamas e os exvotos ofrecidos á milagrería dos ventos. Pensa un: canto non participa do panorama do prodixio pertence por descarte á indecisión dos motivos obvios; e o outro apunta: aquelas crebas no encallamento do tempestuoso, tras a aparente revolta, non son máis que a tardanza da pintura rápida. Razón terán.

A arte ou é transeúnte ou devén en inmovilidade rugosa. Non houbo ángulo no exordio, o truco foi a columna babilónica e o deusíño arameo levando un pao para encirrar as fariñas venéficas perante o desexo da liña. Debuxar un can disxuntivo, pero coa paleta do albanel; debuxar un oco onde se queira durmir, onde se poida soñar do revés a calcomanía; un deses anos agrandado polos interrogatorios teóricos, o esclarecido ante a perplexidade razoable, os encapotamentos de tezas e cutículas sobre asentadas celulosas e pensativas ligninas. Debuxar as filiacións, o fervedoiro imaxinario do verdor, os vapores dinámicos da cepa e o carballo, os ferraiais primordiais, a húmida inexistencia das tinturas silentes. Non é outro o mecanismo da conduta que vincula as formas e as estacións á man sexual do debuxístico, o areoso, o carbónico, os trazos distinguidos dos condominios vexetais, a mamila da aurora aínda na caluga do estío, ao seu xeito cada deus co seu carmín para que se fixen nel as musas e as turbas.

Como árbore que non se deita nunca, amansa o artífice as representacións das forzas físicas e o catro cósmico dos aires. Todo é asunto de orientación, o lugar por onde sopra a luz, o lugar onde o oído chora, a cor que outorga lei á vertixinosa cabalgata de almas no vendaval. Redimir o sufrimento é tarefa, tamén, desa crenza nos claroscuros onde molla o pan aquel outro Antón Caravaggio, o trazo civilizador, a pincelada eximida de calquera outra significación que non sexa o carácter emancipador do falante pictórico. É a campá da tormenta a que esperta ao iniciado no estigma, radicalmente estético, da paixón cristolóxica. O estampado nos infolios litográficos e o arcano sacramento penitencial onde atopa abrigo o heresiarca dos modos fotográficos. Baixo a secreta rocha alóctona do templo rupestre, alá onde o creador dos artiodáctilos, a corza e o cérvido, se consagran á crianza de estrelas, entre os óxidos de manganeso e o taumatúrxico ocre de bismuto; onde o mesmo cervato, corenta mil anos antes da mística, imprimiu a súa única letra no marco de diáclases.

E logo, o poeta, o vedor na participación do cósmico e as cousas infinitas, a libración lunar, as virguliñas do grafema e os acrónimos do silabario amárico, as calendarizacións astronómicas, a ideación de trilos e onomatopeas, a autoría de signos inarticulables e cartularios onde acreditar deslindes, ferreiriño de chaves e sons curvos para a xerminación dos ideogramas agrícolas. A imaxinación do aire respira ben na pintura. É o alfabeto do pai, a aldeña pallosa na que vive incluso o crepúsculo da gráfica e as anomalías que xeran singularidade aos ordenamentos artísticos, a lilaina corporativa, o emprazamento de cousas opostas á congregación, o desacato volumétrico, as venialidades ante a

xeometría do espazo, o sobresemento da perspectiva, a tridimensionalidade e a representación do plano, o difícil por ser ulterior á presenza, a desaparición da aura na obra de arte. O pai, garda e avisador do lume, custodio do edicto e os elementos harmónicos, é, en todo o seu, sabedor deses síntomas, a fin da fermosura das bestas, a corrosión dos belos metais, o apagamento da densidade tras a moenda dos sólidos e o murchamento da plenitude nos herbarios.

Da idade do pai no alfabeto do tempo dá conta a dactiloloxía das árbores, o cifrado baixo as intemperies astrais por san Buenaventura, franciscano, adepto de Aristóteles e mestre en artes, precursor apócrifo das mans que falan. Dos números racionais, e por tanto da congruencia do merlo categórico ante o panorama albino, dan conta esas Neves nas que amence o proxenitor entre os dígrafos do asubío. Daqueles signos no rego inventado para traducir os soños da Biblia por Cirilo e Metodio, minúsculos misioneiros bizantinos ante o alfabeto grego, testemuñan estas grafías samaritanas inscritas nas lápidas do abecedario dos mortos, as bilabiais vivas que cavan o que miman, o dialecto volátil da xograría e as especies iconoclastas do mester acoitelado do idioma. É a memoria do mundo, o ser sentado á mesa das rosáceas, os portadores de mercadorías abstractas e calidades dunha pureza sen suxeito, a que vén repetir ante as galas da verdade: a negrura só se disgrega na opacidade, o clarear só cumpre a súa promesa na ultimación do diáfano.

A estas *cabañuelas* chega o pai, ao sitio da consecuencia e das derivacións. Trae unha corda para desatar a montaña. Déitase onde a estrela ferve o seu caciño de silencio e fertiliza o milagre do códex da noite. Logo, deixa a cruz acendida para que algún deus durma na súa cinza. O demais é soño, o alfabeto do pai que desde o anterior ao vindeiro se denomina Delfín. Antón Lamazares, fillo de Delfín.

/ pp. 42-43 /

Inda é día, 1973-2023

Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view





Vilagarcía. Vilagarcía de Arousa, 1974
Técnica mixta sobre táblex / Mixed media on hardboard
100 x 62 cm



Vilagarcía. Vilagarcía de Arousa, 1974
Técnica mixta sobre táblex / Mixed media on hardboard
95 x 60 cm



Familia Sete. Vilagarcía de Arousa, 1973
Técnica mixta sobre aglomerado / Mixed media on fiberboard
58 x 49 cm



Villagarcía. Vilagarcía de Arousa, 1974
Técnica mixta sobre lenzo / Técnica mixta sobre lienzo / Mixed media on canvas
73 x 60 cm



Villagarcía. Vilagarcía de Arousa, 1974
Técnica mixta sobre lenzo / Técnica mixta sobre lienzo / Mixed media on canvas
73 x 60 cm



Cabeza. París, 1975
Técnica mixta sobre aglomerado / Mixed media on fiberboard
75 x 40 cm



Ferrol. Ferrol, 1976
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
32 x 28 cm



Ferrol. Ferrol, 1976
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
32 x 37 cm



Ferrol. Ferrol, 1976
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
70 x 37 cm



Ferrol. Ferrol, 1976
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
116 x 86 cm



Rubín. Rubín, 1977
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
103 x 119 cm



—*Aiii Dios, —E outros día que non.* Rubén, 1977
 Materiais directos en estrutura metálica de base de cama / Materiales directos en estructura metálica de base de cama
 Materials applied directly on metal bed base
 188 x 97 cm



Crucificado. Rubín, 1977
Técnica mixta sobre aglomerado / Mixed media on fiberboard
100 x 70 cm



Rubín. Rubín, 1977
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
265 x 178 cm



Ribadavia. Madrid, 1978
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
258 x 160 cm



Balde. Madrid, 1978
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
164 x 139 cm



Saco. Madrid, 1979
Técnica mixta sobre saco de papel / Mixed media on paper bag
87 x 59 cm

Saco. Madrid, 1979
Técnica mixta sobre saco de papel / Mixed media on paper bag
95 x 58 cm



Saco. Madrid, 1979
Técnica mixta sobre saco de papel / Mixed media on paper bag
95 x 58 cm

Saco. Madrid, 1979
Técnica mixta sobre saco de papel / Mixed media on paper bag
97 x 58 cm



Saco. Madrid, 1979
Técnica mixta sobre saco de papel / Mixed media on paper bag
97 x 58 cm

Saco. Madrid, 1979
Técnica mixta sobre saco de papel / Mixed media on paper bag
97 x 58 cm



Saco. Madrid, 1979
Técnica mixta sobre saco de papel / Mixed media on paper bag
97 x 58 cm



Prima Un. Madrid, 1981
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
112 x 89 cm

Vitoria. Madrid, 1981
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
80 x 70 cm



Cambotes. Madrid, 1981
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
117 x 54 cm

2 bolsillos. Madrid, 1981
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
116 x 50 cm

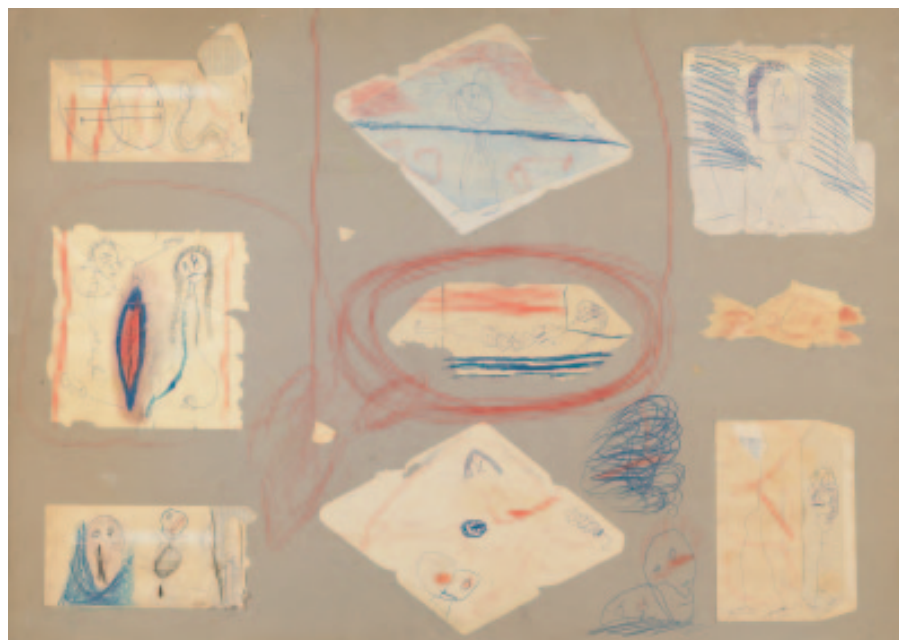




El sermón de la montaña. Madrid, 1983
 Técnica mixta sobre sacos de papel e madeira / Técnica mixta
 sobre sacos de papel y madera / Mixed media on paper bags and wood
 95 x 115 cm



Ángel Mari. Madrid, 1982
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 167 x 89 cm



Madrid, 1981
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 75 x 105 cm



Madrid, 1981
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 124 x 92 cm



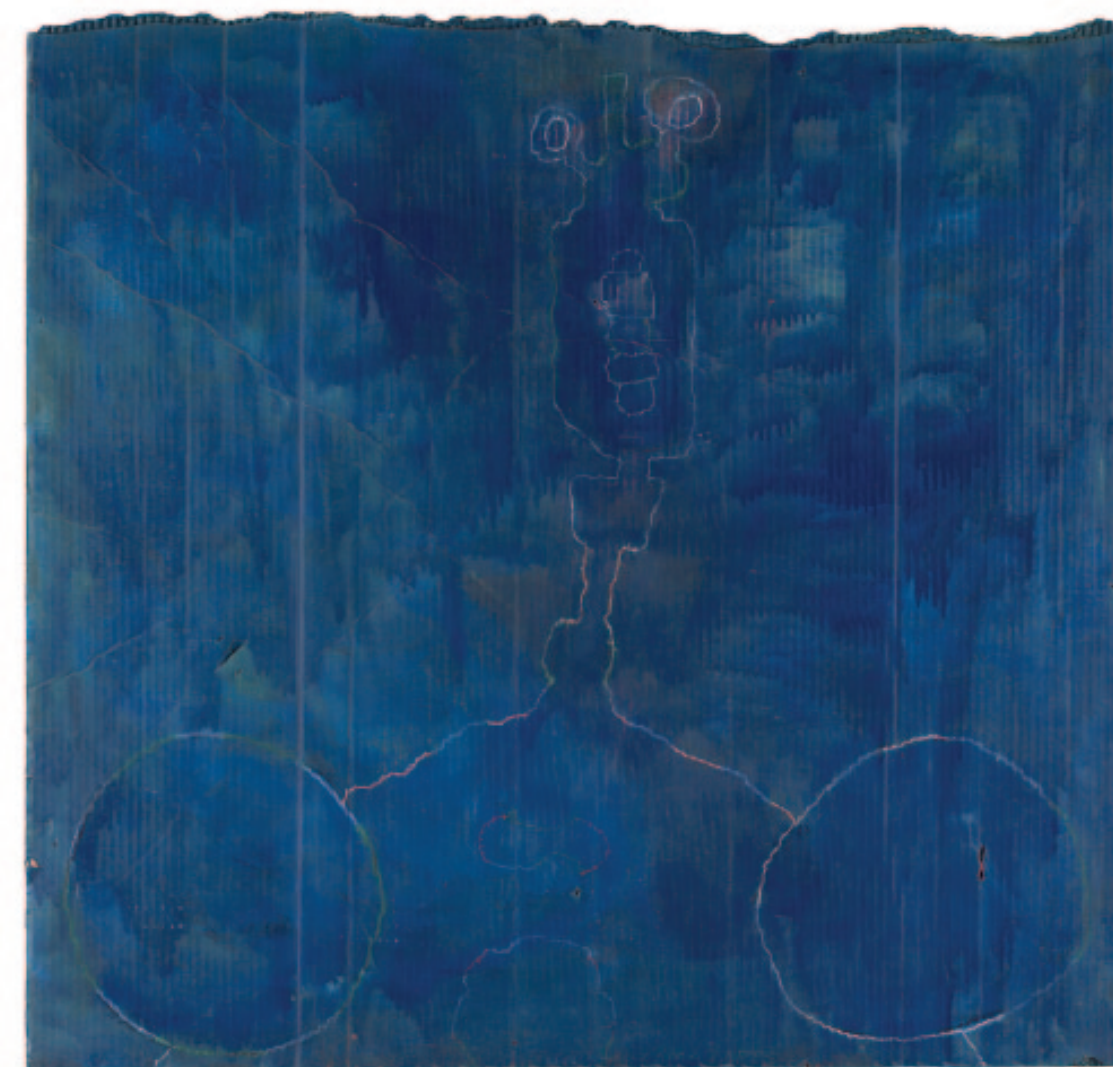
Madrid, 1984
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 80 x 80 cm



Madrid, 1984
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 92 x 62 cm



Felicitá. Madrid, 1981
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 94 x 97 cm



Qué? Madrid, 1983
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 95 x 100 cm



Familia. Madrid, 1983
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
161 x 50 cm



Familia. Madrid, 1983
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
131 x 94 cm



Xente de Reixi. Madrid, 1981
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 75 x 65 cm



Pardesoas. Madrid, 1982
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 100 x 95 cm



A Santiña. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre porta de madeira / Técnica mixta sobre puerta de madera / Mixed media on wooden door
137 x 57 cm

Patitas de alambre. Madrid, 1983
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
243 x 40 cm





Chicho. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
100 x 100 cm



Sepultura de camionero. Madrid, 1985-1986
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
68 x 61 cm



14 apartamentos. Madrid, 1984

Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
55 x 350 x 14 cm



Si aún me fuera dado ver, elevo el silencio

António Gonçalves

HORIZONTE

El horizonte se afirma ante nuestra mirada con una singularidad tan propicia que a través de él se nos revelan las líneas más remotas de aquello que la humanidad ha sabido preservar como parte de su herencia. Hasta donde la vista alcanza apenas divisamos una porción del horizonte; más allá se extiende una vasta inmensidad que solo la imaginación puede llegar a desvelar. Aquellos que, por sus inclinaciones y su especial sensibilidad, consiguen hacer visible dicha inmensidad nos muestran creaciones que elogian las excelencias de nuestra humanidad. ¿Hasta dónde podemos llegar? El mundo no solo nos entra por los ojos, sino a través de una compleja construcción que, a lo largo de nuestra existencia, se nos permite explorar, conocer y experimentar, tomándole el pulso a aquello que nos identifica y nos confiere autenticidad. Como seres humanos formamos parte de ese misterio; en él radica nuestra manera de entender la muerte; lo moldeamos con formas que remiten a nuestros antepasados; aspiramos fervientemente a expandir el horizonte. El deseo de comprender no nos da tregua y, amparándose en la curiosidad, que en un primer momento se deja guiar por la intuición, fluye hacia ese estado puro propio de la distancia que pretendemos salvar.

Pero ¿qué es eso que tenemos ante nuestros ojos y, al mismo tiempo, habita en lo más profundo de nuestros corazones? De la percepción sabemos que nos ayuda tanto como nos confunde; de la vista, que existe una conexión física entre mente y emoción.

«Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas»¹.

Para concedernos un sentido que refuerce nuestra relación con el mundo, sostienen aquellos que, en su quimera, defienden las interpretaciones más singulares del confín del horizonte.

Acaricio la posibilidad de encontrar en este confín del horizonte los *paisajes de la condición humana*, con el necesario desorden y los precarios equilibrios que acuden en auxilio de la creación para que de sus entrañas surja el esclarecimiento, como bien supo poner de manifiesto Gloria Moure en la conversación que, en su día, mantuvo con Lamazares.

«...a la necesidad de abrir el campo de visión que toda cultura, todo tiempo, toda criatura necesita. Este paso adelante que intenta dar el bebé nada más ponerse en pie»².

Lamazares nos sitúa ante una ventana que define un encuadre en el que se inscribe y se observa el horizonte; no necesariamente el horizonte que la visión alcanza, sino una incursión en la experiencia del universo interior, en nuestra comprensión más íntima del horizonte que aflora a través de nuestra experiencia de la sensibilidad. Ese estímulo nos conduce a una experiencia de múltiples capas, ¡tan sutiles y primorosas!, de una meditada sencillez que parece concebida para regalarnos infinitas líneas de excelsos horizontes.

Antón Lamazares aspiró a construir un alfabeto posible y, en ese sueño, nació su Alfabeto Delfín, que expande nuestro horizonte y nos lleva a comprender los *paisajes de la condición humana*. Avanzamos hacia el conocimiento, movidos por un estímulo que nos empuja a elevarnos reinventando la lectura y la contemplación. Nuevos horizontes aún por perfilar.

¹ John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2018, p. 13.

² Gloria Moure, “Paisajes de la condición humana. Entrevista con Antón Lamazares”, en *Antón Lamazares 1980-2010*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 2011, p. 12.

— *Antón, ¿de qué manera definirías tu horizonte? ¿Sientes que tu horizonte se ha ampliado?*
— *Mi divisa bien podría ser: un prado verde donde el alma paze... y donde a veces el horizonte es sol de mediodía.*

TIEMPO

La existencia solo puede tener lugar dentro de un marco temporal. En su acepción más pura, el tiempo carece de forma y su definición es inevitablemente compleja. Pero aunque hayamos sido capaces de encontrar una forma de medirlo, no hemos logrado aprehenderlo, por eso nos limitamos a rondarlo creyendo que lo comprendemos sin llegar del todo a definirlo. La memoria se sirve del tiempo, esto es, de una serie de estratos ordenados más o menos densos que se han ido agregando a nuestro ser. Respondemos a los estímulos y a la herencia que apela a la naturaleza precisa de la verdad como sentido de la vida. Para comprender el tiempo, emprendemos una indagación permanente que asume esa voluntad de esclarecimiento. La creación artística responde al propósito de las posibilidades de aproximación, a la explicación del más simple de los designios de la noción de tiempo.

La obra de Antón Lamazares consigue resolver de manera muy precisa la problemática del sentido del tiempo. En ella encontramos varias capas que responden a distintos tiempos, desvelan soluciones y fijan estratos de comprensión. Nos hallamos ante cincuenta años de un proceso creativo incesante, que responde a las exigencias de su inquietud como pintor. En estos estratos temporales, ha revisitado los tiempos de diversos colegas de profesión que, en la línea cronológica, han protagonizado diversas incursiones en su obra. Visitas a museos, monumentos, iglesias, espacios de memoria, exposiciones y lecturas han contribuido a conformar una experiencia que rebosa conciencia y sensibilidad ante el tiempo, dotándolo de sedimentos y aportándole una grandeza que alimenta su singularidad creativa.

«La persona dispone del tiempo que le ofrece la conciencia. El tiempo sucesivo, coordinada a la que cualquier suceso puede ser referido. Mas ello no significa que en la vigilia estemos constantemente prendidos de ese tiempo. De él caemos en la atemporalidad del sueño»³.

Esta atemporalidad a la que se entrega Lamazares es la base de su reflexión sobre el ejercicio de la pintura, rescatando tiempos y recuerdos para traerlos al presente mediante una materialización que devora el sueño. Sus series constituyen el fundamento que le permite visitar sus propósitos temporales: la infancia, la aldea con sus ritmos y cadencias, las derivas de sus viajes y estancias temporales en geografías y lugares... Convivencias y relaciones que evocan la anamnesis, que evocan oportunidades que hacen retroceder los tiempos y moldean el sueño. La palabra tiene una presencia muy especial en la plasmación de estos sueños, en la constitución del tiempo que se fija en la obra de Lamazares; palabra que se repliega y prolifera en una materia convertida en poema. El tiempo de Lamazares contiene en sí múltiples tiempos; su obra contiene el sueño en primigenia intemporalidad.

— *A lo largo de tu trayectoria y de sus sucesivos estratos temporales, ¿sientes que has podido definir el tiempo?*
— *Quiero que mi pintura sea silvestre y atemporal. Como dice Cervantes: “Corre el tiempo, vuela y va ligero, y no volverá”.*

MEMORIA/RAÍCES

La complexión del cuerpo en crecimiento constituye el registro de la memoria; en él se demora la *presencia* de los acontecimientos que han formado parte de su relación con el mundo.

«Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura»⁴.

La simplicidad del medio, en la génesis del núcleo familiar constituido por el padre y la madre, es la forma que adopta esa primera razón de ser que nos permite comprender la célula familiar. De ese sustrato se nutren las raíces que se fortalecen y se propagan a la comunidad de la aldea, a los vecinos que comparten los días,

responden al crecimiento y a las travesuras, y participan de la memoria. En este crecimiento anida el registro de los recuerdos, una sensibilidad atenta a la autenticidad que puebla el lugar, a quienes lo habitan y lo cuidan, ofreciendo sustento a sus raíces.

Lamazares se ha preocupado, con absoluta franqueza, de cultivar y nutrir sus raíces en el seno familiar, en la fortaleza de su madre, en la robustez de su padre, en ese esbozo biográfico que ha ido trazando con las labores del campo. Las vacas que, diseminadas por los prados, nos conducen al encuentro de los paisajes; los cerdos que avanzan por estrechos senderos y cuyos chillidos, en su hora final, resuenan en los tiempos fríos en que se curan las carnes. Las líneas que se ofrecen al arado que desgarr a la tierra, los surcos que restituyen la presencia del interior a la luz del sol. Zanjas a lo largo de los caminos y veredas que en invierno retienen el agua y reflejan imágenes, fragmentos que quedan depositados en esos charcos y permiten que emerja la imaginación. Son esos surcos, que Lamazares nos muestra en sus obras, los que a través de su esencia nos aportan esa sencillez tan característica capaz de reconquistarnos con una sabiduría tan hermosa. La aldea, esa casa común, esa *domus* que albergaba una forma de vida, una respuesta al origen, a la comunión de una sabiduría ancestral. Lamazares encierra la sensibilidad de esta sabiduría y ha sabido trasladar a su pintura los medios más sencillos, la madera que estructura sus piezas, donde el cartón recuperado se pliega para recibir los gestos expresivos del desasosiego que acompaña al nacimiento de la obra. La inquietud de quien espera a que broten las semillas, a que florezca la primavera. Que la poesía vaya al encuentro de la naturaleza, que se hundan las raíces que alimentan la existencia de la razón pura. En el transcurso de esta semblanza biográfica, que nutre la memoria y vigoriza las raíces, está también la formación en el monasterio franciscano donde Lamazares se acercó a la palabra, en las aguas de cuyos estanques reverberaba la poesía. El verbo que nos confiere el origen, que obedece a la sabiduría de las gentes de la *domus*. La palabra será la que sustente las raíces de Lamazares, en una complicidad y profundidad que el pintor nos devuelve a través de un alfabeto original, el Alfabeto Delfín, que lleva incrustados los recuerdos profundos e individuales de su infancia en la aldea y que se plasma en su pintura.

PASADO

En el origen hay una vibración vital, una energía que crepita y alimenta la llama que se mantiene a lo largo de nuestra existencia para que nos reconozcamos en ella y nos sintamos responsables de que no se apague. A través del gesto hemos podido responder al más puro de los sentidos, en una relación tan cercana a lo sublime como nuestra aspiración a desentrañar el misterio. Regresamos al pasado, donde habitan nuestras dudas, inseguridades y temores. Volvemos a aquellos que ponderaron soluciones, que instigaron respuestas, reinventaron quimeras y persiguieron sueños con ese deseo tan profundo de esclarecer el misterio y acercarse a su verdad. ¿Qué llama es esa que aún nos fascina? La misma que prendieron nuestros antepasados, la que los mantuvo unidos en torno a las más diversas manifestaciones propiciatorias de la creación artística. Saber visitar el pasado y extraer de él la sensibilidad más pura significa estar a la altura del propósito originario, comprometerse a alimentar la llama en señal de respeto.

«...toda obra de arte, si quiere alcanzar las más altas cimas, debe pacientemente, cuidándose minuciosamente desde los inicios de su creación, penetrar milenios y llegar, si le es posible, a la noche inmemorial habitada por los muertos que van a reconocerse en la obra. No, el destino de la obra de arte no son las generaciones jóvenes, sino que se ofrece al pueblo innumerable de los muertos. Que la acepten o que la rechacen»⁵.

En la obra de Lamazares se percibe un entendimiento y un respeto por el pasado, por la sabiduría implícita en este volver atrás, en ese acercarse al principio, en ese arrimarse a la llama con la intención de recibir de ella la energía transferida en el misterio de la creación. Un acercamiento a sus coetáneos, que despertarán en él la

³ María Zambrano, *El sueño creador*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1989, p. 37.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 15.

⁵ Jean Genet, “El estudio de Alberto Giacometti”, en *Giacometti: Colección de la Fundación Maeght*, Fundación Juan March, Madrid, 1976, s. p.

curiosidad, el deseo de profundizar en el conocimiento y la experiencia. Cerca de él están artistas como Laxeiro y Fraile, que tuvieron una enorme importancia en la decisión de Lamazares de dedicarse a la pintura. Pero serán viajes a geografías más remotas y estudios más profundos los que lleven a Lamazares a indagar en la obra de artistas como Fra Angelico, Matisse, Cézanne, Van Gogh, Francis Bacon, Miró, Tàpies, y poetas como Oroza, Uxío Novoneyra, San Juan de la Cruz, Rilke, Artaud, Vallejo, Rosalía, Hölderlin, Lorca; autores de textos que encierran las preguntas primordiales y amplían su comprensión. Épocas como el arte bizantino y exposiciones como la que el Museo del Hombre de París le dedicó al arte de Oceanía en 1972 son también foco de atención y fuente de emoción para Lamazares, que capta en esas manifestaciones una aurora de primavera para su pintura y su proceso creativo. En su obra hay una preocupación por preservar la relación con sus antepasados, por recuperar su memoria y despertar en sí mismo la conciencia de un trabajo más auténtico. El pasado es la cuestión, y la obra de Lamazares será siempre una revisitación de ese pasado que, de la mano de una conciencia más lúcida, nos revela una verdad resplandeciente.

— *¿Qué respuestas te sigue dando el pasado?*

— *Marco Aurelio en sus Meditaciones recuerda unas bellas palabras de Platón: “Importa mucho a quien discurra sobre los hombres, que considere asimismo, como desde un lugar elevado, lo que pasa en la redondez de la tierra: las multitudes, los ejércitos, las labranzas, los matrimonios y divorcios, los nacimientos y muertes, el barullo de los tribunales, los países desiertos, las diversas poblaciones bárbaras, las fiestas y lutos, las ferias, toda la barahúnda y el armonioso conjunto de los contrastes”. ¡¡¡Trabajo propio para un pintor!!!*

SENSIBILIDAD

Ser humano: la definición más sencilla y apta para entender el significado de la sensibilidad. Una definición que nos remite a la comprensión de un atributo tan exclusivo de lo humano que lo acompaña en todas sus manifestaciones y relaciones con sus congéneres. Atención que se traduce en una aguda curiosidad por el mundo. Los estímulos son diversos y aluden a diferentes reacciones ante los colores, las texturas, los sonidos, los olores y los sabores, que en su diversidad ensanchan las experiencias sensoriales e intensifican la sensibilidad. Las manifestaciones artísticas son prueba evidente de la conciencia humana como posibilitadora del hacer y del crear.

«La especificidad del arte consiste en que ordena el caos sin salir de la esfera de lo sensible»⁶.

El arte trae consigo retos originales; su propósito es estimular y fomentar experiencias que sirvan a la sensibilidad en cuanto esencia de la comprensión y la existencia humanas.

El afán por desarrollar y afinar la sensibilidad es un deseo que todos debiéramos compartir y una necesidad fundamental para el equilibrio emocional y psicológico.

La intensa concentración que Lamazares exhibe le otorga singularidad en lo tocante a su comprensión del mundo y a su capacidad de crear formas nuevas. Emana de la pureza del manantial, de la fuente donde el agua brota del interior de la tierra y se precipita ladera abajo formando la corriente del río. Lamazares tiene esa transparencia, esa fuerza que se precipita en su obra generando corrientes de fuerte vibración, de intensa vitalidad; gestos veloces, agitados en equilibrio, gestos serenos, ponderados, en suspenso y de inmensa calma. Lamazares posee una refinada sensibilidad, una exigente relación con su fuero interno, con su respuesta a los estímulos, a su comprensión de lo espiritual, que convive con la emoción en una consagración de la verdad. A lo largo de los años ha desarrollado una obra que revela una manera meditada de llamarnos a la contemplación y a la sensibilidad atenta. Series de obras como *La sombra del corazón*, *E fai frío no lume* (Y hace frío en el fuego), *Gracias do lugar* (Gracias del lugar), *Domus Omnia*, *Sueño de la casa de las vacas* o *Xanelas* (Ventanas) son reverberaciones de su erudición asentada en la conciencia más reflexiva de lo humano.

— *¿Dirías que la sensibilidad es tu existencia como pintor?*

— *¡¡¡Alma, alma, alma...!!!*

GESTO

Un sentido de la razón, como si el único trayecto posible para alcanzar la forma fuera el gesto. Gestos que, millones de veces repetidos desde su creación, no han perdido su autenticidad.

El gesto ayudó a fijar algo, a registrarlo, para que de la inscripción resultase la presentación de la idea, del intento, del propósito, de la duda, de la intención. El gesto surge de realizar la conexión con el cerebro en una articulación fructífera. El origen del gesto alimenta los cimientos más primarios de la creación.

«El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones»⁷.

La sencillez convierte el gesto en una acción que aspira a satisfacer las intenciones más audaces de la mente y la sensibilidad. Solo a través del gesto ha sido posible desarrollar la escritura y las manifestaciones más osadas de la creación artística. No me refiero simplemente a manifestaciones de una elaborada y excelente ostentación técnica o de un refinado virtuosismo. La sobresaliente capacidad de aprovechar al máximo el gesto está reservada a aquellos a los que, mediante el uso, les han sido reveladas sus manifestaciones más originales. La pintura y la escritura dimanan del uso del gesto, en un efecto sumamente revelador de la aptitud que permite su práctica más simple.

En la base del trabajo de Lamazares subyace un fino sentido del uso del gesto; es consciente de hasta qué punto este aporta unicidad a sus obras y de cómo las remite a planos de veracidad en la esencia del hacer primordial. La sencillez del gesto es una presencia perseverante; da lugar a registros de figuras envueltas en gestos muy espontáneos y de fuerte afirmación en sus obras de los años setenta, liberándose luego en gestos leves y delicados en las obras desarrolladas en París. Las obras de su etapa neoyorquina exhiben una gestión perfeccionada de la escala del gesto en la sucesión de las hojas de papel, en un equilibrio sensible, que se manifiesta admirablemente en las obras de gran formato como las series *Xanelas* y *Sellos*. El gesto acompaña la obra de Lamazares de forma muy meditada e imaginada. De los golpes y perforaciones que ejecuta en sus soportes de cartón surge una singularidad que le confiere identidad en su respuesta al dibujo y al gesto como comunión entre dibujo y pintura. Mediante el perfeccionamiento del gesto y de las formas de registrarlo y contenerlo, Lamazares ideó el Alfabeto Delfín, que depura el gesto del dibujo con el gesto de la escritura y con la creatividad del gesto que perfora y golpea el soporte de cartón. Estos gestos son reflejo de la atenta y continuada depuración de su sensibilidad hasta llegar a los gestos primordiales que manifestaba en la infancia, que, aunque ingenuos, eran puros y desbordaban sinceridad.

— *¿Se puede decir que el gesto se ha convertido en la fuerza primordial de su obra?*

— *Los hijos de labradores nacemos con una azada en la mano. Sería un gran honor escuchar decir de mí: esta pintura está hecha por un labrador.*

SABIDURÍA

La aldea celebra una sabiduría, una razón que se quiere apegada a lo terrenal, a una conciencia pura basada en el contacto con los orígenes. Como si aún pudiéramos existir en el Antiguo Testamento. Para que la esencia se revele es necesario preservar la herencia; saber convivir con la sucesión, con la recuperación de las formas; saber escuchar, respetar los silencios y presentir los comportamientos. Más allá de cada acontecimiento diario, existe una fe que se eleva y vela por la equidad, que se propone responder a la sencillez de los días. Una justicia que está por venir y que, asistida por la súplica, vela por el alma que perdura

⁶ José Gil, *O tempo indomado*, Relógio D’água, Lisboa, 2020, p. 15.

⁷ Juan José Gómez Molina (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 17.

en la plenitud de cada ser. La sabiduría es un testimonio que impregna el corazón, que le confiere valor e intrepidez elevando el espíritu. De tan sencilla, la sabiduría se convierte en un tesoro que encuentra su guarida en quienes saben cuidarlo. La aldea se ha dejado guiar por lo genuino, y en ella habitan los que aún comparten, los iluminados por la primera aurora que señaló el despertar.

“Canta a tu pueblo y serás universal”; así reza un dicho popular. Son sabidurías que, depuradas, nos han transmitido una conciencia íntegra.

Lamazares es portador de la sabiduría de la aldea, desde que bebió de ella ya nunca la soltó, y como afirma el dicho popular, recorrió el mundo en pos del deseo de saber, pero sin dejar de *cantar a* su aldea, a sus raíces gallegas, sin dejar que el mundo perturbara su sabiduría original.

«El mundo es lo que el artista hace de él»⁸.

Viajó por todo el mundo y su carrera se desarrolló en contextos diametralmente opuestos a su Galicia natal. Madrid es la ciudad donde acabó por establecerse y donde ha vivido más tiempo, con todos los peligros de una época en que la capital, arrastrada por el animado desenfreno y la excitación propia de la libertad recién adquirida, todo lo desafiaba.

Londres, Salamanca, París, Nueva York y Berlín fueron algunas de las ciudades con las que alternó su residencia en Madrid; en todas ellas se dejó abordar, conocer y explorar, pero regresando siempre a su Galicia natal, y más concretamente a su aldea, al seno de su familia, al seno materno. Regresar a la sabiduría pura que lo vio nacer; traer la vibración del mundo para respirar en la aldea y refugiarse en la plenitud de su madriguera. Ese discernimiento y esa sensatez constituyen, en sí mismos, una muestra de esa sabiduría que se refina y lo impregna todo. Y series como *Domus Omnia*, en la que, a pesar de haber sido pintada en Berlín, Lamazares consigue destilar la atmósfera de los campos y bosques gallegos adentrándose en los verdes y las brumas tan propios del paisaje del interior de Galicia, son buen ejemplo de ello.

— ¿Conservas algún recuerdo o incluso alguna práctica de la sabiduría de la aldea? ¿Es ahí donde reside tu poesía?
— Si en mi trabajo hay algo de poesía, es porque en ella está mi aldea como lugar de vida, de infancia, de ensoñación.

BUSCAR/TANTEAR/EXPERIMENTAR

Por valles y colinas, por huertos y senderos, por campos y bosques, el deseo de corretear, de sentir el camino que en nuestro deambular nos permite tantear y experimentar. ¿Qué buscamos en nuestras incursiones por el campo? Tan solo responder a las tareas que el compromiso de la subsistencia nos impone. Una realidad que se amplía con el descubrimiento y la relación con la naturaleza en su versión más audaz. Somos parte interesada y, como tal, encontraremos en ella una resistencia con la que es necesario saber lidiar. Queremos recuperar las semillas, recibirlas en cosechas abundantes como recompensa por el esfuerzo que hemos puesto en su cultivo. En todo ciclo hay un tanteo, una especie de aprendizaje renovado, como si de ciclo en ciclo no hubiera nada aprovechable. La experiencia proporciona una cierta seguridad, pero no garantiza, pese a todo, la completa realización, y en cada acto de lanzar semilla a la tierra hay algo de nuevo disponible para el origen. Todo está concebido para el renacer de una nueva experiencia; se nos insta a reinventarnos y a dejar que se diluyan las certezas que creíamos haber alcanzado.

En su obra, Lamazares lleva a cabo una búsqueda incesante, convencido de que dicha búsqueda le proporcionará respuestas que a su vez se traducirán en experiencias potenciadoras de otras empresas, de otras *cosechas* que pueden ser provechosas, siempre y cuando la primavera les sea propicia y los rigores de la intemperie no les impidan crecer. En la obra de Lamazares hay un tantear constante, una

⁸ Mark Rothko, *Escritos sobre arte* (1934-1969), Paidós, Barcelona, 2007, p. 66.



Carlos Oroza con Antón Lamazares / Carlos Oroza with Antón Lamazares

Fotogramas da longametraxe *Tan antiguo como el mundo*, Rinoceronte Films, 2012, dirixido por Nayra e Javier Sanz Fuentes / Fotogramas del largometraje *Tan antiguo como el mundo*, Rinoceronte Films, 2012, dirigido por Nayra y Javier Sanz Fuentes / Stills from the *As Old As the World* feature film, Rinoceronte Films, 2012, directed by Nayra and Javier Sanz Fuentes.

Considerado polo pintor un dos seus referentes persoais e culturais, o poeta Carlos Oroza (Viveiro, 1923-Vigo, 2015) e Lamazares participaron en varios proxectos conxuntos, como as edicións *Desexo sen trámite* (Aguatinta, Vigo, 2006) e *Un sentimento ingrávido recorre el ambiente* (Raíña Lupa, Barcelona, e Yves Rivière, París, 2006).

Considerado por el pintor uno de sus referentes personales y culturales, el poeta Carlos Oroza (Viveiro, 1923-Vigo, 2015) y Lamazares participaron en varios proyectos conjuntos, como las ediciones *Desexo sen trámite* (Aguatinta, Vigo, 2006) y *Un sentimiento ingrávido recorre el ambiente* (Raíña Lupa, Barcelona, e Yves Rivière, París, 2006).

Considered by the painter to be one of his personal and cultural models, the poet Carlos Oroza (Viveiro, 1923-Vigo, 2015) and Lamazares took part in several joint projects, such as the books *Desexo sen trámite* (Aguatinta, Vigo, 2006) and *Un sentimento ingrávido recorre el ambiente* (Raíña Lupa, Barcelona, and Yves Rivière, París, 2006).

perseverante indagación, un querer extraer de los materiales y del uso que hace de ellos las experiencias más extraordinarias que intensifiquen el alcance deseado en la creación de la obra. El deseo inherente a la creación es el estímulo para la revelación más profunda de la manipulación de la materia en conjunción con la lógica de la razón y el impulso de la emoción. Conciliar estos elementos es propiciar la plenitud de una obra audaz y dispuesta al asombro que, en sus avatares, es portadora de exteriorización y materialización. Toda la trayectoria de Lamazares está guiada por esta conciencia de un trabajo abierto a las posibles respuestas que son resultado de la experimentación en grado sumo. Tarea que lo ha llevado a esmerarse en obras de gran singularidad y a dotar su trabajo de una consistente originalidad, como hemos visto en las series *Flor Novoneyra* y *San Juan de la Cruz (Cántico espiritual, A la tarde te examinaré en el amor)*, donde aúna el depurado empleo del Alfabeto Delfín con la destreza primorosa en el uso del color que, aplicado en innumerables capas, densifica el cuerpo de la obra con magníficos resultados. Imposible no apreciar, no dejarse llevar por la unicidad conseguida en estas obras; unicidad que las hace excelsas.

—*Tanteando y experimentando has construido el conjunto de tu obra. ¿Sigues buscando revelaciones?*
 — *¡¡¡Sí!!! De eso hablo y de eso quiero hablar en mi pintura, de revelaciones, alumbramientos, epifanías.*

LUZ

Para los que podemos ver, la luz constituye la base que nos permite disfrutar de la percepción del color y la forma. El mundo se nos revela cuando surge la luz, que es dadora de vida y origen de la existencia. La experiencia y la aprehensión de la sensibilidad lumínica proceden de una exquisita atención que nos permite acceder a los matices y las tonalidades más sutiles. La luz de nuestra infancia, de las doradas mañanas de otoño, de esos inviernos que se volvían pardos y diluían la definición de las formas, la que en primavera surgía resplandeciente como anunciando la llegada de un verano que traía intensidad incandescente y sombras contrastadas; esa luz, que exaltaba los colores en los campos mediante ricas tonalidades, de los verdes a los naranjas, de los ocre a los tierras, entre robles y huertos, en un crisol de espectros cromáticos, está toda en su obra.

La obsesión de los pintores por el dominio del color y su necesidad de comprender la luz han sido constantes. Goethe, en su tratado, defendía la percepción del color en un contexto psicológico, sin reducirla a un ejercicio de índole puramente física. A Leonardo, por su parte, le preocupaba ser capaz de pintar la atmósfera, la sensación que tenemos del espacio que media entre nuestra mirada y el mundo que nos rodea.

«¡Oh, luz desfallecida!
 ¡Qué formas invisibles nos revelas!
 De tu muerte nacen las estrellas,
 Que la muerte es otra vida»⁹.

Lamazares concede gran atención al uso del color, y este rasgo es revelador de una aguda sensibilidad cromática. Sus series siempre han reflejado un desarrollo muy elaborado, que pone de manifiesto su tendencia a componer el espacio y las formas cromáticamente y con equilibrio. Las capas que ha ido añadiendo a sus obras de los últimos años son una demostración de cómo las veladuras y barnices aplicados en manos sucesivas garantizan la presencia de una atmósfera, de un espacio que media entre nuestra visión y los objetos, donde se procesa y se crea el ambiente que da lugar a un aura.

«La luz juega y ríe en la superficie de las cosas, pero solo el calor *penetra*»¹⁰.

No podemos permanecer ajenos a los avances que, en materia cromática, desarrollaron pintores como Giotto, Fra Angélico, Matisse o Rothko, pintores por los que Lamazares siente un gran respeto y en los que encuentra las obras más perfectas. Hoy atravesamos un momento en el que se busca la imagen más nítida, en el que la vibración cromática se eleva al más límpido recorte de las formas. Imágenes que se vuelven artificiales, desprovistas de esa

atmósfera que las haría más poéticas y cercanas a nuestra percepción. Antón consigue una inmensa profundidad de color que hace posible una experiencia de fruición muy particular en el ámbito de lo sagrado.

—*La luz siempre ha tenido diferentes lecturas; a través de la luz llega la anunciación. ¿Qué sigue representando la luz para ti? En el uso del color, ¿estás más cerca de los misterios de la luz?*
 —*Para mí, la luz es asombro, alegría, Viernes Santo, 24 de diciembre.*

MISTERIO

Nuestra existencia se eleva en el origen como un presunto misterio. No hemos resuelto la comprensión que nos hostiga y de cada tentativa se derivan fragmentos que no están a la altura de la medida de la respuesta. El misterio nos obliga a mantener cierta distancia y no nos abandona en su esencia, al contrario, alienta una ascensión tan singular que nos vemos arrastrados hacia su centro. Vagamos por senderos que nos conducen a la alienación, la curiosidad reclama nuestra atención, somos almas libres en campo abierto. Quisimos ver el cosmos el primer día y extraer de él su secreto más íntimo.

«Existe lo que llamamos la vía no óptica del contacto físico íntimo, que va ligada a la tierra, que atrapa el ojo del artista desde abajo, y existe el contacto no óptico realizado a través del vínculo cósmico que desciende desde lo alto»¹¹.

En nuestra tarea nos asiste la necesidad de elucidar, que es una forma de hacer próximo, o incluso accesible, el principio de simplicidad contenido en la energía primitiva. Existe un estado genuino que desde siempre ha propiciado el acceso a lo divino, en el sentido de celebración.

La presencia y la conciencia del misterio han sido una constante en la trayectoria de Lamazares; hay en su obra un espacio que permite adueñarse de la esencia del origen; hay en sus gestos una convivencia con la celebración. Una percepción de que vida y muerte se entrecruzan para exhortar a la clarividencia, al ascenso a lo arcano.

«...escuchando en las noches a los que nos faltan»¹².

Esos que nos faltan nos hacen renacer; gracias a ellos avanzamos en el misterio de la creación; a ellos se encomiendan los entes que nos revelan la creación como una tentativa de corporeización.

Lamazares tiene presente la muerte en su obra; así lo atestiguan series como *E fai frío no lume*, donde invoca a la muerte a través de una oración en homenaje a la muerte de su padre. Son obras impregnadas de misterio, de exploración de los pensamientos, que acuden en auxilio del discernimiento de la razón.

«La experiencia que tenemos de la vida es que la muerte es lo que solamente destruye y desintegra; y que únicamente ella es capaz de hacer retroceder el divino proceso en que algo vivo se engendra. La muerte es la génesis al revés, y el hombre en su sepultura recorre al revés el misterioso camino que le da nacimiento»¹³.

Lamazares recorre el camino compartiéndolo con los suyos, con sus vivencias; trayendo al presente sus recuerdos más recónditos en un proceso de revisitación constante. Las obras que componen la serie

⁹ “Ó luz desfalecida / Que formas invisíveis nos revelas! / Da tua morte nascem as estrelas, / Que a morte é outra vida”. Teixeira de Pascoaes, *Versos pobres*, Livraria Civilização, Oporto, 1949, p. 7.

¹⁰ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966, p. 44.

¹¹ Paul Klee, *El estudio de la naturaleza*, seguido de *Una teoría de los colores*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2022, p. 123.

¹² Antón Lamazares, cit. en *Lamazares. Viaje íntimo*, Enrique Beotas, Sergio Casquet y Pedro Sempere (eds.), Quindici Editores, Madrid, 2012, p. 149.

¹³ María Zambrano, *La agonía de Europa*, Trotta, Madrid, 2012, p. 108.

Domus Omnia nos hablan de esas vivencias, de esa capacidad de revisitar los recuerdos de aquellos que lo han acompañado y han compartido su vida con él. Recuerdo de aquellos que habitaron las casas, fueron vida, se encargaron de las labores y dejaron sentir su presencia. *Domus Omnia* es un estallido de colores y formas, un aliciente para la contemplación, un deambular por esa aldea que todavía nos llama a la comunión y donde siempre ha residido el misterio.

— *El misterio infunde curiosidad. ¿Tu pintura contempla el misterio?*
— *Una de las cualidades irrenunciables de una pintura es el misterio. Un buen pintor busca el misterio.*

SAGRADO/RELIGIOSO

El encuentro está en el origen de nuestra ambición más primaria; un encuentro con una entidad que está fuera de nuestro alcance. Como individuos incapaces de comprender el universo respondemos a las formas más osadas, a aquellas que nos permiten acercarnos a la divinidad. Deseamos alcanzar un estado de plenitud y perfección; nos aferramos a la creatividad y, a partir de ahí, nos atrevemos a mostrar las formas más complejas que, a través de su esencia, nos permiten alcanzar un ideal de contigüidad con lo sagrado. La creación responde a la necesidad de expresar los más diversos pensamientos; creemos que a través de su uso podemos hacernos presentes, superar la muerte y reaccionar ante la vida que se nos revela en el amor, en el alma y en la esfera de lo espiritual en cuanto proyección de nuestra existencia. Hay una intención de resistirse al tiempo, un sentido armonioso de la intemporalidad, como si en esa toma de conciencia se proyectase la inmensidad, un acercamiento a lo sagrado. En esta concepción de lo sagrado se abre el espacio donde nuestra sensibilidad se ve estimulada a objetivar, a hacer visible. Por esta vía se ha ido desarrollando una intelección constante, reveladora de las soluciones más osadas, basadas en una comprensión incompleta de lo sobrehumano. Una comprensión capaz de sobrevivir al tiempo, bien para estimular la curiosidad que desencadena la creatividad, bien para garantizar la existencia de una plenitud de expresiones con las que aspiramos a conocer la verdad.

Lo sagrado nos coloca frente al enigma, en ese punto en el que aún no se ha producido una revelación plena; pero no por ello dejamos de vislumbrar la respuesta de singularidad que posee lo primordial y lo que de él emana como fuerza vital. Aquellos que intentan mostrárnoslo se sitúan en el espacio intermedio entre la realidad y lo divino.

«Si el pintor pinta en lugar de nadie, la incandescencia designa estrictamente la coincidencia entre morir y pintar. El punto de incandescencia es la mirada de los muertos *antes* de que nacióramos. Es el ojo que nunca veremos, salvo a través de un cuerpo incandescente. Este es el poder divino del arte, y no hay otro: vernos (ficcionalizarnos) siempre muertos nos hace renacer; vernos (imaginarnos) en el lugar de la nada es la condición para hacerlo todo. Lo divino es el cuerpo en el arte»¹⁴.

La obra de Lamazares completa ese *cuerpo incandescente*, nos guía por caminos donde lo sagrado pervive, con una sabiduría tan genuina que reclama para sus gestos revelaciones portadoras de la razón de lo excelso. No hay que olvidar que la estancia de Lamazares en un monasterio franciscano y la formación que allí recibió contribuyeron a intensificar y reforzar la comprensión de lo sagrado que traía de su aldea. Una reformulación de conciencias que el pintor traslada a su obra y que redunda en sofisticadas composiciones en las que aborda el ámbito de lo religioso. Ese conocimiento, que proviene de una aprehensión inmediata de la experiencia de la celebración, de un discernimiento de lo ritual, está presente en la obra de Lamazares, impregnando incluso los gestos más sencillos que se traducen en formas capaces de ofrecernos seres puros dotados de vigor y originalidad. Además, nos guía a través de los caminos intrínsecos de la palabra, devolviéndole su valor de meditación y otorgándole existencia en su pintura. La originalidad de su obra radica en una constante y meritoria aproximación a lecturas sensibles; en una apelación a mirar atentamente, al significado preciso de lo que supone sumergirse en la más espiritual de las contemplaciones; en la apreciación de la sabiduría que se

demora en lo sagrado. Las series dedicadas a San Juan de la Cruz y a la poesía de Novoneyra son un reflejo de cómo la palabra, el don más auténtico que nos ha sido otorgado, desde el origen mismo de nuestra existencia, constituye la base para la creación del cuerpo de la pintura.

— *Nuestra existencia convive con la de lo sagrado, con una respuesta a lo religioso. ¿Tu obra tiene como destino una asimilación de la presencia de lo sagrado y lo religioso?*
— *De niño quería ser santo. Sigo enamorado de los asuntos sagrados y con frecuencia los trato en mi pintura. Es una de las razones por las que inventé mi Alfabeto Delfín.*

CONTEMPLACIÓN

Los estímulos son la fuente de la que manan los principios capaces de fundamentar las soluciones más audaces. Reaccionamos, nos vemos obligados a responder a esa llamada capaz de garantizarnos las sensaciones más singulares. La experiencia, que confiere sentido a nuestra vida, hunde sus raíces en la herencia, responsable de la inmutabilidad del más singular y puro de los gestos. Las apariencias más admirables reclaman constantemente la atención de nuestra mirada. La creación, que se configura como un soporte imaginado de la sensibilidad, nos conduce a estados de éxtasis, en los que la sensibilidad es la esencia.

«La contemplación permite a las potencias superiores del alma remontarse por encima del tiempo, en gracia supra-corporal, supra-psíquica. En ese estado, no hay tiempo, ni multiplicidad»¹⁵.

Abstraídos de nuestra realidad cotidiana, nos vemos sometidos a estados espirituales, donde la percepción se ampara en un éxtasis desprovisto de forma.

«La vida espiritual, en la que también se halla el arte y de la que el arte es uno de sus más fuertes agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar muchas formas, pero en el fondo mantiene siempre un sentido interior idéntico, el mismo fin»¹⁶.

Podemos atestiguar que la obra de Lamazares contiene en sí toda una inteligencia de principios tan singulares que en ninguna de sus series ha dejado de atender a la existencia de lo espiritual. Una presencia hecha de su concepción de la vida, de la muerte, del amor, de la memoria, de lo sagrado, de la infinitud, que apela a la contemplación, a la sabiduría de situarnos ante nuestra verdad, como si se nos hubiera concedido la potestad de ser eternos.

«El amor, la muerte y el fuego han sido unidos en el mismo instante. Mediante su sacrificio en el corazón de la llama, la mariposa nos da una lección de eternidad»¹⁷.

A lo largo de su trayectoria, Lamazares ha tenido en cuenta su experiencia de contemplación. El paisaje que le dio cobijo en su infancia, entre campos, bosques y caminos, constituye su verdadera vocación. Su sensibilidad para captar las más diversas singularidades, colores, sonidos, olores, texturas y sensaciones fue creciendo en un cuerpo que se elevaba para despertar en él el poder de la sensibilidad creadora. La sabiduría del trabajo que Lamazares nos regala hoy, en este vasto recorrido suyo, es la demostración de cómo

¹⁴ Tomás Maia, *Incandescência, Cézanne e a pintura*, Sistema Solar (Documenta) / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, Lisboa, 2015, p. 37.

¹⁵ Horacio Bollini, *Fra Angelico y el silencio*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2016, p. 102.

¹⁶ Vasili Kandinski, *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 25.

¹⁷ Gaston Bachelard, *Pisceanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966, p. 34.

una contemplación atenta y sensible puede funcionar como réplica a las más profundas experiencias de trascendencia. La pureza que hoy podemos contemplar en la obra de Lamazares nos transporta a un registro de profundidad y esmero que conduce al más estimulante ejercicio de contemplación.

— *Has contemplado campos y montañas, has profundizado en tus lecturas y en la comprensión de la palabra, ¿consideras la contemplación como un fin de la obra que creas?*
 — *Sí; espero que alguien mire mis cuadros como yo miraba escribir en el cielo a los pájaros en mi infancia.*

SILENCIO

Aspirar a poseer la más plena de las formas lleva implícita una voluntad de silencio, porque solo en el silencio puede residir la más profunda de las verdades. Queremos converger en el silencio, certificar que en su esencia conoceremos el más puro sentir. Perseguir sus designios es una forma de responder a la inquietud de los días, al ruido incesante que nos asedia por doquier. Para posibilitar ese acercamiento a nuestro interior nos imponemos serenidad, presuponemos que, al liberarnos de estímulos tentadores, nos acercaremos al poder de la verdad. La creación artística encierra en sí misma la respuesta al silencio; se reviste de una sofisticación que otorga a cada obra licencia para absorber una parte de su espectro. Velar por la pervivencia de un saber que conserva en sí la enzima de la tranquilidad plena conlleva un respeto por los sentidos que han perpetuado la experiencia del embeleso.

«El Silencio absoluto, en su tratamiento ontológico, resulta una instancia en la que el místico abandona la pulsión del pensar y del decir urgente, y aun la de una repetición de la oración; Silencio y Oscuridad son complementos de Verbo y Luz»¹⁸.

Un silencio interior que tiene voluntad propia y es capaz de responder a los silencios externos que encierran los secretos para los que estamos predestinados, aquellos que permanecen ocultos en las cavernas que nos dieron cobijo al nacer. Cuando nos acercamos a las obras, cuando nos anclamos en ellas, nos atrevemos a recobrar estados de serenidad y de simplicidad profunda. Nos mueven la voluntad y la intuición de alcanzar el estado de pureza, la confirmación de la verdad como proximidad a lo divino, y es ahí, en ese propósito, donde reconocemos el núcleo mismo del silencio. Hay una intención de superar, de suspender, de cobijar el sentido de la vida en lo más profundo, de impugnar la predestinación de la muerte.

«El hombre cae en el mutismo más atroz, en la demencia, en su retórica nauseabunda, cuando silencia el anhelo del alma de superar el tiempo, de anular la muerte»¹⁹.

Acercarse a la obra de Lamazares es experimentar el silencio, formar parte de una constelación maravillosa que nos depara estados de contemplación e intensifica el goce. Su Alfabeto Delfín encierra una clarividencia, una audaz contribución que nos invita a acercarnos a las formas puras, al dibujo que sustenta la palabra, al registro que se sustancia en materia y nos proporciona gozo. El encuentro que se nos permite con lo excelso proviene de la prerrogativa de poder convivir, disfrutar y contemplar la obra de Lamazares, que es resultado de la sabiduría y la grandeza de saber rescatar la humildad, la sencillez, el vigor, el coraje, el corazón, el amor, la muerte, la plenitud... en un universo de verdad y silencio.

— *¿Ha sido el silencio una necesidad a lo largo de tu vida y tu obra?*
 — *Es el lugar desde donde poder acercarte a tus propias entrañas.*

¹⁸ Horacio Bollini, op. cit., p. 113.

¹⁹ Maria Filomena Molder, *O absoluto que pertence à terra*, Saguão, Lisboa, 2020, p. 98.

Lamazares. Material/Memoria

Gloria Moure

“Sutil colusión entre retablo sacro, ventanal imaginario y rotundo mural escultórico, la obra de Lamazares surge como excrecencia comunicativa tamizada a través del severo cedazo de la exigencia inteligente y del tupido filtro de la sobriedad expresiva. Sus contundentes y grandes formatos son concreciones de un deseoso amor por la materia y de una solitaria ambición por intervenir en aquella, escogiéndola y escuchándola, que consiguen hacer fluir en alianza indisociable lo evidente y lo hermético, de modo que la memoria poética interior y sin tiempo viene a configurarse en objeto y en imagen”. Este inicio del texto escrito por mí en 1988, con motivo de la magnífica exposición que tuvo lugar en la galería Gaspar de Barcelona, me parece aún totalmente pertinente cuando hablamos de su producción artística.

La obra de Antón Lamazares, aunque mayormente adscrita al género pictórico, connota mucho mejor la objetualidad que la representación, de manera que su esencia configurativa se hace mucho más patente que cualquier justificación descriptiva e ilusionista. Cuando se trata de técnicas mixtas, ensamblajes o *collage*, esa evidencia está más que clara, y lo mismo ocurre con la iconografía gestual o sígnica, pero indefectiblemente, y a pesar de la voluntad del creador, basta una capa más o menos tenue de barniz para que, con la ayuda del formato del bastidor, cualquier perceptor se vea empujado al espacio ilusorio. Es mucho más fácil comprender para cualquier intelecto que una línea, un punto o una mancha irregular son, ante todo, objetos; y que la única representación relevante no es aquella redundante que mimetiza imágenes y cosas por otros medios, a partir de los *originales* sino aquella otra *primaria* que todos llevamos a cabo para ordenar los datos sensoriales que recibimos de las cosas y así poder diferenciarlas entre ellas y de nosotros.

Esa aproximación se corresponde con una concepción del mundo y con una actitud frente a la vida determinadas, y forma con ellas un todo indisociable, en el que tienen un lugar primordial el accidente, la metamorfosis continua, el inevitable camino hacia la complejidad y la poetización irrespetuosa de todos los discursos culturales establecidos.

Ortogonalidad, simetría y centralidad se entremezclan con la disposición iconográfica más arbitraria. Objetos apenas esbozados comparten su indefinida resolución con numerologías simples o residuos de palabras. Fondos tenues, que juegan con el vacío, comparten el espacio con la opresión *pesada* de masas cromáticas atrapadas en ocasiones por la geometría.

Si la máxima entropía y uniformidad de los barnices de los años ochenta no ha acabado nunca de desaparecer desde entonces, es porque la trayectoria de Lamazares a partir de aquel descubrimiento no ha seguido un proceso de causalidad correlativa, sino que ha consistido en un continuado retornar para seguir adelante.

A pesar de su casi *palpable* materialidad, las obras, a veces bien literales en lo que se refiere a la simbología, parecen escapar a lo expresable lingüísticamente; como si estuvieran en la frontera discursiva, en el margen, justo donde las cosas pueden mostrarse más que hablar sobre ellas. Vienen a ser como celebraciones antiepistemológicas a las que solo el perceptor *liberado* pudiera acceder, y a las que el creador hubiese llegado tras un largo y trabajoso proceso de purificación durante años, a fin de conseguir la ingenuidad suficiente para lograrlo.

Las obras tienden más a presentar que a imponer una formalización ordenadora determinada. Son como explosiones entrópicas parcial y momentáneamente coaguladas en someras y frágiles estructuras que, más que sistemas plásticos cerrados y autodefinitorios, se asemejan a parcializaciones instantáneas de una obra en curso continuo de transformación. En su conjunto, poseen un tinte arqueológico más antropológico que existencial, enfatizado por una variedad de signos polisémicos, elaborados sin preciosismo alguno y empapados de cotidiana familiaridad.

La lucha entre la homogeneidad del estable y simple desorden y la compleja heterogeneidad de cualquier estructura más o menos inestable es la dialéctica que define lo natural y desde luego también todo proceso creador que se interpenetra con él. Tiempo, espacio y causalidad formalizan esa lucha y conforman, a través de nuestro intelecto, tanto los seres como las cosas; por eso los objetos son percibidos como fenómenos, aunque puedan ser conceptuados como entidades con cualidades intrínsecas. Pero además, la relación del sujeto con los objetos implica un lenguaje, una conciencia y un cuerpo amalgamados por una infinitud de juicios de valor archivados por la memoria de la experiencia; es en las obras que componen la serie sobre el Alfabeto Delfín donde el poeta, y en especial el poeta plástico, opera precisamente en ese ámbito tratando, aunque parezca una ironía, de desestabilizar las estructuras estables del lenguaje o, en un sentido más amplio, de un discurso cultural específico, pues si este último es lo único que valida la realidad, no dejando nada fuera de su enorme alcance (como hoy en día sabemos ya todos), para ser auténtico y vivir en la autenticidad al relacionarse con la realidad (cosa que define la existencia pero también a la creación artística) es necesario no permitir la pervivencia rígida de ningún código de conocimiento, por irrespetuoso que eso parezca, ya que como hemos dicho, lo real, nuestra realidad, es cambiante, fluyente e inestable; es tiempo, es movimiento, y la existencia de cada individuo no es más que una parte de esta historia, la cual, por angustioso que se nos antoje, no parece obedecer más que al azar del ciego movimiento. Antón Lamazares, cuya concepción del mundo creo que coincide con bastante exactitud con la que acabamos de describir, pertenece a aquellos que asumen la contingencia voluntariosamente y encuentran su motivación más interior en la admiración que su participación en este natural probablemente indiferente les provoca, dando sentido así a sus vidas, a sus acciones y a sus decisiones.

Antón Lamazares: la memoria del mundo

Bernardo Pinto de Almeida

MEMORIA

Conocí a Antón Lamazares en 1984, en Galicia, a la vez que a otros artistas más de esa extraordinaria región de España que linda con el norte de Portugal y cuya tradición lingüística es, al fin y al cabo, la misma desde tiempos medievales. Entre ellos estaban Manolo Paz, Francisco Leiro, Manuel Moldes y un largo etcétera; todos ellos más o menos interesantes y deseosos de darse a conocer, y todos ellos vinculados en aquel momento, con mayor o menor intensidad, al movimiento Atlántica teorizado por el crítico Antón Castro. Este me había invitado a conocer la realidad artística gallega, riquísima ya en aquellos años, que él trataba de difundir y que se había marcado como objetivo generar lenguajes propios en aras de un movimiento de renovación del arte gallego que, en aquella convulsa época de los ochenta, asumía, en el plano cultural, el deseo de autonomía que las regiones de España reclamaban entonces con expresiva intensidad.

Este movimiento también estuvo en cierto modo vinculado, estética e ideológicamente, al internacional de la Transvanguardia, que el crítico italiano Achille Bonito Oliva había lanzado en Italia a finales de la década de 1970 y cuyas principales consignas eran el regreso a la pintura —en línea con las corrientes conocidas como Los Nuevos Salvajes en Alemania o la Bad Painting en Estados Unidos— y la revalorización del denominado *genius loci*; o sea, la capacidad de retomar las tradiciones locales o nacionales; tarea que para los italianos resultaba, desde luego, mucho más sencilla gracias a la riqueza de su arte a lo largo del siglo xx. Artistas como Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia y, sobre todo, Clemente, volvieron a atreverse a citar a Giacomo Balla o a Mario Sironi, sin tener que adherirse por ello a una visión *retro* del arte.

La renovación que se estaba produciendo en toda Europa en aquella época —y de la que Julião Sarmento era el exponente más expresivo en Portugal— había surgido en gran medida como reacción a la excesiva intelectualización asumida por los purismos del arte conceptual y sus derivados, y pasaba por redescubrir las tradiciones locales, lo que delataba un síntoma agudo de la crisis del arte europeo, que ya no quería seguir aceptando los modelos hasta entonces dominantes, en cierto modo impuestos por el arte norteamericano. Una vez más, había venido de Italia (y también de Alemania) la voluntad de no someterse a las concepciones exportadas por Estados Unidos en cuanto a los nuevos modelos artísticos para pasar a generar los propios.

Como curiosidad, sin embargo, no deja de ser interesante que un movimiento de contenido claramente *internacionalista* pudiera defender al mismo tiempo lo que era una afirmación de lo local, pero esto es tema para otra discusión. En cualquier caso, y a lo largo de toda Europa, con el redescubrimiento de la pintura se recuperó una memoria *expresivista*, cuando no expresionista, del arte, que venía a revalorizar el gesto, el color y la figura por encima de los cánones anteriores de la abstracción que, una vez acabada la guerra, había dominado el panorama artístico durante mucho tiempo en su vertiente geométrica o informalista.

En la Galicia milenaria, con feroz anhelo independentista y convicción autonómica respecto a la España “imperial”, de la que Madrid se había convertido en el centro —sobre todo durante el franquismo con las políticas represivas del dictador, que acababa de caer, dando paso por fin a la democracia—, el movimiento Atlántica tuvo una dimensión regional ineludible, precisamente en oposición al centralismo, aunque algún eco consiguiera llegar a la capital del reino y, sobre todo, aunque algunos de sus artistas, entre ellos el propio Lamazares, pero también Paco Leiro y Menchu Lamas, fueran ganando progresivamente una justa, y cada vez mayor, visibilidad nacional e internacional. Por los motivos que acabamos de referir, la explicación obvia de su reivindicación del derecho a una sensibilidad local obedecía más a razones políticas que propiamente artísticas.

DESDE GALICIA PARA EL MUNDO *AND BACK AGAIN*

La pintura del que entonces era un joven artista, inquieta y vibrante, pulsional e intensa, inspirándose, aunque desde la distancia, en temas y formas gratos a la expresión gallega, debía en realidad mucho más a las notables imágenes de los poemas de la gran Rosalía de Castro que a la obra de Laxeiro, viejo pintor y

maestro indiscutible de la pintura moderna en Galicia, cuyo localismo era evidente, a pesar de su talento. A Lamazares, pintor culto y exigente, consciente y atento a las señales de su tiempo histórico y estético, no le interesaba tanto acudir a tradiciones localistas (a veces incluso provincianas), como retomar, de entre unas pocas referencias constantes, elementos que le permitieran avanzar por terreno seguro en la obra que se proponía hacer y en la que supo poner de manifiesto desde muy pronto una fuerte originalidad.

Desde esta perspectiva, y a pesar de ser completamente diferente, su pintura ya debía más a Tàpies que a toda la tradición pictórica local —a diferencia de Manuel Moldes, por ejemplo— gracias a una cierta inquietud mística que le atravesaba el espíritu y los gestos y nutría la tensión interna de sus cuadros, sugiriéndole algunas soluciones plásticas verdaderamente originales.

Pero la mayor deuda que contrajo con Tàpies fue su notable capacidad de recuperar, para su propia obra, la posibilidad de introducir con originalidad en su pintura la compleja *idea del muro*. Una idea, o más bien un concepto, que dominó con extrema maestría desde muy pronto, sin perder nunca su originalidad ni su fuerza expresiva y sin caer en el informalismo, más bien al contrario, reapropiándose de él con un nuevo significado, al que ya volveré, pero que lo convirtió inmediatamente en parte de una excepcional y riquísima tradición de todo el arte occidental en la que se inscriben artistas tan diversos como, además de los ya mencionados, Wols, Asger Jorn, Sigmar Polke, Basquiat, Sean Scully, Jorge Galindo y algunos otros.

De hecho, tanto la *idea* como la propia *imagen del muro* —que el catalán consagró como emblema poderoso y distintivo de su arte, afirmando que el muro estaba ya en su apellido, dado que en catalán *muro* se dice *tapi*, lo que Tàpies explicaba como una inscripción premonitoria en su propio nombre— se habían consolidado internacionalmente, en parte en cuanto dimensión política de denuncia de una España aislada por el franquismo, y también bebían de una inspiración lejana. La misma que vinculaba en una línea de continuidad el medievalismo catalán con el siglo xx. Un vínculo que se había revelado a comienzos del siglo xx gracias a la poderosa afirmación realizada por la pintura solar de Miró, en la que se asistía a la plena consagración de la victoria de la luz y el color sobre la oscuridad inquisitorial de la tradición española; victoria celebrada con liviandad. Y esto ocurría al mismo tiempo que se recuperaba el decidido guiño a un sentido primitivo del arte, a un *arkhé*¹ que reencontraba en su pintura la claridad casi cegadora de los muros catalanes y la cifra arcaica de las inscripciones en la piedra con las que se forjó la antiquísima tradición de este arte, tanto en pintura como en escultura.

UN MÍSTICO DE NUESTRO TIEMPO

Pintor de raíz; es decir, nacido pintor antes incluso de haber adquirido plena conciencia de serlo, Antón Lamazares no podía, obviamente, plegarse a los argumentos que dictaban los movimientos de turno ni, menos aún, someterse a las modas del momento. Y así, desde muy pronto, esto es, desde mediados de los años setenta, su obra empezó a despuntar como una de las más coherentes de la España de la época, al tiempo que, con cierta fuerza, iban arraigando las afirmaciones de otros pintores ya consagrados como Miquel Barceló, Ferran García Sevilla o José María Sicilia, que desde bien temprano habían obtenido mayor popularidad y reconocimiento en el mercado español.

Lo cierto es que las obras de estos artistas, muy elegantes en las soluciones que dialogaban con modas y modos internacionales, adquirieron una proyección más inmediata que la de Lamazares, que, al ser en sí misma más profunda, más íntima y, sobre todo, más tumultuosa, tanto en sus inquietudes como en su estrategia de afirmación, necesitó más tiempo para llegar a configurarse en este vasto cuerpo que hoy podemos ver como de una enorme coherencia interna en su dimensión más plena, enfrentado así al tiempo. Por eso puede decirse que Lamazares evidencia hoy —visto desde la escala temporal de la obra que se ha ido realizando a lo largo de casi cinco décadas— un aliento que lo sitúa entre los grandes artistas españoles de la segunda mitad del siglo xx y, sin duda, en lugar aparte dentro de todo el arte español contemporáneo, a cuya escena pertenece por entero.

El silencio del pintor, que durante mucho tiempo optó por refugiarse en su discreto estudio, alejado de los círculos de consagración mundana o mediática, significó desde el principio otro modo de entenderse

con la pintura y su elaboración, también más acorde con su personalidad y su naturaleza circunspecta y meditativa, e incluso con los temas que, poco a poco, fueron adquiriendo autonomía en su universo personal. A partir de estas premisas parece más interesante contemplar a día de hoy su obra reciente, olvidadas las polémicas en torno a un supuesto *genius loci* y, sobre todo, en un nuevo contexto estético, de melodía incierta y que apunta ya hacia una dimensión global.

LAS BRUMAS DE AVALON

La densa bruma de barnices que cubre cada una de sus obras, radicalizando su empleo de manera singular —pero que ha sido un elemento habitual en la obra del pintor desde el principio—, no deja de evocar una cierta atmósfera que procede, de hecho, de la memoria arcaica de su insólito país. Casi podemos sentir la densa presencia de esa profunda atmósfera gaélica que une Galicia con Irlanda en un profundo *continuum* geográfico e imaginario y luego se extiende hasta los reinos de Elsinor. Y que se percibe por igual, aunque no sea evidente, en una evocación de los maderos exageradamente barnizados de los barcos que desde siempre han faenado allí, siguiendo los lentos rituales de un pueblo que también ha sido siempre marinero. Del mismo modo, la melancolía de sus colores —rojos casi rosados, azules pálidos pero profundos, verdes y violetas espectrales—, si bien pertenecen ante todo a la gran tradición de la pintura, están más cerca de esos medios tonos del paisaje gallego que de las sublimidades espectrales de los paisajes de la pintura castellana. Solo en esto persiste el *genius loci*.

Pero lo cierto es que, por debajo de las espesísimas capas de barniz, resalta la presencia de un *materialismo* ardiente, signo casi apagado de violentas y funestas pasiones del alma, cuando no del cuerpo. De la misma forma, en los modos de desorganizar la superficie del cuadro, a veces incluso con una apariencia de violento desorden, se acaba imprimiendo un reflejo de sello saturnino que ha sido siempre la impronta de los espíritus que se adentran en el caos sin temerlo todavía y que se enfrentan a él hasta reencontrar el cosmos.

Si, en un primer momento de la mirada, estas son algunas de las características de su obra reciente, cabe destacar otras que, por su especificidad, la singularizan incluso de esas asociaciones. Antón Lamazares sigue siendo hoy, como era en sus inicios, un artista melancólico con cierta inclinación mística. Sus figuras, aparentemente elementales, reducidas en el dibujo a un aspecto casi diagramático, parecen querer dar testimonio de las visiones, de un sentido más bien metafísico, de un paisaje lejano y tal vez perdido en el imaginario más profundo de la infancia. Gestos serios y austeros de gentes ya desaparecidas, que evocan una cierta atmósfera fantasmática de fabulación contemplativa.

No es extraño, pues, pensar en su obra como en una continuación probable y, en buena medida necesaria, de una cierta mística española de enorme tradición que se remonta en el tiempo al siglo xvi; es decir, a san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila. Del primero, el artista ilustró, en efecto, una colección de poemas con pequeñas y magníficas pinturas de enorme delicadeza que revelan desde el principio su comunión de espíritu con el gran místico. Versos como “Mira que la dolencia / de amor que no se cura / sino con la presencia y la figura”² parecen dialogar con la hondura abisal y melancólica de su obra, consagrada también a un recogimiento profundo y al buceo valiente en los misterios íntimos del ser. Y, al contemplar la pintura de Antón Lamazares, podemos reconocerla como la obra de un hombre de meditaciones oscuras y desgarradas que no se contenta ni se deja seducir por la gloria mundana, ya que una inquietud más profunda atormenta su espíritu.

En este sentido, si bien es cierto que, como he mencionado, Tàpies le sirvió en cierta época de referente importante al reconocer su capacidad de adentrarse en aventuras en la superficie y la solaridad

¹ Véase mi ensayo *Arte e infinitud. Lo contemporáneo: entre la arkhé y lo tecnológico*, Brumaria, Madrid, 2022.

² San Juan de la Cruz, “Cántico espiritual. Canciones entre el Alma y el Esposo”, en *A la tarde te examinarán en el amor*, Editorial La Cama Sol, Madrid, 2022.

órfica tan propia de Miró y del arte catalán, lo que se ha ido revelando con el paso del tiempo es que su pintura, por el contrario, en un grito ocasional de colores estridentes, reconoce el negro como si fuera un alfabeto, una lengua aprendida tempranamente, y lo emplea en proporción exacta a su necesidad de comunicar su propio drama interior.

EL ACTO DE LA PINTURA: LA PINTURA EN ACTO

Por todo ello, su obra se presenta como propia de un melancólico y un asceta, es decir, de alguien que, casi incesantemente, busca la explicación remota de los orígenes, pero que se proyecta en la euforia futurista de los devenires, y por eso he dicho que es típicamente mística. Por todas estas razones, su pintura es de por sí densa y cargada de memoria. Los sentimientos en que se fundamenta se entremezclan con sus materiales y gestos, igualmente densos, cargados, que los expresan e incorporan, pues en Lamazares el *acto de la pintura* adquiere la trascendencia de una comunicación de orden espiritual.

José Jiménez, sin duda uno de los críticos españoles más inteligentes, dijo ya en 2000 que “Lamazares es un medieval por el dialogo constante que mantiene con la pintura religiosa recreada una y otra vez en su pintura. Pero también por el modo en que en ella da cauce a su propia intimidad: no hay distancia ni recubrimiento. Al contrario, desnudez de la experiencia. Se trata de ir a uno mismo y eso es lo que revela el gesto: nuestro jardín interior”³. La observación es justa y pertinente, porque hay algo de ese silencio propio de los castillos y las iglesias románicas en la pintura de Lamazares. Pero también respira un tanto de esa dureza casi monástica de los muros vaciados, la sorda presencia de los arcos de granito, la sobria arquitectura o la austeridad de las ventanas estrechas, apenas entreabiertas al exterior.

En sus obras, todo queda confinado así en una intimidad secreta que parece querer evitar las relaciones abiertas con el mundo exterior. A veces, en grandes superficies cerradas sobre sí mismas y prácticamente monocromas, se abre un nicho ocupado por una pequeña figura —que no deja de evocar esas figuras angelicales de Paul Klee, artista del que Lamazares ha aprendido mucho— que reposa en su interior como protegida de cualquier contacto con el exterior, como si cada cuadro fuera un limbo protector.

De hecho, esas enormes superficies parecen haber nacido para redimensionar las figuras en un espacio inalcanzable, también él alejado del mundo, en una singular especie de voto de pobreza. Ya que los materiales del artista son sencillos, despojados, alejados de toda mundanidad, exactamente como las toscas capas de lana que sirven de hábito a los frailes franciscanos. Y, haciéndose eco de la misma pobreza, su pintura se alza en una soledad análoga a la de aquellos cristos de madera tosca que a veces encontramos en pequeñas iglesias románicas casi abandonadas a su suerte en las inmediaciones de algún pueblo perdido en los confines del mundo.

Todo en estas obras denota una pobreza esencial, que se configura como señal moral en tanto en cuanto parece renegar del mundo y de sus atractivos, incluso cuando —y esto ha sucedido a veces— cierta violencia erótica puede envolverlo y hacer del cuadro el escenario de encuentros que no dejan de evocar la concepción *batailleana* del erotismo tomado como experiencia sagrada o sacrificial.

Pero a pesar de ello, cada cuadro es como la expresión de un voto, presencia sobria y de enorme humildad. Gloria Moure, que le dedicó uno de los textos más hermosos de su ya larga bibliografía, ya dijo a este respecto que “la imaginería utilizada por Lamazares, como siempre primitiva, hermética y enraizada en su origen y en su talante, tiende, cada vez más, a lo estrictamente signico, y a incrustarse sin permanecer en el conjunto compositivo. Los parques pero potentes signos se encierran en receptáculos pictóricos descentrados, o flotan, solitarios, sobre grandes capas de color”⁴. Los cartones, las maderas y, a veces los propios lienzos sin tratar que, en un estado próximo al del ya mencionado tosco tejido de lana, envuelven a las figuras, protegiéndolas de la gran noche medieval en la que parecen suspendidas, son en realidad capas de color.

³ José Jiménez, “Los artistas del siglo XXI”, *El Mundo*, 11/3/2000.

⁴ Gloria Moure, en *Antón Lamazares* (cat. exp.), Sala Gaspar, Barcelona, 1988, s. p.



Retrato colectivo dos artistas participantes na exposición *Atlántica, nuevas tendencias en la escultura y pintura gallegas* no Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1981 / Retrato colectivo de los artistas participantes en la exposición *Atlántica, nuevas tendencias en la escultura y pintura gallegas* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1981 / Group portrait of the artists taking part in the *Atlántica, nuevas tendencias en la escultura y pintura gallegas* exhibition held at Centro Cultural de la Villa de Madrid in 1981

De esquerda a dereita / De izquierda a derecha / From left to right: Ignacio Basallo, Antón Goyanes, Mon Vasco, Alberto Datas, Reimundo Patiño, Ánxel Huete, Menchu Lamas, Correa Corredoira, Guillermo Monroy, José Freixanes, Antón Patiño, Francisco Mantecón, Manuel Moldes, Antón Lamazares. Fotografía / Photograph: Xurxo Lobato

Como si sus figuras caminaran por el silencio de bosques milenarios, o de frondosas florestas en las que solo de tanto en tanto una capilla despojada de todo ornamento ofrece cobijo al peregrino solitario que cruza el mundo en un viaje en el que nada debe distraerle de la contemplación de lo creado.

LA JORNADA DEL PEREGRINO

La pintura de Lamazares nos recuerda en gran medida ese gran tema teológico arcaico, típicamente medieval en el caso de Occidente, de la *jornada del peregrino*: es, en sí mismo y por sí mismo, *peregrinación*, en el más alto sentido místico y teológico del término. En otras palabras, es una forma de hacer un viaje de aprendizaje, ya que designa una manera elemental de relacionarse con la materia del mundo, que se comunica luego bajo su luz contenida, en la que casi se vislumbra un fondo de estoicismo. En todas las formas de espiritualidad, tanto en Occidente como en Oriente, la figura del peregrino es metáfora del paso del hombre por este mundo y de su aprendizaje⁵.

Esta austeridad se encuentra también en Miró, a quien Lamazares conoció en 1979, el mismo día en que el maestro cumplía 80 años, un encuentro que sin duda le marcó mucho. También en el catalán, a pesar del fondo solar de toda su obra, resurge la visión encantada de un mundo que acaba de nacer, cuando todo se configura y emerge como forma primera. El mundo, visto a través de los ojos de Miró y ahora de Lamazares, es sagrado de por sí, precisamente porque el esfuerzo del artista —perteneciendo su arte al orden del *revelar* y siendo la obra la forma de esta *revelatio*— se asemeja a lo que exige la *jornada del peregrino*. Y esa es justamente la razón de que la obra de Lamazares necesitase tiempo, porque corresponde a un camino de sentido espiritual inscrito y entrelazado en el camino del propio arte. Como bien ha señalado Miguel Fernández-Cid: “Si es cierto que sus obras tienen un carácter férreo y pesado —el concepto casi escultórico de trabajo con los materiales— la manera de terminarlas eleva sus posibilidades poéticas, misteriosas” ⁶. Esa dimensión escultórica está ahí, ya que las obras, al tratarse de cuadros, están realizadas con materiales pesados y densos: maderas, a veces metales, tintes de barco, barnices espesos... y todo adquiere en ellas un aire casi brutal que en ocasiones evoca el brutalismo típico de Dubuffet. Viriles, y por veces brutales, los movimientos y los gestos que las recorren revelan todavía, a flor de piel de su pintura, una delicadeza y una sensibilidad casi excesivas, que chocan con la voluntad, igualmente presente, de racionalizar las formas y estructurarlas friamente en un principio compositivo sobrio y contenido. Lamazares se impone la férrea voluntad de dejar en sus obras la huella de su contención espiritual.

MEMORIA, 2

Muchos años después de haber conocido a Antón Lamazares y su sorprendente obra, que me entusiasmó de inmediato y que pude exhibir junto con la de otros artistas gallegos, como Paz, Leiro y algunos más, y contemplándola ahora desde una distancia temporal que permite dotarla de un sentido más profundo, bien en cuanto a su ambición programática o a su vasto y denso conjunto, entiendo cada uno de sus cuadros como partes esenciales del *continuum* de una obra. Una que es propia de un pintor maduro y serio, que ha aprendido a filtrar sus impulsos por medio de una conciencia meditativa, aunque inquieta, que obviamente va mucho más allá de las tentaciones de facilidad que le depararía su talento natural.

Y viendo esta pintura al cabo de muchos años, situado ante ella en un vasto conjunto, siento el mismo respeto y admiración que despertó en mí al principio, pero me felicito por haberla conocido antes y por poder ahora, volviendo a ella como quien regresa a una casa conocida, reconocer con sencillez que sigue siendo fiel, que ha cumplido plenamente las firmes promesas con las que dio comienzo.

⁵ *The Pilgrim’s Progress* o *El viaje de Cristiano a la Ciudad Celestial* es una obra de John Bunyan de 1678 considerada una de las más significativas en relación con las prácticas teológicas y religiosas. Se ha traducido a más de 200 idiomas y nunca ha dejado de imprimirse. Apareció en neerlandés en 1681, en alemán en 1703 y en sueco en 1727. En ella, el joven protagonista, que responde al simple nombre de Cristiano, atormentado por el deseo de librarse de la pesada carga que lleva a la espalda, prosigue su viaje por un estrecho sendero.

⁶ Miguel Fernández-Cid, “Entre la religión y el misterio”, en *Antón Lamazares. La sombra del corazón* (cat. exp.), Monasterio de Veruela, Zaragoza, 1992, s. p.

Lo sublime

Ángela Molina

—¿Ve usted algo?—preguntó Poussin a Porbus.

—No. ¿Y usted?

—Nada.

La obra maestra desconocida

Honoré de Balzac

Produce cierta apatía escribir sobre un artista del que prácticamente todos, críticos, escritores, filósofos, también amigos, han dicho casi todo. Así que, de primeras, me aventuro a lanzar una conclusión. Una conclusión concisa y un tanto desafiante, que no pretende ser punto y final de nada, pero sí contrapunto, voluntad de pesquisa de nuevos sentidos.

La pintura de Antón Lamazares es inefable porque es dueña de sí misma. Posee, sin embargo, el signo del alumbrar tormentoso (como el del poeta o del santo), del conflicto subjetivo de la fe. No la fe conocida, sino esa otra certeza de lo que se espera de la pintura como una revelación. ¿Y eso qué significa? La verdad, la verdad, lo que uno descubra en ella: un mendrugo de pan, una figura voladora, una diatriba, lo excremental, la palabra exacta. Un pie.

Avanzado el asunto —digamos que el objeto de escrutinio es demasiado sutil o difuso—, presumo que uno de los atributos más patentes en su obra tiene que ver con la huida. Lamazares parte del aprendizaje de la historia para escapar del hechizo de una auténtica “ansiedad de la influencia”, como si quisiera decirnos que nada puede brotar bajo la sombra de los grandes árboles. Tras ese desafío edípico a todos sus antecedentes paternales —desde la tradición grecorromana, los bizantinos y Fra Angelico, a Van Gogh, los primitivistas, Klee, Newman, Fontana, Miró, Tàpies—, elige hacer una pintura en mutación (correlato de un mundo que observa transfigurado), una manera de exhibir (in)diferencia hacia sus maestros.

Trabajando sobre el lienzo, más bien cartón y madera bruta, previamente montada, tachonada, cosida, enmarcada, recubierta de un preparado a base de barnices y esmaltes, Lamazares se muestra en parte enlucidor, en parte poeta-pastelero. *Ut pictura poiesis*. Toda esta riqueza material —en realidad nuestro pintor es un *povera*— lo lleva a un resultado metafísico: estancias y paisajes donde flotan figuras imprecisas en una atmósfera enturbiada, sucia, siempre alejados de un virtuosismo gratuito. La pintura es dueña de sí misma porque es capaz de gestionar todas las contradicciones, de evocar conceptos trascendentes: espíritu, belleza, verdad, unidad. Debemos seguir, no a la historia, sino a la naturaleza, parece decirnos el artista, obedeciendo a su propia necesidad emancipatoria. Pero esa naturaleza es abstracta, el arrebató de lo real, no su perdición.

Resulta difícil ver sus cuadros, en su aspecto matérico, como algo puro. Pero esa es la ambición del pintor. El suyo no es un arte elevado o una idealización; se acerca más a un arte bajo, ya que busca la objetividad para hacer una representación tan real como cualquier objeto del mundo. Su pintura no es la de un expresionista al uso, la de un *yo* liberado o emocional; al contrario, “expresa” lo que ve, puramente.

Se observa en la manera en que crea una contrailusión de la luz o en cómo volatiliza el objeto natural creando una ingravidez que solo es posible representar de manera abstracta. Asimismo, emplea el simbolismo del color para modular las diferentes actitudes de ese flujo: amarillos, rojos sangrientos, verdes, ocres, pardos y negros, manchas, cuadrículas y módulos, tanto si son horizontales como verticales, son la proyección de un mundo indefinido pero no por ello menos real. Dentro del cuadro aparecen pequeñas ventanas que se abren a otras. Representan la determinación del autor de lanzar una doble red sobre la realidad mientras interpela al espectador, pues es pintura narrada a un *tú*, pintura relacional. La imagen se despliega en el tiempo, más que en el espacio. Porque la pintura, lo sabemos, siempre se deja y no se deja ver.

El objeto de búsqueda de Lamazares es, por encima de todo, el tema *apropiado*, la singularidad. Y este es el asunto que, decíamos antes, más le concierne, la voluntad de comenzar desde cero, pintar como si (la pintura) nunca hubiera existido antes, un tipo de génesis con imágenes de germinación y alusiones a la renovación de la naturaleza.

Otro rasgo que define su obra es que rara vez es frontal. Puede ser contemplada desde muchos puntos focales dentro del campo óptico. Formas y colores están emparedados en el marco, de manera que las figuras, biomórficas, abstractas (abstraídas), materiales y escrituras (su Alfabeto Delfin), están exentas de tener que ocuparse de la agitación del espacio circundante. Bajo el precinto de la obra, lo que cuenta es desvelar que lo contingente aspira a lo trascendental. Una invasión panteísta penetra en la savia de árboles, la sangre animal, la atmósfera, la pura vaguedad del espacio. Y ¡ojo!, el cuadro es el suelo natal. El pie —¡ese pie de Frenhofer ¹!— está vivo y ha dejado su huella en la realidad.

En este punto, es importante referirse también a la escala, que en el caso de Lamazares conforma una actitud ética. Sus cuadros están hechos a escala natural. En realidad, son puertas que se abren a otras puertas, una forma de provocar al espectador para que asimile la pintura de inmediato, que la experimente en pleno rostro, que la atraviese. A pesar de esos planos atmosféricos que dan un efecto de extensión pictórica más grande de lo que realmente es, su pintura es para ser vista de cerca, incluso muy de cerca, obligándonos a renunciar a nuestro dominio sobre todo el campo visual y, por lo tanto, a lo sublime. Nos experimentamos allí, *in situ*, frente a la obra, la inmensidad no está fuera sino dentro, el espacio es presencia, no un infinito.

La sensación física del tiempo. Lo *soblime* ².

El alfabeto del padre

Juan Carlos Mestre

Traducción de Juan Carlos Mestre

Traducción de Juan Carlos Mestre

Traducción de Juan Carlos Mestre

Cada fragmento del deseo está lleno de haches y cartuchos de fogueo. Nada significa del mismo modo dos veces, pero “el agua que baja a la tumba a dar de beber a quien sea” es la misma que inicia su periplo en busca del dios de las almendras y el cianuro. Canta verderol, canta antes de que llegue el invierno y la luz se pudra, pues olvidada, como un huevito de cristal en el plumier de los acrídidos, está la nadadora con su acerico para los nuevos labios de carbón y queso. “Ay ay ay ayyyyyyy corazón solo vives un día”, y ya la santateresa rumia en el nidal vacío de los gallineros.

De nada sirve a las claustrales el coral teñido, ni al corporal anhelo el gratuito acebo y sus lenes mejillas de rocío rojo. Cuanto sucede es lo que al mentar coexiste, esta línea bajo la que cuaja el mar sus frascos de vitriolo, la vírgula entre las primitivas trementinas del relojero cúbico. “Corazón tú eres el reír de la aurora”, tú el oscilante adepto a los maitines sacros y al cenobio escueto del orante lobo. Mira timonel, allá al fondo está tu padre, erguido en el vestigio, bajo las nocturnas culebrinas y el espejeo del relámpago.

Las sílabas, como manzanas inocentes, se cuentan con los ojos. Inocua la pericia del rizoma ante los helechos y el platero del báculo. Sabio el que camina sin llevar encima ningún peso y el mendicante de algo apócrifo al abrazar la lumbre que lo ama. Así el dador de las cosas santas escritas en los cantos de *il poverello d’Assisi* y el libro egipciaco de las linarias y los *paxariños muertos*. Trabaja la noche en la barnizadura de los signos predestinados al balbuceo de la divinidad bajo el blancor de las lajas, la huella de los herrajes en el leganal y la gleba, la eclosión de la memoria en los hexágonos, su crisálida impura de la que emerge la sombra de un caballo, eso, el evangelio de las estelas que dejan los descalzos sobre los colores pitagóricos. Bien, loado aquel que en lo benigno se alimenta solo de palabras. Él, el padre.

A la cosecha de vocales & cebadas negras sale de mañana el hombre, el que extremo en su yacija de penumbra es ahora el alumbrado, el que visita el espejo sin reflejo de los cartones fúlgidos y devuelve al mundo las reliquias esparcidas por las tierras de olvido. Quien trae de vuelta al lar los inventarios del apego y levanta choza en las comarcas movedizas del apego bajo las sacramentales nebulosas. Del cielo lumínico del padre está hecho lo suasorio del hijo, el que inclina la cabeza por gratitud hacia el luciente ocelo. De los atributos del Apocalipsis, todos; de la necesidad del Génesis, ese puñado de arroz de las estrellas. No hay otro aprendizaje que el bautismo y la disciplina imaginaria ante los apólogos de la destrucción. Punto y aparte.

Libre, pero no menos furioso que *La tempestad* de Shakespeare retocada por El Bosco. Lo sabe, el alfabeto de lo existente está compuesto por igual del motete de las tórtolas y del tépalo, del carozo de la acerola y de la drupa del angolán. Para nombrar las cosas con la voz del párpado fue hecha la libérrima en el cautiverio de las formas, esta pintura vecina del ámbar y consorte en la viudedad de los lampiños carballos. Aceptemos la hipótesis botánica de la creación del mundo, la labranza del arte como voluntad del unigénito. Aceptemos la fisiocracia de la agricultura y la beneficencia de los carábidos. No obstante, qué hace ahí ese hombre, hace lo que hace, ¿no lo ves?, habla con el vapor de lo visible y la inmaterialidad con fiebre. Nada más, eso hace.

El presente, el imperativo, el que adivinó estantiguas y el rostro de los profetas curanderos sobre las bolsas de pienso, el semejante que llama edad al guion de bronce entre dos fechas y cabecita de jade al monacal cogollo de los repollos legos. Mientras lo meditas que no se diga otra cosa sobre esto, es viento, melaza de lo áureo en las heces de la miel; es Rilke, vete tú a saber por qué, yendo al dentista. Día a día en lo alabado de la orfandad, está ahí oyendo al padre bajo el meteoro blanco, oyendo en el afuera la otredad de lo intrínseco frente a la manía de lo moderno, los significados en fuga de la exterioridad, la deserción de los bienes que asistían a las técnicas de lo súbito y las anunciaciones de lo revelado. Calma, esto aún no consta en la semántica generativa, pero está ahí aguardando el periquete del lampo. Entonces escuchas al de Claraval bisar: siervo inútil es solo el que hace lo que debe hacer. Piénsalo. Al final del sufrimiento hay una puerta custodiada por un can que trina como, de espaldas al albérrchigo,

¹ “Colores confusamente amasados y contenidos por una multitud de líneas extrañas que forman una muralla de pintura”. El escritor Honoré de Balzac definió con estas palabras un cuadro del anciano maestro Frenhofer en su cuento *La obra maestra desconocida* (1831), cerca de un siglo antes de que llegase la abstracción a la pintura.

² Lo *soblime* es una nueva categoría estética derivada principalmente de otro término, *sublime*, y que, a diferencia de este, consiste fundamentalmente en una “pequeñez” o, por así decir, el efecto que produce la belleza humilde, capaz de llevar al espectador en un momento determinado a un estado de serenidad, más allá de toda racionalidad. El concepto de lo “soblime” fue acuñado en 2023, en el proceso de escritura de un texto de catálogo sobre la pintura de Antón Lamazares, como contrapeso a la espectacularización del arte y al éxtasis del dinero, al auge del arte digital y la falsa panacea de la IA (Inteligencia Artificial).

ladraría un pájaro. Señor de las esferas y las briznas, señor de la escudilla y el zumbido de lo bastante pobre, haz descender sobre mí la bendición de las aguas.

Pasan de largo los nimbos y las auras, pero no el compasivo que remueve con un palo las breas pelágicas, los botes de latón de la instrucción pública, los tarros con tarquín y calcáreo légamo oceánico. Prosodia del tintorero, alheña y alazor con el que cebar las aves. Transcurre sin clemencia el severo tiempo en que los lobanillos crecen hacia los adentros hasta dañar la cavilación de las vocales y la abertura del iris bajo la lengua de los poliuretanos. Solo se avanza hacia atrás, eso impone el que cumple su encargo con la futuridad y azuza con una espina de oro la rutina del maestro. Toda llave no echada por dentro convierte la cerradura en un misero lecho. “Soy una piedra y lloro sí”.

Alabado tú, cerdamen, en quien sucede la medusa con pelo de nutria, el cero color violeta, el chirrido a tiza de la cola de pipermin y astato del cometa. Y eso basta, las especies en su diafanidad, los cauterios curativos, las frases de silencio, las austeras avenas ante los coroides de las rosas alcalinas y las jornaleras maltas de la Luna. Solo lo que el lenguaje ve es a su vez pensado por la harina urania, la enloquecedora, la unigénita, la suave marea en la artesa sin pan de los alcoholes, la misericordia del serpentín ante las naturalezas ebrias. Es esa necesidad de la carencia ante las obligaciones del vacío, en ese auxilio ante el precepto doctrinal del ayuno de las formas, donde se genera la geometría sin proporción del ovalado palustre sobre el que el pintor incumple la ordenanza de los óleos. Solo pinta el que desconcierta, nadería y mansedad es cuanto a tranquilizar regresa, alelamiento frente a asombro, y de ese saber carente de cualquier otra realidad que no sea la propia abstracción de lo apremiante como idea obsesiva, de esa esencia inherente al ser de cuanto asiduo y vivaz resiste hasta perturbar los sosiegos de la muerte, nace la voz sin boca que pronuncia el alfa, buey, y la fenicia beta, que según el orden solar del requisito es la casa, el lar natal del alfabeto magnético del padre.

Cuando el calor y el frío cometen injusticia baja el señor de la montaña, sopla, enciende. Cuando ya la abismada por el fondo de su río trae en la mano un ramo de crestas de gallina. Cuando en la máquina de escribir introduce el modernizador su papel lechuga, y al banquete sintáctico llegan empinando el codo la hipotaxis y el ablativo, etcétera. Cuando viene tras él un perro automático de color accidental y las lentejas se atan al rabo de los periódicos desanimados como si fuesen pececitos a un dólar la unidad. Cuando sobre las patrias, malditas y séráficas, descende lo preterido y lo duradero de la omisión. Cuando el arte ha muerto, cuando el arte ha resucitado, cuando el arte se ha cansado de morir ochenta y seis mil cuatrocientas veces cada día. Y el padre, dipsómano de lluvias, ebrio de azul en la cantina de la escolopendra, primer capítulo a mano izquierda de los surrealistas, extiende sobre la confidencia del corazón el vidrio mensajero de sus monedas químicas. Cuando la voluntad compra al esfuerzo, *ad libitum*, el capricho de una sideral legumbre, una melanita opaca como la obstinación de una yegua. Cuando los adverbios relativos introducen oraciones que expresan tiempo, en las que equivale, literalmente, al momento en que se hace algo.

No todo ha sido engendrado para la comprensión de lo lunar, y no todos, tampoco, entre ellos el niño que desovilla la época inmundada, podrán soportar el perturbador conflicto con lo que metafórico subyace bajo los herbajes amarillos del sueño. No todas las premisas aceptarán la inteligibilidad como una alegría del día que ha llovido sobre las alegres cebadas y la rítmica de los cuervos. Todo lo descriptible no es más que otro reiterado abuso de confianza de la realidad. A lo que íbamos, que el padre dice: coge esa *u* sin hacer ruido, sí, oyes bien, esa *u* de ungüento mercurial que mueve al alma a la virtud, esa misma *u* de unto y rosada ubre, y avisa a las perdices, ¡uh! ¡uh! que ya van hacia las cárcavas los cazadores, “tú corazón bicicleta de domingo y perro en las nubes”, y en sus zuecos aún dormida la perspicacia que embeleca el clic del gatillo.

Llueve sobre la civilización átona de los museos y el fuero medieval de la carcoma. Sobre los predios del gran copulador anguiliforme y la autodevoración de la poesía al hacerse cabeza comprobable de una irrealdad improbable. Es el día de la unción, la hora de los lenguajes aparentes y las vejigas llenas de helechos; las conchas con sus bellas orejas de metal liban en los mirabeles el prestigio del pesimismo, y un enjambre de ukeleles y delicadas uves con ademán de niña ensaya por las viñas el *grand battement* de la dulzura negra. Yo soy la universidad, el maestre de la letra ele en el anfiteatro de la gallera. Entendido.

El que ilumina sabe que le basta al ruiseñor un ala para no ser mosca, que a la lavandera que tiende sus labios a la puerta de la tahona le sobra una escama para convertir cada pañuelo tafetán en un mendigo. Acota el padre: aquí no caben las lágrimas, morir es cualquier noche sin amor, y los peces aterrados por el vacío gritan pequeñas gotas de brillo en las ardoras botánicas de lo más lejano. Lauros verdes, membranas de polímeros, péptidos covalentes en los secantes neuronales del bellido autómata. Aclaremos la oscuridad: el arte no tiene una manera de ser, el arte no ayuda, ni redime, ni liberta. Él es en sí el favor y el don que salva y la gracia que libera. Acaso amortiza el fracaso, acaso salda las deudas con la hereditaria y secular tradición de la indecente parca, la que hila, la que devana, la que corta la sábana a medida de tu sueño.

No el ujier en el catastro de las estéticas y su romano rústico que se avergüenza de las observaciones del espectador, aquel en la demasiada importancia de los azufres, admitiendo los anhídridos de la ese, el agrio oropimente, el dieciséis de su número atómico posterior al fósforo y anterior al cloro, uno que estalla en su rubí, otro prisionero de la ontología del camaleón, el de sentimentalidad protomarxista, aquel en la alabanza de las grandes bandadas de inocencia, ese muchacho otoñal con pies de mandolina y mil calorías de diamante, el cristiano sin más, los restos, las reliquias, el delirio de las variaciones Goldberg para violín y úvula en el pesebre de la tonalidad vecina, y por último la tabla periódica de los elementos espirituales: la floculación de las partículas del pensamiento en la minería de las aguas del lenguaje, las cristalizaciones en la hembra del cuarzo de las ciencias del heno, es decir Artaud y Dequedaná, arcángeles sin semblanza y asibilación de las vibrantes en el somier del nevero.

He aquí el pacto con el caballo a galope y el triángulo de lo venidero, con lo impronunciable y el tetragrámaton y la metempsicosis de lo órfico. Y en su cifra, el padre. El fermento del color bajo la piel, ápex de las cosmogonías y primera cabeza del sentido. El que pinta su casa con sonoridades para emanciparse de la realidad y existir ya solo en las substancias de lo nombrado adrede contra los arpegios de la nombradía. Goce inventado para acostar la cabellera espiritual del tacto, la inconsciente pulpa de la visión profética bajo los párpados del teatro pensativo. Solo ella, la impaciente pintura de los alumbramientos de la noche, conoce la eventualidad de lo que se desconoce tras la trituración de la angustia, la insolubilidad de la piedra absoluta de la fe, la negrura de los ácidos mordientes, las oleosas arterias de la calcografía donde se camufla cautelosa la deidad en su infinitud excesiva. Cartonajes devenidos en aldea, viscerales papeles en esa artesa, del remoto griego ἄρτος, sinónimo de pan, donde leudan las sílabas de la mujer y el hombre, el ruido ordenado de la negación, que a la derecha de los números suma la música a las gravitaciones del misterio, el maternal padre del abecedario inverso a la duración moral de los símbolos.

Y entonces esto, aquello, lo otro, dice el padre: al aire lo muele un ciego. Aquí, de este lado de la traducción, todo es inservible. La poesía, la pintura, ya estaba hecha cuando llegaron los conferenciantes y los albañiles. Ahora baja por la escalera la zancada irremisible del viento, y el que puso del revés los yesos es el que ahora talla, graba, ajusta lo innombrable con el eolito de la inteligencia. Parece mentira, ya no hay bisel de amor en las vinculaciones de lo oblicuo, sino ensamblajes entre las insípidas medulas de la invención; la entelequia se ha vuelto realística y la cosa real del arte subjetivo ha sido afanada a hurtadillas por pastranos y neurálgicos pelotilleros de una marca muy buena. A la pintura, pintura. Al dominio de lo pintado, descomedida desobediencia y el motín incesante de lo traslaticio. Al incesto astral: hijos de pan. Decía: comed de este veronés, comed de este azul de Francia, y del turquí y del malva urce, bebed púrpura contra el presagio de la pulsatila. El relato debería proseguir así: no hay relato.

Decía: medid a cada uno según la extensión de su cielo, según la decisión de sus palabras, según la longitud de su acierto en el defecto. Caminaron juntos, no metieron hoz en la cosecha de la virtud ajena, trabajaron solos. Así la ciencia del padre ante las siembras, limosna y sal en la estación del agua y el ferrocarril, allí donde nadie falta, allí donde todo sobra: los de madera y fuego, los de silencio y trueno, personas de alumbre para aclarar las aguas turbias, laborales sin rescisión espantando los arañuelos en la factoría del retratismo, precavidos tras la humarada de *Esto no es una pipa*, de espuma de mar, de brezo. No pierdas el tiempo con las aleaciones de la patrística, el olvido tiene las coderas

gastadas, en cada palabra hay una incubadora y todas las líneas rectas terminan por curvarse al voltear los vértices de cardenillo, sus órbitas azuladas, los acetatos de cobre con los que pinta la vida de los santos animales sobre las agriculturas de la Tierra.

¡Catapumba! Cuanto ves no es lo que piensas, el volumen de la felicidad no cabe en la areola rojiza del anhelante que frecuenta el anochecer, sino en la aureola del eclipse que esquiva los feroces cerebros nutricios del saber. Parte esa nuez el padre, extrae el ruido de esa mudez que promete la subjetividad, invoca la insolencia del sabor de las cosas, lo *amateur* de los peligros solares que azotan el asco inservible hacia la belleza con dientes de oro. E impetra, exhorta: ten piedad de la idea que no puede seguirse y de la sombra que no puede seguirte; abandona los esqueletos de paloma y las aún más terribles cenizas conminadas a lo usurario, al amansamiento de las formas esquivas y la venal ganancia de la domesticación del talento. Cuando el pincel se acaricia a sí mismo, cuando la superficie se reconcilia con la profundidad, cuando los astros salen de la farmacia con su aguda cortesía de cactus y el triple ocelo avizor del himenóptero, el *surréalisme* se vuelve infrarrojo, y el kabuki, el pensionista antifonal que en el patio de butacas del vodevil malogra el *sfumato* de las violáceas lacas y los verticilos del amaro, hace mutis. Terminada la escena se ilumina el ciclorama, y una voz al fondo habla de ti como si fuese un joven huésped en la fonda de Molière, el ávido.

Buen rayo quiebre la corteza de arcilla de los significados y la apofonía del nombre, *lama*, *lamazal*, voz de ti en las nicotinas y en los vertederos de azogue, de ti en la triple mitad del dibujo y la molécula imantada por los hidrógenos inciertos del dios impúber. Es la espuela nupcial la que aroma los terebintos y echa de ahí a los antiguos lagartos erguidos sobre las centauras, es la musicalidad de la pintura la que arroja el idioma gastado del paisaje al escorial de la tambaleante perspectiva de la razón harmónica. De pétalos y estiércol y trizadas ánforas está hecha la crueldad preciosa y la melancolía de los apagados encantamientos del sentido. Recalca el padre: no tiene otra raíz el mundo que la que atestiguan las lluvias sobre la afirmación de las criaturas con cabeza de hombre y los hombres con cabeza de animales bíblicos. El padre en los carbonos, en la rebañadura de las súplicas, avellanos y tenazas, en el compás y la copa que participan de un semejante provecho, en las recordaciones de las gredas y la pana, los cacharros del proverbio donde se posa la monarca albina, en la templanza del árbol y el erradizo hollín de las herrerías sobre las erres que no tienen precio.

Sucede el progenitor, habla, se despide, “allá vas Teodosio buen viaje”, la presencia girante, las sucesiones del cultivo nocturno, los ángulos disueltos en el espejo ustorio, los amarillos ópalos natales, el dador en su bóveda celeste pastoreando el balbuceo de las emblemáticas y los tótems místicos. Asunto de creencia el eco de lo sagrado en el albayalde, el retintín del procreador de la básica blancura que azuza con su eco la hespéride y el tauro. Dirá la sombra: vale la hierba lo mismo que un camino, y un gato el doble que tres ángeles. Y el que lo asume se precia de su hallazgo, o sea, sea el silencio de esa luz lo que va contigo.

Dice el informante ante los musgos ácidos y las hepáticas en los humedales del pensamiento: amar lo perdido transfigura las visiones del origen; lo iniciático es la inscripción del cometa endomingado en el planisferio sumerio del llamado cuadro, el albedrío de las consonantes del corazón hechas con el mismo légamo salutífero del padre. Manzana es astro como es mies la nubarrada tela sobre la rencorosa arcilla, y de ambos pares se deduce la mirada somática del pinabete que se asoma al pozo lináceo de la córnea. No mires hacia atrás, lee en sentido inverso o no habrá cuadrado, *quadrus*, el horizonte es duro como pan de hambrientos. “Y el cuervo señaló con el dedo la casa que está junto al puente ahí es así lo verá usted cuar cuar cuar cuar cuar cuar”. Fuera de esta libertad no está ninguno, nada, nadie, ni entendimiento ni sonido alguno de coníferas en el cajón del fulgor donde la luz centrípeta acude al aguadero de las aves.

Hasta aquí el aullido de las cenizas, el cielo donde las parótidas costean la saliva; hasta aquí las conversas filiales entre carquesias y zarzamoras litúrgicas, el plasma ionizado por la neutralidad, el cuarto estado de la materia, cuya gravedad atrae las partículas vocálicas que dan existencia al ser de sed, al propiciatorio y al alfarero que se vale de su índice para el razonamiento magnético y la sinestesia hipnótica. Afinidad del durmiente con el propio idiolecto de su sueño, la dársena a cobijo del azar, el sufragio del barcaje hacia los noroestes del Leteo, la atarazana donde el betunero calafatea la juntura podre de los

enmaderamientos del sentido. Observa el padre a través del agujero de las estrellas, mas apenas cuenta, de pena calla lo casi no, de non, impar, la cantidad de nada, no pondera, atisba los encarnizamientos, las llamas húmedas, al corifeo del gran ensayo de la egolatría, los abrasivos de la comedia del arte, y piensa “oh oh hombre oh hombre tú corazón oh hombre oh hombre oh oh oh”, pero dicho en fila y hacia abajo.

Pero ese bicho ahí royendo el huesecillo de la poesía. Pese a esa tórtola disecada en la barbería del carpintero y los frailes. No obstante, las catequistas, Sade, el sastre de solapas erguidas como aurículas de lobeznas anfibias, cuánto da que pensar, las brisas en sus faenas extranjerías, los pueblos bajo el lodo, “corazón la vaca rubia ríe en las nubes que pasan”, las prédicas teóricas, los adulterios contra el aburrimiento, los conos, las axilas de lenteja de los patronatos donde el rey de copas es amaestrado por las ardillas. Todo ese forraje en el pesebre de las victorias y las nieves, la sembradora de perfecciones blancas en las ribas de la gran cicatriz de la avaricia, siquiera eso, lo ahí pintado para todo cristo, como un benedícite en la mesa del último huerto: el olivar del cuadro.

Se despereza la redicha idolatría de las cátedras de prima, y entre el maravilloso relativo de los vínculos despierta discordante lo cardinal del padre. La tierra, querido Éluard, ya no es azul como una naranja, y el serafín de siete alas donde daba principio el verbo de las margas vuelve su espalda al hambre lisa de los hielos. Cuida él la salud del pan, preserva las verduras talladas por el biruje, vela la transferencia de lo que cura en los aceites, las cápsulas de ruda, los ramosos azules, el desespero del palurdo cricrí en su camastro astral. Sol individual y tan bellamente trastornado por el extrarradio donde herbaja la yegua azul. Ahora es el doble ayer de los futuros perdonados por el “cesto grande del milagro”.

Lo otro, ni cosa física ni moral, el biotopo velazqueño donde trabaja la ciencia vaticinadora de las córneas. La luciente niebla de la salvaguardia en esas veladuras de gasolina y seda que derrama el *alter ego* de las hilanderas sobre la tenebrosidad de la museografía capicúa. Dicho. Con más de lo necesario se ha abonado la catástrofe, y ya solo el pariente, carne de alondra en el pecho de la crucifixión, podrá acercar su mano a la llaga de grafito donde anida lo resucitado, la feracidad esparcidora sobre las pinceladas huertas, los acedos hinojos y las embrionarias yemas opuestas a la uña, la luz retenida en el espacio de las herbáceas rizas y las translúcidas capas de las liliáceas, sus perecederas turbiedades ungidas por la lecha del ictus métrico, y el matiz de las aguas fecundado por el amén de la mandorla.

No existe equivalencia, el desarme estético es una neurastenia del mercado como cualquier otra *mancia* de dominio. Vendo vino a las hormigas, no hay sabiduría que reemplace la superstición futura de la otra. Es la querencia del padre la que retiene cuanto incesantemente se renueva en los encasamientos de la estatuaría, las cavidades donde la pasión por la verdad equivale a la modesta floración del colino y la buena voluntad del sorgo. Son los santorales de la milenrama y del pelargonio nítido, son las artemisas y la caléndula del labrador del aire las que aroman el catón del padre, la escisión del diptongo ante la cueva del bezo oliscando el verdín masculino. No cesa lo que fue, la eternidad del vacío en el surtidero patriarcal, la lumbrosa canela, el medio jornal de los oréganos en el ejido, cuanto camina con un sol al hombro y le quita la cabezuela a los tintos. El padre.

Dispensado por la compasión el hacedor se entrega cada mañana al ministerio de las figuraciones que convierten al hombre en modesto animalito ético, y eso que sin disputa comparte el cerezal y la cornalina, los ascomicetos del pan verde en la duerna de aldea y el arcón del cortesano abate; son las filosofías de la formalidad en la ceranda del gran requisito: lo verdadero que deslinda la equidad de las ideas abstractas de los escrúpulos doctrinarios; es decir, las especies de la aflicción y el goce, los trabajos que eximen del dolor ante el mandato ininteligible, la futura meteorización de las pinacotecas en la biosfera, el alcaudón dorsirrojo en la escuela del énfasis, los resortes vocales del entendimiento cromático frente a las pigmentarias ucronías del naturalismo y la autenticidad fantástica.

Y ese deletreo que está ahí, entre Delacroix y Byron, sobrellevado en la balsa de la Medusa en la que se embarcó Dante, erre que erre sobre el oleaje de la reputación, la noche espiritual con sus erráticas fiebres, el santo descalzo bajo la reagrupación de todos los sentidos, de todas las iluminaciones que en las cesuras de lo inédito dan salud al sueño de Juan, el de la Cruz, en la inverniza estación del óxido. Ahí Lamazares,

citado adrede como músico entre los poetas malditos, en el filo de Rimbaud, en los filamentos del quiasma óptico, partitivo entre el gesto del cuchillo y la cruz herrada. Ningún escolio ha de explicarlo, mas algún vislumbre ha de ser dicho: el palo conjetural de las intuiciones gnósticas y, acaso, la disolución de los nódulos arborescentes en la modulación de las grisallas cuya equivalencia es la utopía del aún y a su lado acaso el nunca, como recurso equitativo del futurible ingenio pictórico, a saber: la técnica de los lejanos fríos del magenta, la interioridad de los taninos y la tintura de los yodos, las maceraciones violetas y su cristalización en los sistemas numéricos de lo hialino, la iridiscencia del ópalo, el estireno, los éteres.

Canta en la neutralidad del ello lo paterno, el hombre que aconsonanta los parrales y sopesa las lástimas y el duelo, el aspaventero de la coloración del dolor, el individuo que aligera los serones de la aparejada acémila. Un maestro con un lápiz de hematites ante el frutecer de la milgrana y los cinabrios. Hombre cubierto por el manto de las geologías y los alivios de la nivación. Hombre en las prudencias del astil y la medida aspérrima de los áridos, ante las fanegas de grano ocre y en el balanceo de las sustancias ingravidas sobre los cáñamos. Criatura inflexible y dúctil, albura y titanio en el platillo de las aleaciones férricas. Materia de metafonía y apofonía, y teofanía de la divinidad que se manifiesta en las letras, en las lienzas para el asunto de las hechuras del lenguaje y las frases volitivas del discernir del hombre. Allí platica el padre, con los rebollos y las oscuras bardas, bajo la recia chaparrada de las lluvias del preámbulo. Un hombre lentamente en el silencio de lo estrictamente solo. ¡Caramba!, un semejante que no niega con la cabeza, un hombre en el jardín de los mortales oscuros junto a las jaspeadas mujeres, silueteando con zulaque las entidades del aura, las mónadas, los seres de dibujo que van de paso entre los pastos hacia las disposiciones de la alacridad. Y luego dijo: “corazón este charquito es tan grande que es un mar difícil”.

Así custodia el padre el idioma al que, sin ser deudor, se debe, el que dulzora el préstamo de las cortezas acres en el acitrón y esparce la seroja de las mantelerías otoñales por las pinedas de resinación. Solo las palabras pueden inclinarse más que el *Populus alba*, hacer rendibú ante la duración emocional de una roca, solo ellas pueden desnudarse bajo las axilas estelares de los limbos y permanecer intactas como un inmodesto astro. Y eso lo sabe el padre en cuyo hospital de abejas zumban los colmenares del hijo. Uno contempla un río y otro es la identidad de ese mismo río en el que ya incorpóreamente juntas se abrazan sus aguas. Aquel ante un paisaje de lechos de pecina, este en cuanto sin descanso concierne a la naturalidad verosímil, ambos en esa extrañeza del encantamiento sobre las lamas y los exvotos ofrecidos a la milagrería de los vientos. Piensa uno: cuanto no participa del panorama del prodigio pertenece por descarte a la indecisión de los motivos obvios; y el otro apunta: aquellos pecios en la encalladura de lo tempestuoso, tras la aparente revuelta, no son más que la tardanza de la pintura rápida. Razón tendrán.

El arte o es transeúnte o deviene en inmovilidad rugosa. No hubo ángulo en el exordio, el truco fue la columna babilónica y el diosецillo arameo llevando un palo para cizañar las harinas venéficas ante el deseo de la línea. Dibujar un perro disyuntivo, pero con la paleta del albañil; dibujar un hueco donde se quiera dormir, donde se pueda soñar del revés la calcomanía; uno de esos años agrandado por los interrogatorios teóricos, lo esclarecido ante la perplejidad razonable, los encapotamientos de binzas y cutículas sobre asentadas celulosas y pensativas ligninas. Dibujar las filiaciones, el hervidero imaginario del verdor, los vapores dinámicos de la cepa y el roble, los herrenales primordiales, la húmida inexistencia de los tintados silentes. No es otro el mecanismo de la conducta que vincula las formas y las estaciones a la mano sexual de lo dibujístico, lo arenoso, lo carbónico, los trazos desteñidos de los condominios vegetales, el pezón de la aurora todavía en la nuca del estío, a su manera cada dios con su pintalabios para que se fijen en él las musas y las turbas.

Como árbol que no se acuesta nunca, amansa el artífice las representaciones de las fuerzas físicas y el cuatro cósmico de los aires. Todo es asunto de orientación, el lugar por donde sopla la luz, el lugar donde el oído llora, el color que otorga ley a la vertiginosa cabalgata de almas en el vendaval. Redimir el sufrimiento es tarea, también, de esa creencia en los claroscuros donde moja su pan aquel otro Antón Caravaggio, el trazo civilizatorio, la pincelada eximida de cualquier otra significación que no sea el carácter emancipador del hablante pictórico. Es la campana de la tormenta la que despierta al iniciado en el estigma, radicalmente estético, de la pasión cristológica. Lo estampado en los infolios litográficos y el arcano

sacramento penitencial donde encuentra abrigo el heresiarca de los modos fotográficos. Bajo la secreta roca alóctona del templo rupestre, allá donde el creador de los artiodáctilos, la corza y el cévido, se consagran a la crianza de estrellas, entre los óxidos de manganeso y el taumatúrgico ocre de bismuto; donde el mismo varetón, cuarenta mil años antes de la mística, imprimió su única letra en el marco de diaclasas.

Y luego, el poeta, el veedor en la participación de lo cósmico y las cosas infinitas, la libración lunar, las virgulillas del grafema y los acrónimos del silabario amárico, las calendarizaciones astronómicas, la ideación de trinos y onomatopeyas, la autoría de signos inarticulables y cartularios donde acreditar deslindes, *herrerín* de llaves y sonidos curvos para la germinación de los ideogramas agrícolas. La imaginación del aire respira bien en la pintura. Es el alfabeto del padre, la aldehuela pajiza en la que vive incluso el crepúsculo de la gráfica y las anomalías que generan singularidad a los ordenamientos artísticos, la pamema corporativa, el emplazamiento de cosas opuestas a la congregación, el desacato volumétrico, las venialidades ante la geometría del espacio, el sobreseimiento de la perspectiva, la tridimensionalidad y la representación de lo plano, lo difícil por ser ulterior a la presencia, la desaparición del aura en la obra de arte. El padre, guardés y avisador del fuego, custodio del edicto y los elementos armónicos, es, en todo lo suyo, sabedor de esos síntomas, el fin de la hermosura de las bestias, la corrosión de los bellos metales, el apagamiento de la densidad tras la molienda de los sólidos y el agostamiento de la plenitud en los herbarios.

De la edad del padre en el alfabeto del tiempo da cuenta la dactilología de los árboles, lo cifrado bajo las intemperies astrales por san Buenaventura, franciscano, adepto de Aristóteles y maestro en artes, precursor apócrifo de las manos que hablan. De los números racionales, y por tanto de la congruencia del mirlo categórico ante el panorama albino, dan cuenta esas nieves en las que amanece el progenitor entre los dígrafos del silbo. De aquellos signos en el surco inventado para traducir los sueños de la Biblia por Cirilo y Metodio, minúsculos misioneros bizantinos ante el alfabeto griego, testimonian estas grafías samaritanas inscritas en las lápidas del abecedario de los muertos, las bilabiales vivas que cavan lo que miman, el dialecto volátil de la juglaría y las especies iconoclastas del mester acuchillado del idioma. Es la memoria del mundo, el ser sentado a la mesa de las rosáceas, los porteadores de mercancías abstractas y cualidades de una pureza sin sujeto, la que viene a repetir ante las galas de la verdad: la negrura solo se disgrega en la opacidad, el clarear solo cumple su promesa en la ultimación de lo diáfano.

A estas cabañuelas llega el padre, al sitio de la consecuencia y de las derivaciones. Trae una cuerda para desatar la montaña. Se acuesta donde la estrella hierve su cacillo de silencio y fertiliza el milagro del códex de la noche. Luego, deja la cruz encendida para que algún dios duerma en su ceniza. Lo demás es sueño, el alfabeto del padre que desde lo anterior a lo venidero se nomina Delfín. Antón Lamazares, hijo de Delfín.



Inda é día, 1973-2023. Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view

Javi. Madrid, 1984
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
250 x 125 cm





Viernes Santo. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
180 x 180 cm



Pío. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
220 x 220 cm



Ataúd min. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
250 x 180 cm

Joiás. Madrid, 1986
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
225 x 225 cm



Iribar. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
250 x 125 cm



Florenta. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
250 x 123 cm



Malena. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
125 x 125 cm



Abeaca. Madrid, 1985
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
125 x 125 cm



Nos. Madrid, 1986
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
125 x 125 cm



Xanela 31. NY, 1987
 Técnica mixta sobre cartão e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 143 x 260 cm



Xanela 25. NY / Madrid, 1987–2013
 Técnica mixta sobre cartão e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 143 x 260 cm



Canella min. NY, 1987
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
214 x 430 cm

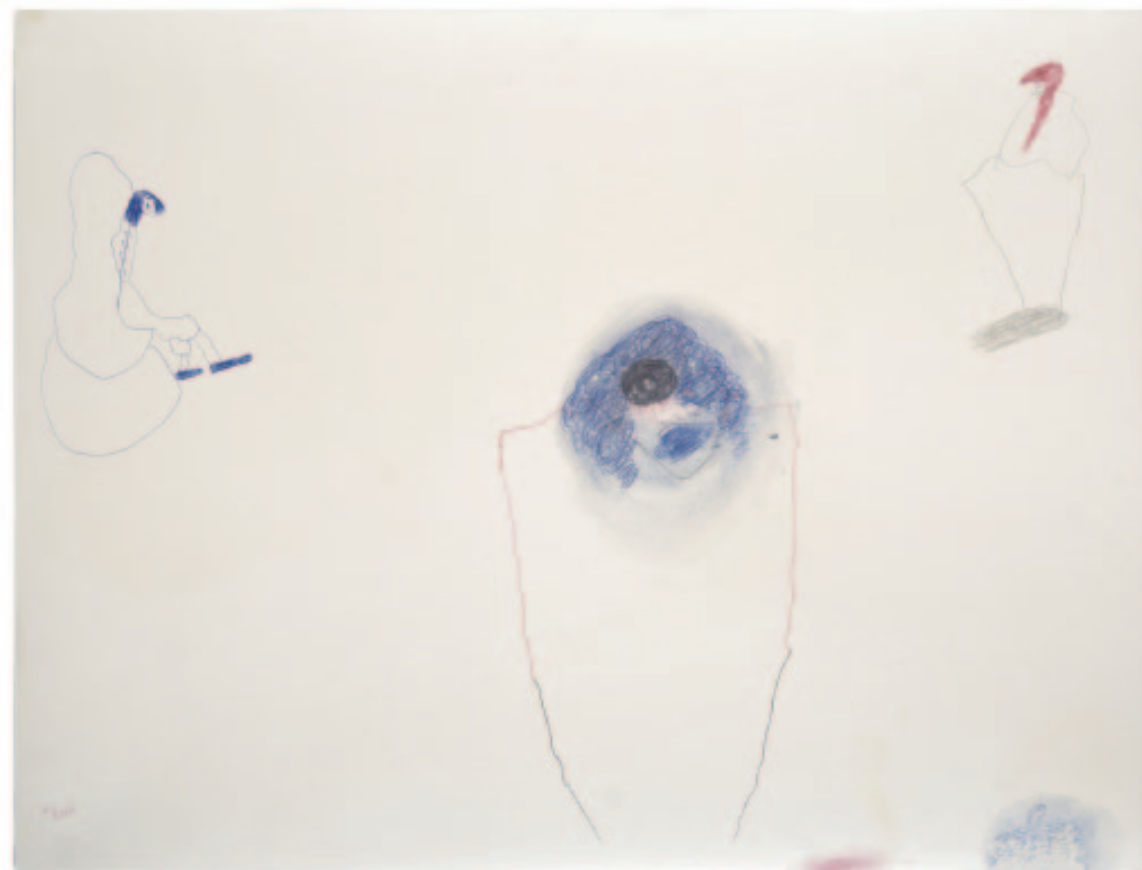


Madrid, 1986
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
6 elementos de 54 x 71 cm c/u / 6 items, each: 54 x 71 cm



Madrid, 1986
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
6 elementos de 54 x 71 cm c/u / 6 items, each: 54 x 71 cm





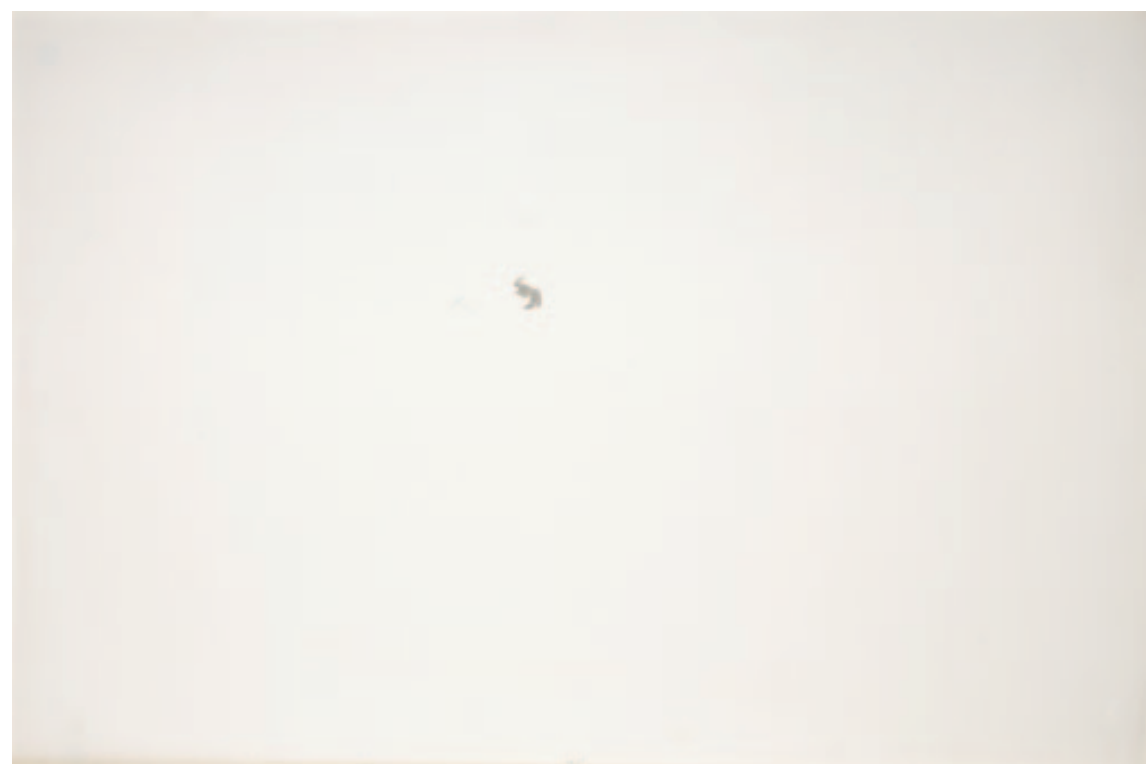
Madrid, 1986
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 6 elementos de 54 x 71 cm c/u / 6 items, each: 54 x 71 cm



Madrid, 1986
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
3 elementos de 71 x 54 cm c/u / 3 items, each: 71 x 54 cm



NY, 1987
 Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
 6 elementos de 61 x 92 cm c/u / 6 items, each 61 x 92 cm



NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
6 elementos de 61 x 92 cm c/u / 6 items, each 61 x 92 cm



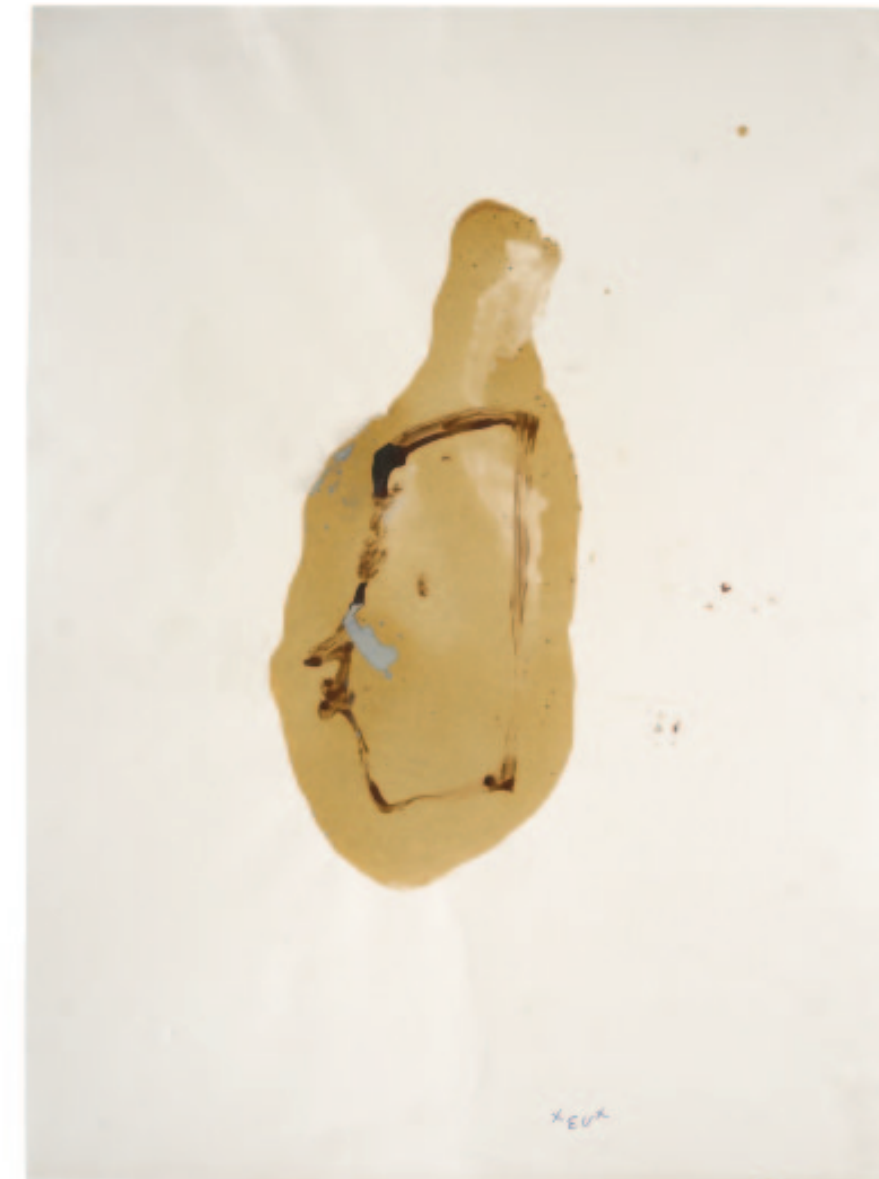
NY, 1987
 Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
 6 elementos de 61 x 92 cm c/u / 6 items, each 61 x 92 cm



Leria. NY, 1987
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
170 x 118 cm

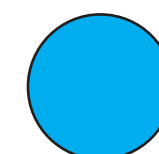


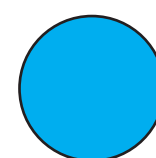
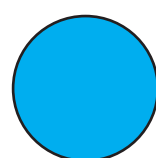
Madrid, 1986
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
71 x 54 cm



Madrid, 1986
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 71 x 54 cm c/u / 71 x 54 cm each

Madrid, 1986
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
73 x 115 cm

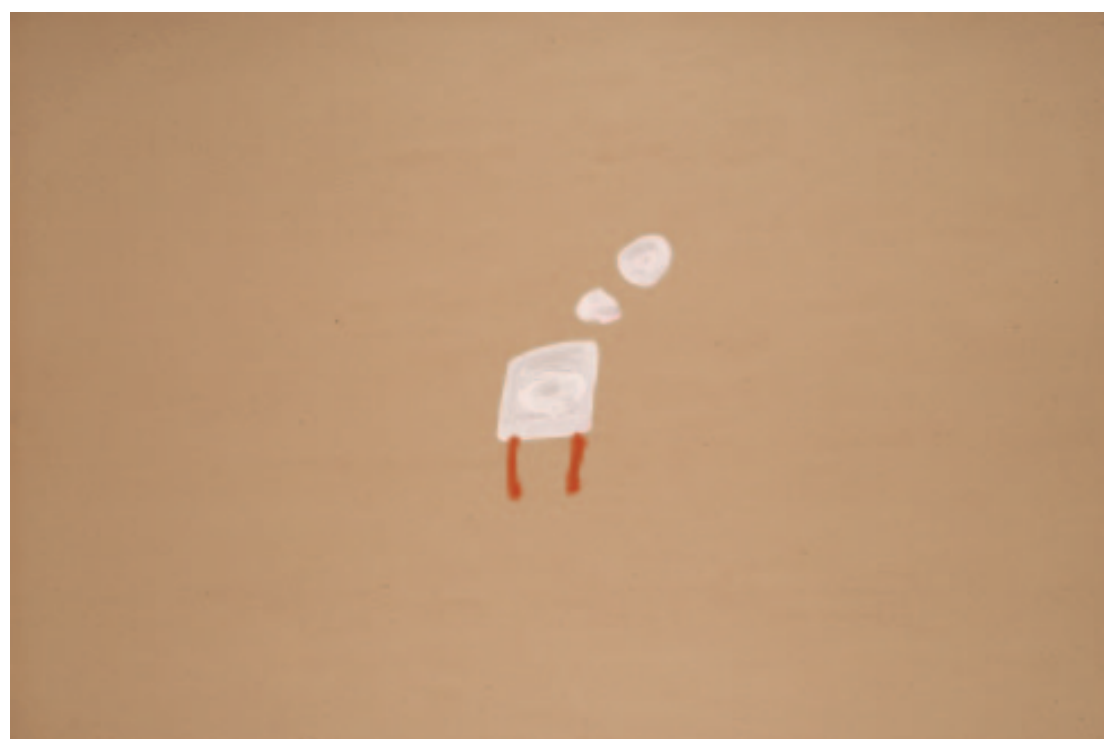




Madrid, 1986
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
115 x 73 cm c/u / 115 x 73 cm each

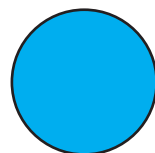
NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm





NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm c/u / 114 x 76 cm each





NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm c/u / 114 x 76 cm each





NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
76 x 114 cm



NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm



NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm c/u / 114 x 76 cm each





NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm c/u / 114 x 76 cm each





NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm c/u / 114 x 76 cm each



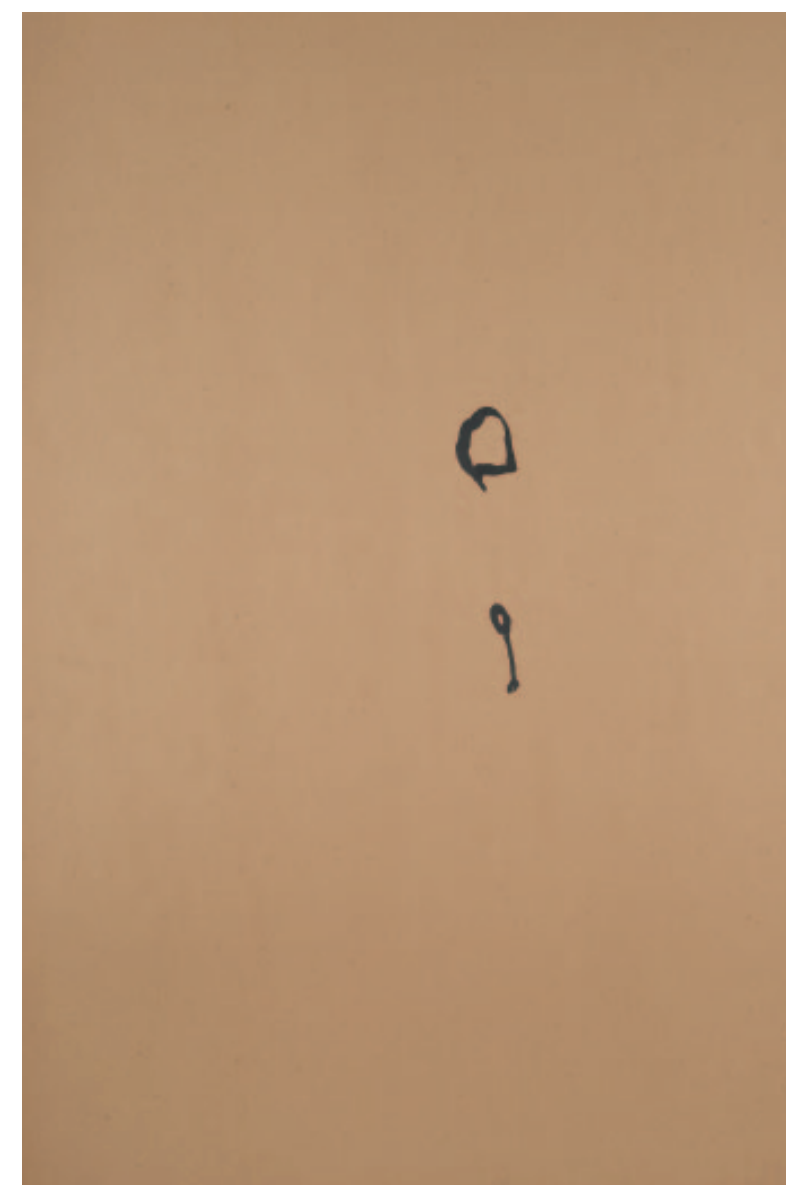


NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm c/u / 114 x 76 cm each





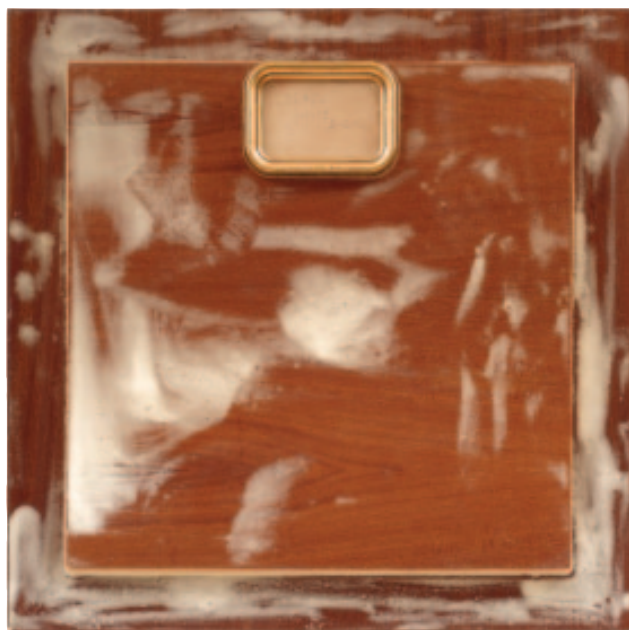
NY, 1987
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
114 x 76 cm c/u / 114 x 76 cm each





Sello 11. NY, 1987
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
115 x 113 cm





/ pp. 178-179 /

Inda é día, 1973-2023

Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view

Letanía (—Diego, hace bueno?). Salamanca, 1989

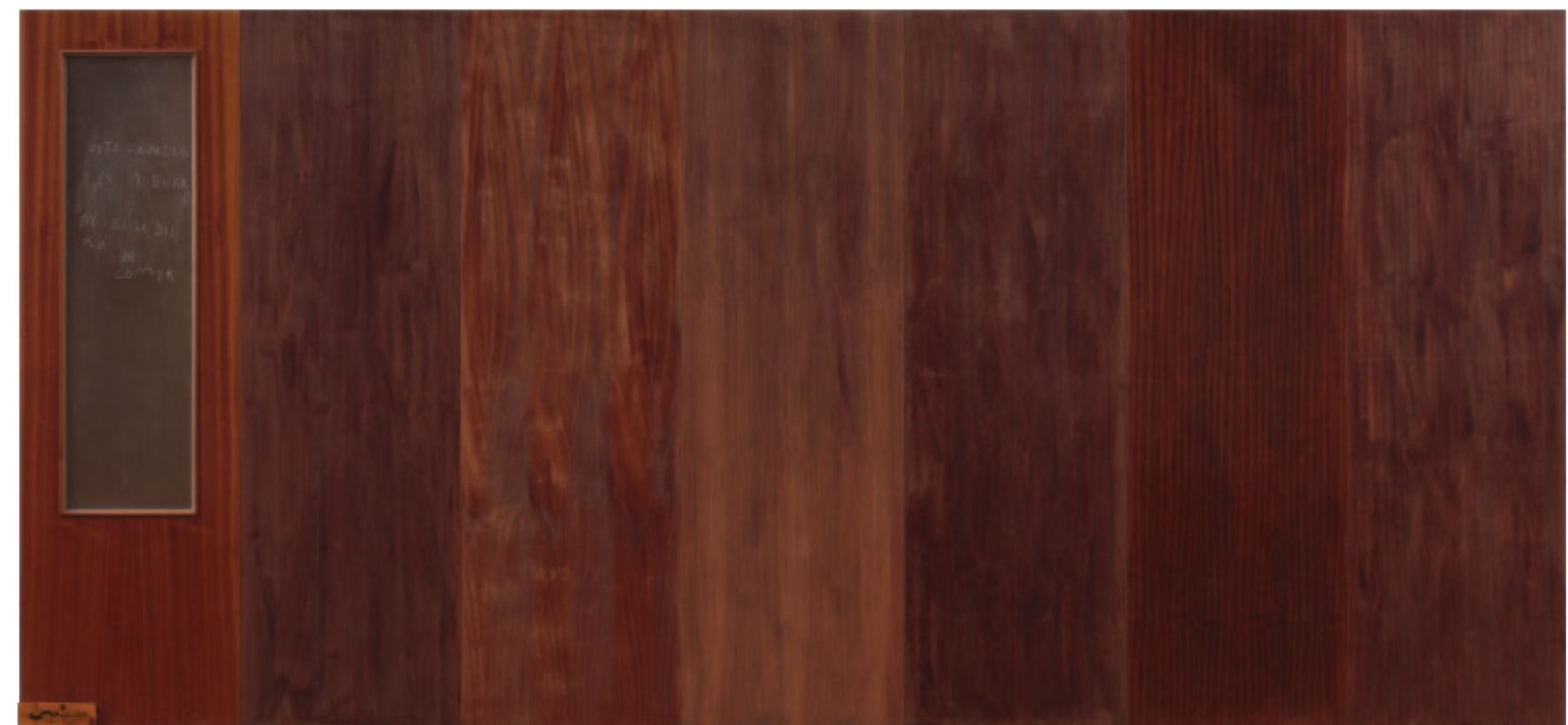
Técnica mixta sobre madeira, marco e cristal / Técnica mixta sobre madera, marco y cristal / Mixed media on wood, frame and glass
62 x 62 cm

Letanía (—Paz y buenos alimentos. —Ai eso sí). Salamanca, 1989

Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood

Díptico: 203 x 72 cm e 203 x 62 cm / Diptych: 1 item 203 x 72 cm, and 1 item 203 x 62 cm

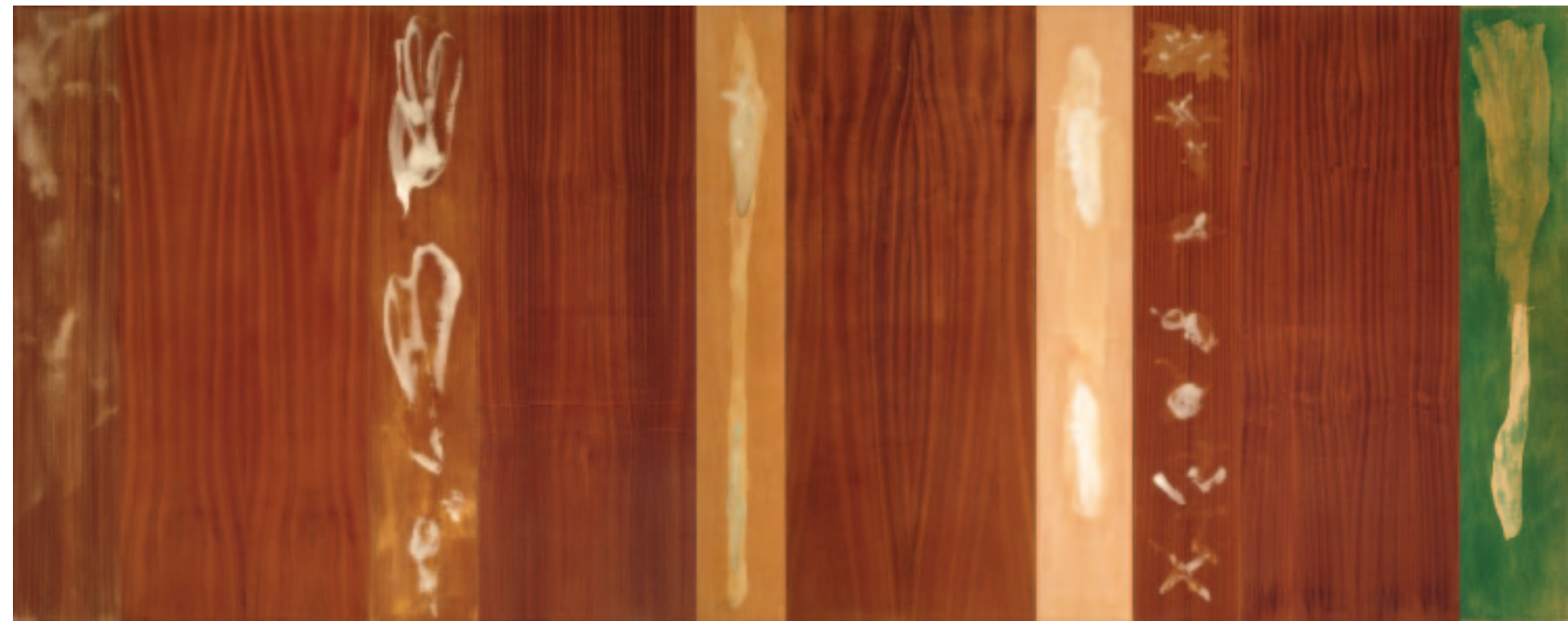




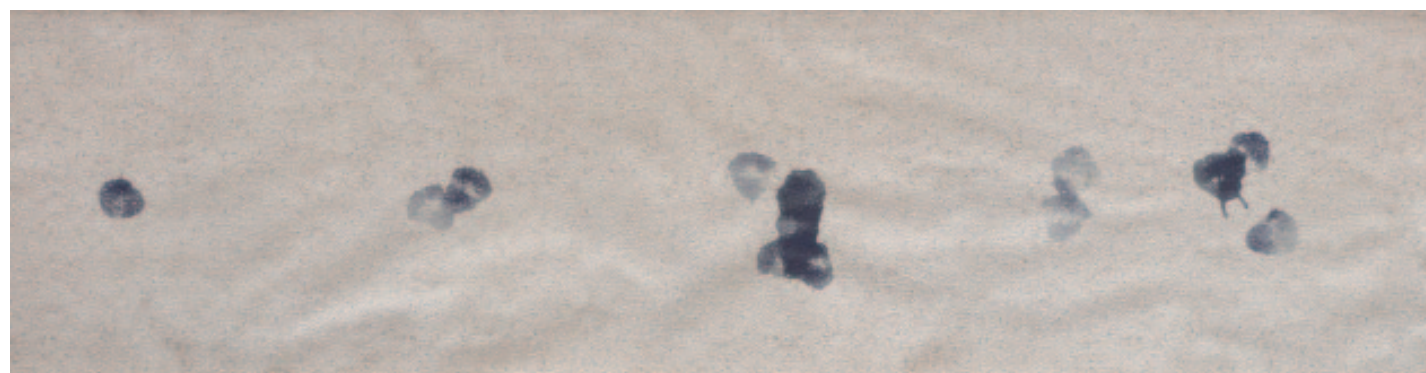
Mámoa 5. Este cavalo é um burro. Ay si le diera de comer. Salamanca, 1989
 Técnica mixta sobre madeira e cristal / Técnica mixta sobre madera y cristal / Mixed media on wood and glass
 203 x 438 cm



La canal tiene sed (serie Leria). Salamanca, 1988
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
203 x 366 cm



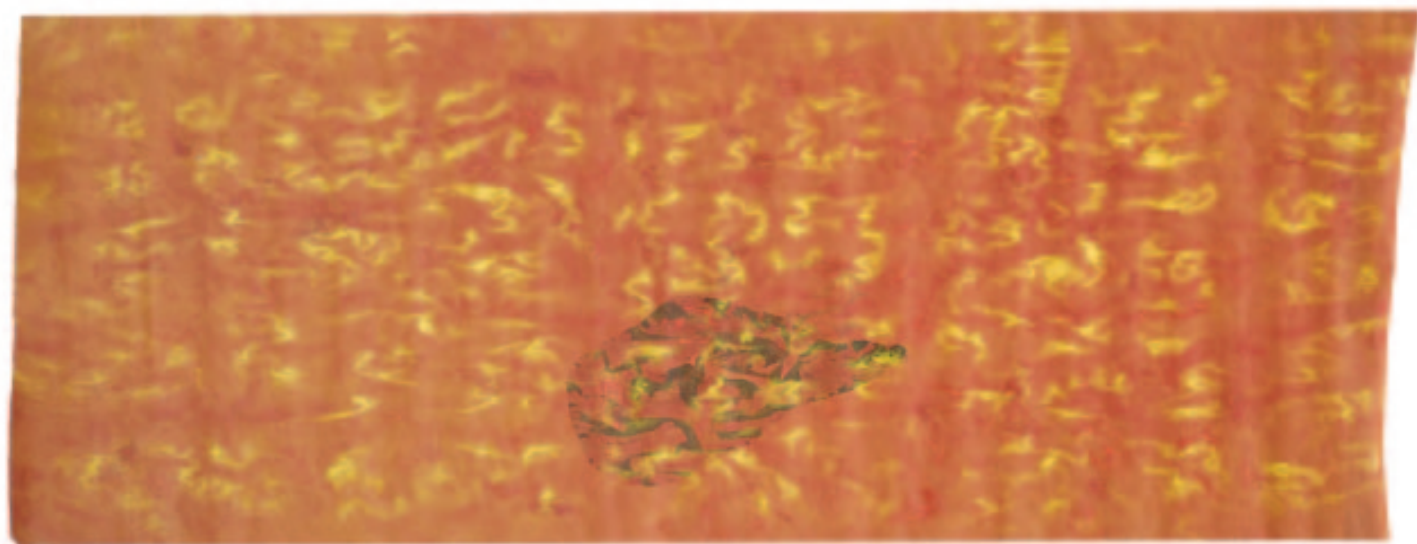
Año de nieves —Año de bienes (serie Leria). Salamanca, 1989
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
203 x 515 cm



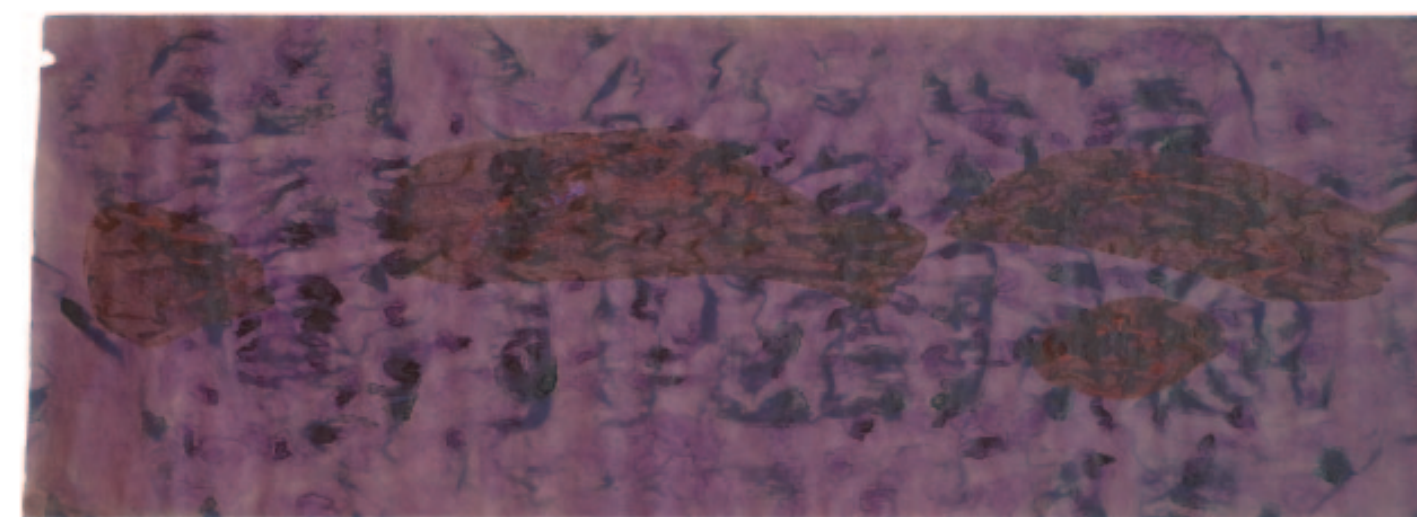
París. París, 1990
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
53 x 205 cm



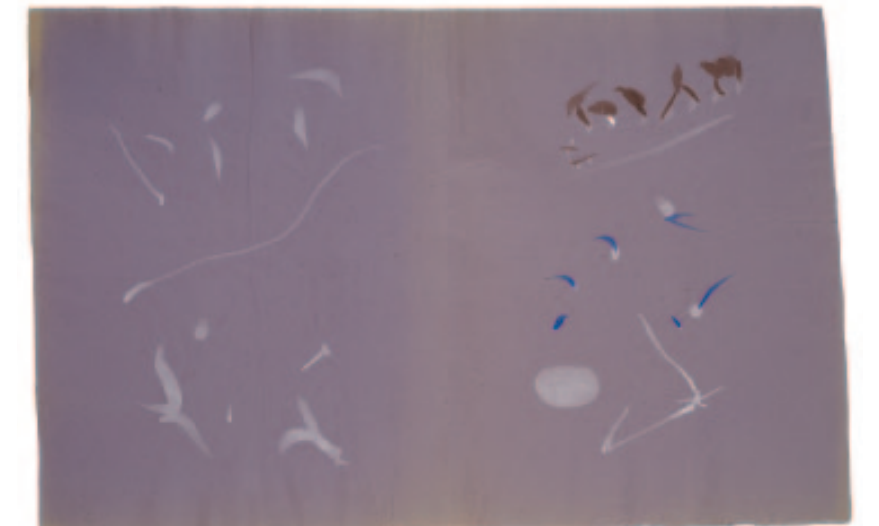
Día de viño e rosas. París, 1990
Gouache sobre madeira / Gouache sobre madeira / Gouache on wood
170 x 80 cm



París. París, 1990
Gouache sobre papel / *Gouache* on paper
 98 x 302 cm



París. París, 1990
Gouache sobre papel / *Gouache* on paper
 98 x 302 cm



Verde y moreno. París, 1990
Gouache sobre papel / *Gouache* on paper
 6 elementos de 77 x 119 cm c/u / 6 items, each 77 x 119 cm



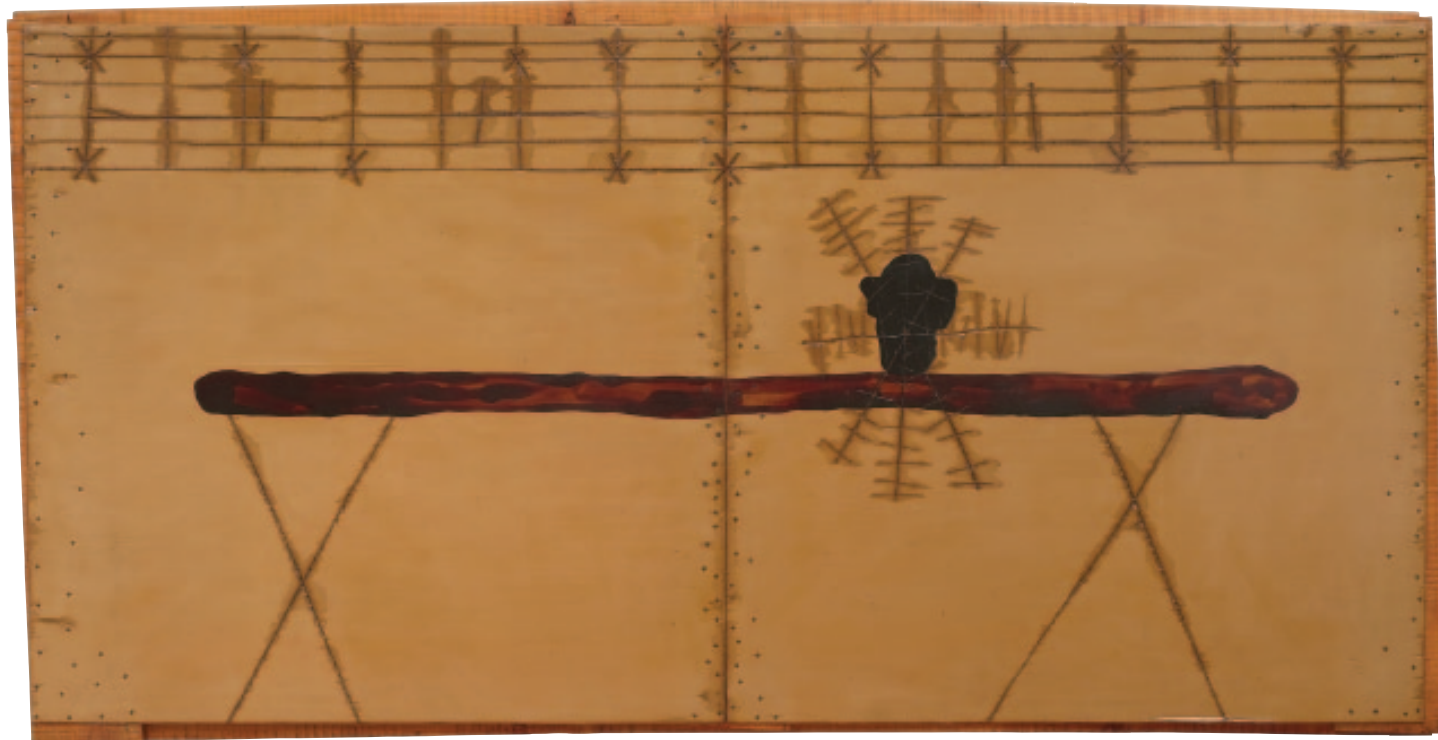
/ pp. 192-193 /
Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



Leria T. Salamanca, 1990
Técnica mixta sobre madeira. 2 elementos de 80 x 370 cm c/u e 1 elemento de 370 x 80 cm
Técnica mixta sobre madera. 2 elementos de 80 x 370 cm c/u y 1 elemento de 370 x 80 cm
Mixed media on wood. 2 items, each 80 x 370 cm, and 1 item, 370 x 80 cm



Parece que es rubia de pelo. Madrid, 1993
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 141 x 260 cm



Min Canella. Madrid, 1986-1992
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
157 x 305 cm



Juan Belmonte, matador de toros. Madrid, 1986-1992
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
125 x 250 cm



Cruz zoqueiros. Madrid, 1986-1993-1994
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 315 x 206 cm



Cruz desconocidos. Madrid, 1986-1993-1994
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 309 x 204 cm



Gracias vagabundas (24 de diciembre). Madrid, 1994
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 171 x 171 cm



Marróa. Madrid, 1986-1994
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 250 x 250 cm



Gracias vagabundas. Madrid, 1994
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 170 x 130 cm



Descanso en la huida a Egipto. Rubén / Madrid, 1977 / 1993
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 110 x 87 cm



Desazón de vagabundos. Madrid, 1994
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 110 x 80 cm



Desazón de vagabundos. Madrid, 1994
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 110 x 80 cm



Gracias vagabundas. Madrid, 1992-1994
Técnica mixta e cravos sobre madeira / Técnica mixta y clavos sobre madera / Mixed media and nails on wood
100 x 100 cm



Prado ajeno. Madrid, 1985-1992-1994
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
151 x 151 cm



Gracias vagabundas. Madrid, 1986-1992
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
127 x 250 cm

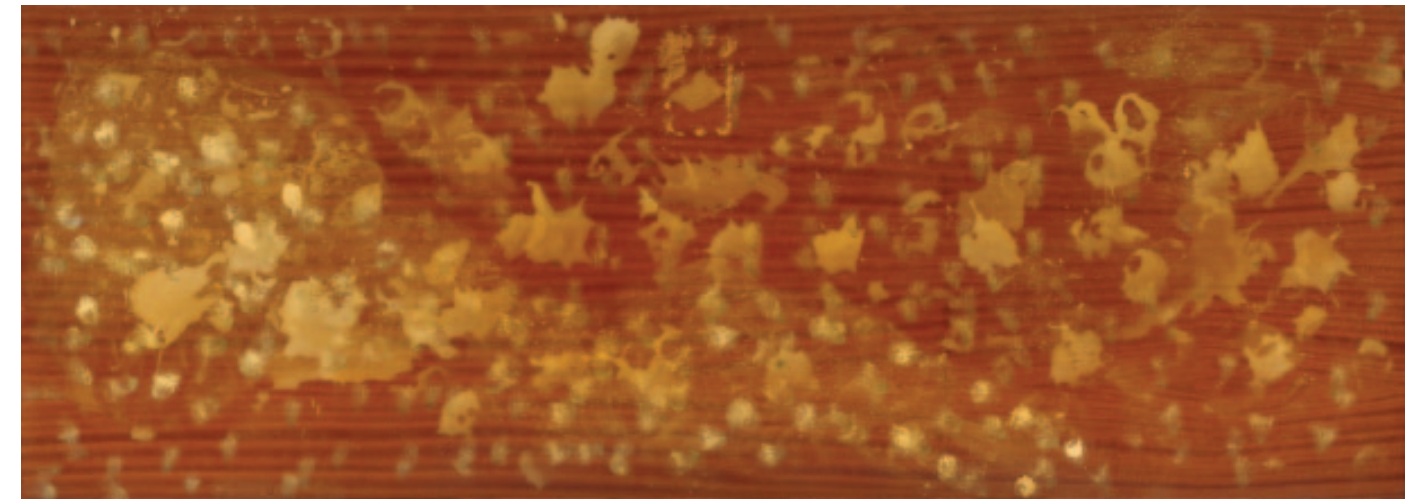


Ínglima. NY / Madrid, 1987-1994
 Técnica mixta sobre cartón, madeira e ferro / Técnica mixta sobre cartón, madera y hierro / Mixed media on cardboard, wood and iron
 250 x 386 cm





Íngrimo. NY / Madrid, 1987-1994
 Técnica mixta sobre cartón, madeira e ferro / Técnica mixta sobre cartón, madera y hierro / Mixed media on cardboard, wood and iron
 250 x 292 cm



Descansa en paz. Madrid, 1994
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
80 x 200 cm



Túzaro. Madrid, 1986-1992
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
251 x 251 cm



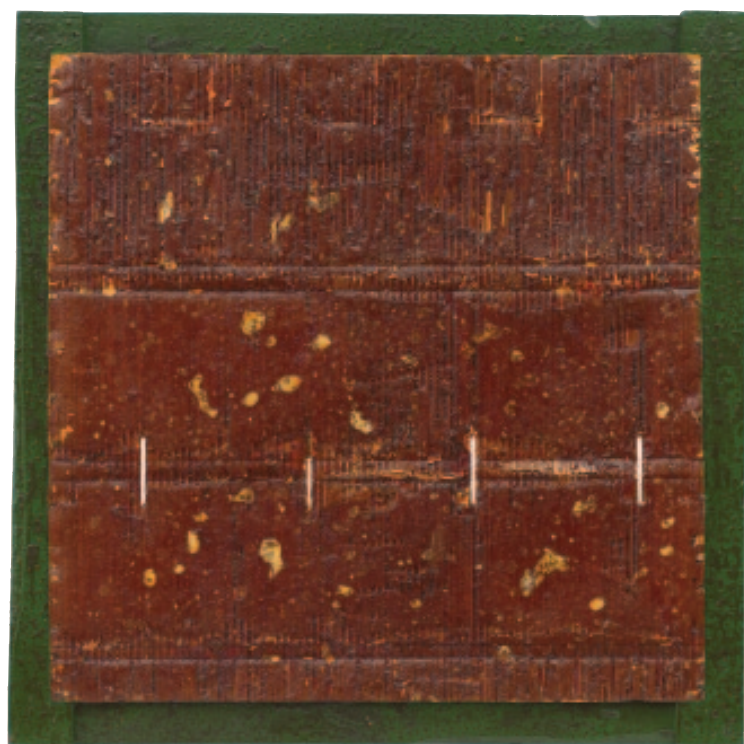
Naturría. Madrid, 1994
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
252 x 250 cm



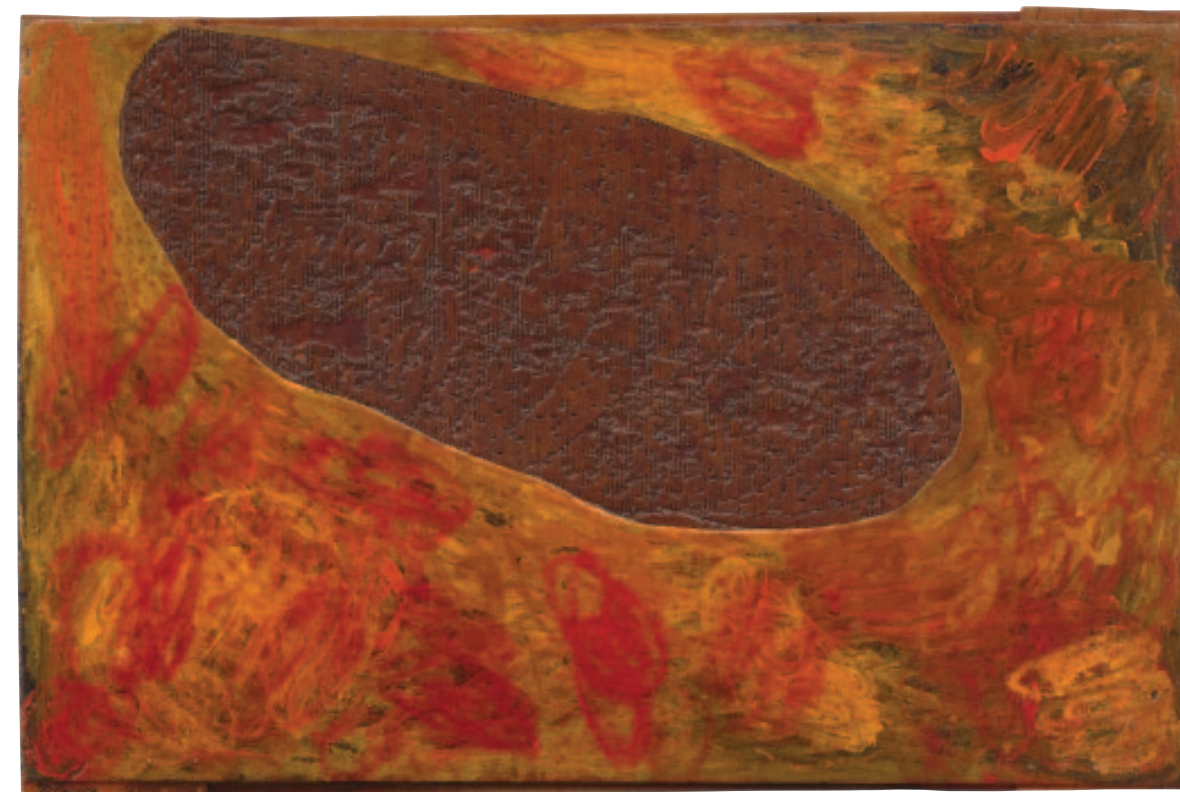
Gracias vagabundas de otoño. Madrid, 1999
 Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
 220 x 230 cm



Dositeo. Madrid, 1986-1994
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 250 x 251 cm



Gracias vagabundas (24 de diciembre). Madrid, 1999
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
90 x 75 cm



Piedra filosofal. Madrid, 1995
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
98 x 151 cm



Paxaros. NY / Madrid, 1987-1998
 Técnica mixta sobre madeira e cartão / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on cardboard and wood
 201 x 305 cm



/ pp. 226–227 /

Inda é día, 1973-2023

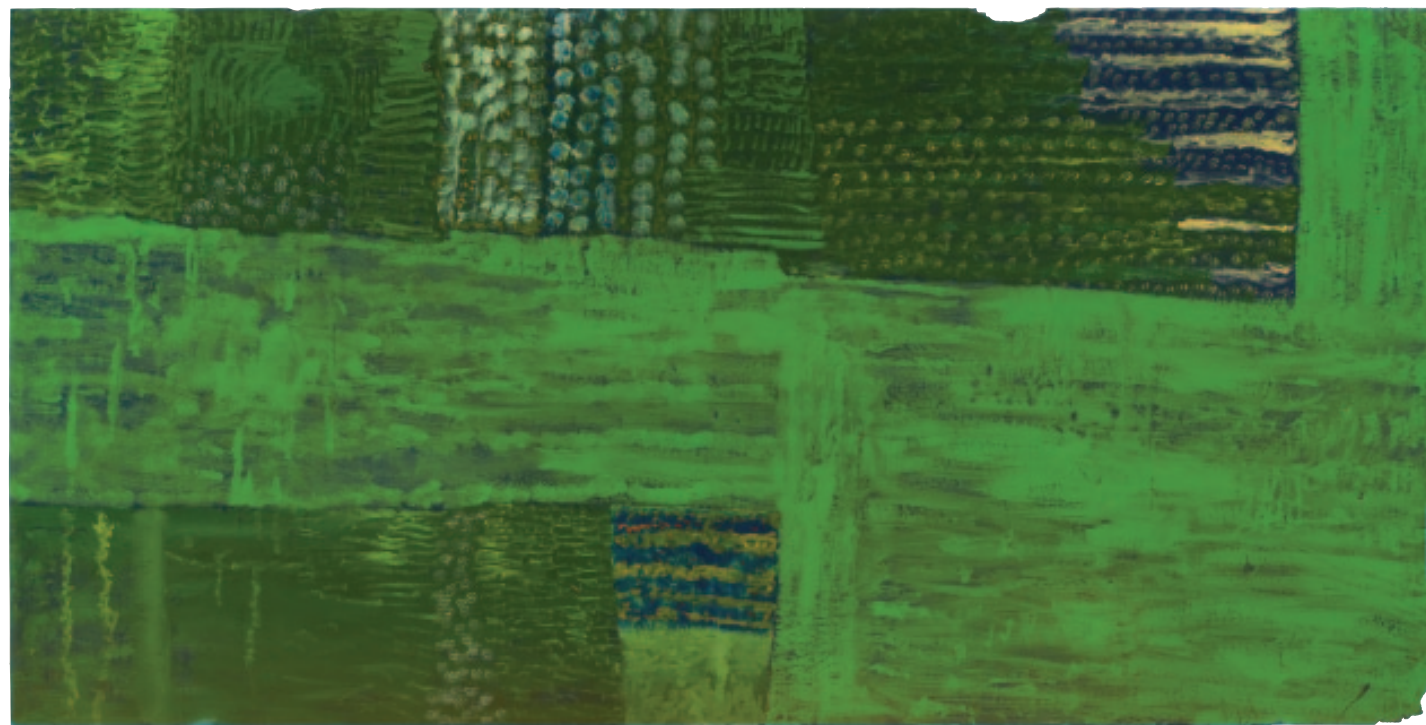
Vista da exposición (Dobre Espazo) / Vista de la exposición (Doble Espacio) / Exhibition view (Double Space)

Gracias do lugar (Eidos de Bama). Santiago de Compostela, 1996

Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood

Díptico: 513 x 250 cm c/u / Diptych: 513 x 250 cm each





Gracias do lugar (Eidos de Rosalía). Santiago de Compostela, 1996
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
208 x 411 cm



Gracias do lugar (Eidos de Rosalía). Santiago de Compostela, 1996
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
207 x 410 cm

Gracias do lugar (Eidos de Rosalía). Santiago de Compostela, 1996
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
207 x 164 cm



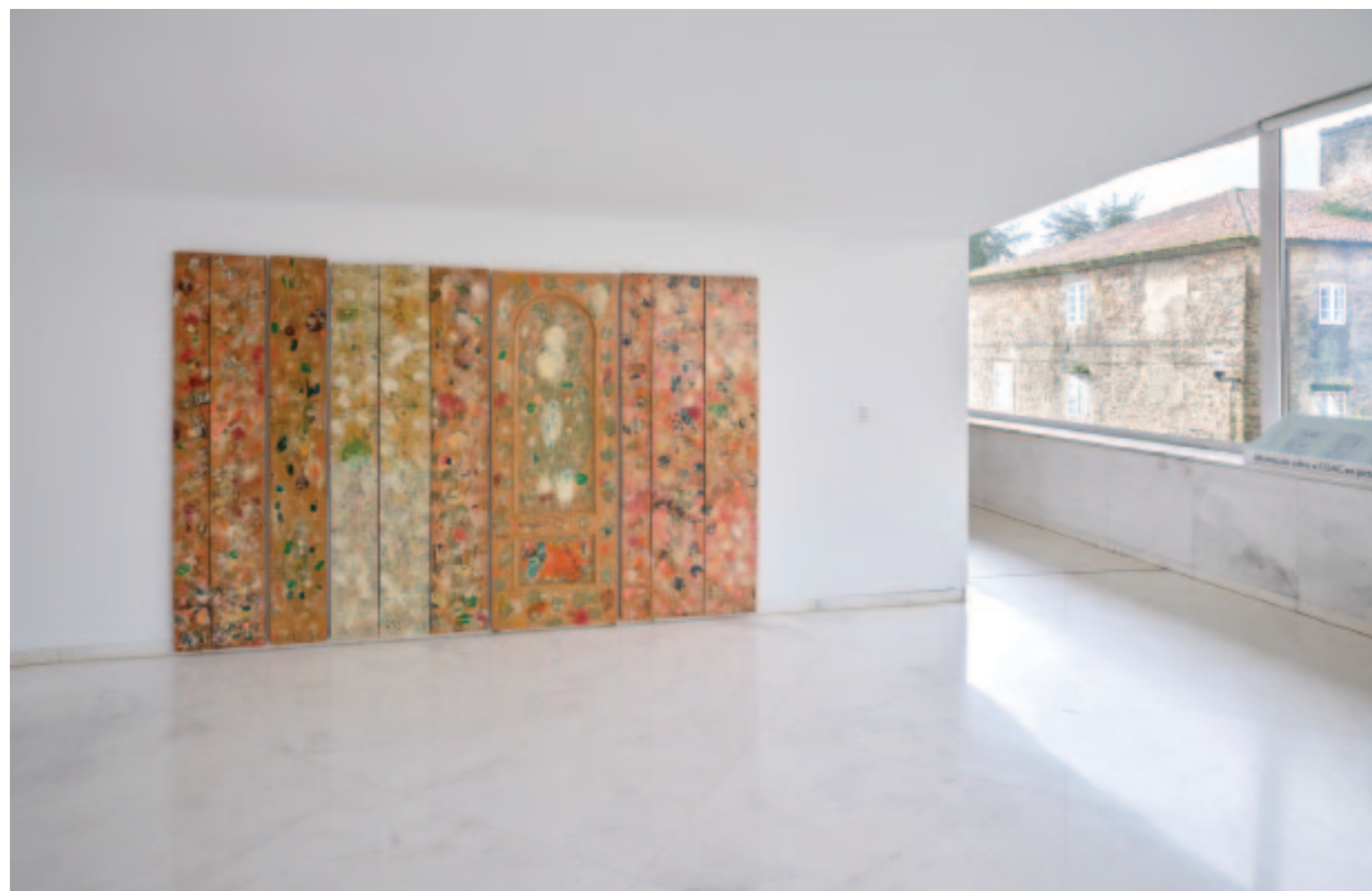


Inda é día, 1973-2023
 Vista da exposición (Dobre Espazo) / Vista de la exposición (Doble Espacio) / Exhibition view (Double Space)





Sueño y colorado. Madrid, 1986-1997
Técnica mixta sobre madeira e cartão / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on cardboard and wood
90 x 111 cm

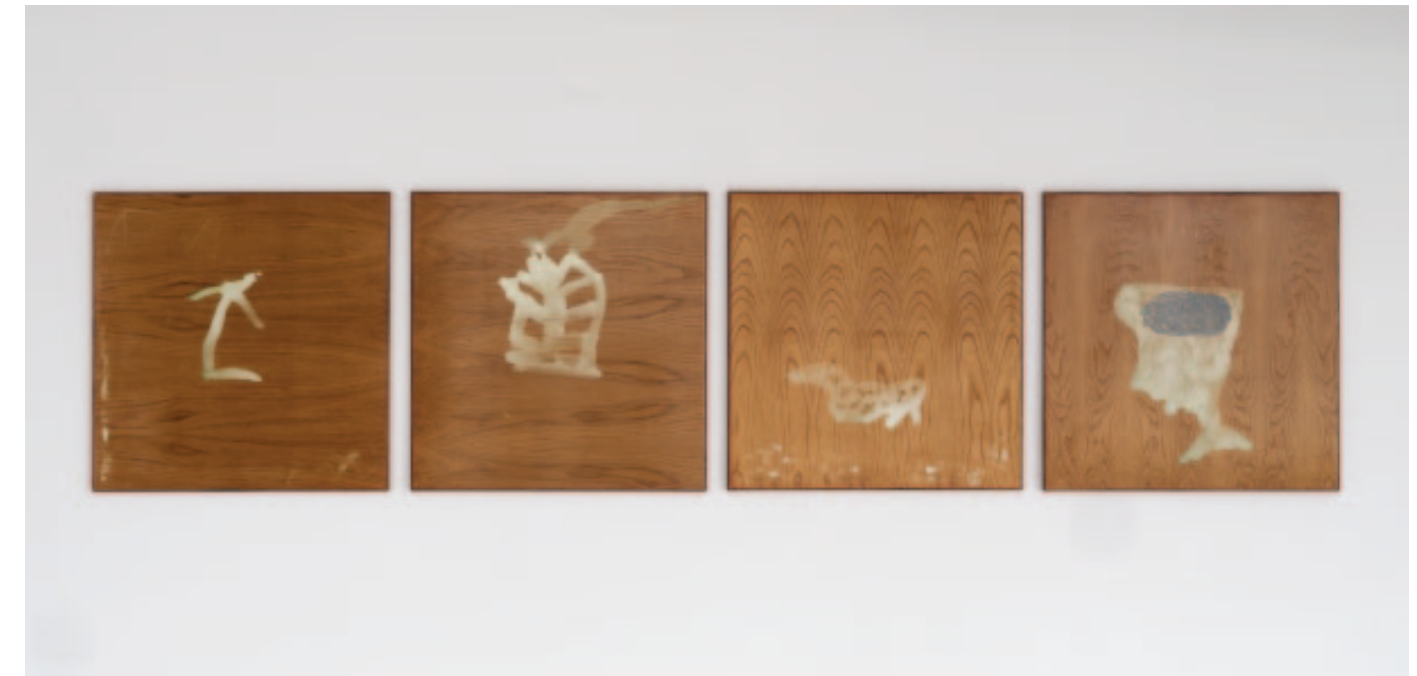


Gracias dabril. Madrid, 1992-1998
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 Políptico: 1 elemento de 207 x 44 cm, 1 elemento de 206 x 26 cm, 1 elemento de 204 x 84 cm, 1 elemento de 203 x 72 cm,
 1 elemento de 204 x 84 cm / Polyptych: 1 item, 207 x 44 cm; 1 item, 206 x 26 cm; 1 item, 204 x 84 cm; 1 item, 203 x 72 cm;
 1 item, 204 x 84 cm



Muras. Madrid, 1997
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on cardboard and wood
250 x 250 cm

Libro de los Jueces. Madrid, 2000
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on cardboard and wood
230 x 220 cm



Leria 56. Madrid, 2000

Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
4 elementos de 100 x 100 cm c/u / 4 items, each 100 x 100 cm



Carnaval en Adelán. Madrid, 2000
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on cardboard and wood
214 x 460 cm



Pol en Adelán. Madrid, 2000
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on cardboard and wood
80 x 450 cm



Romance en Adelán I, II e III. Madrid, 2000
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 3 elementos de 52 x 52 cm c/u / 3 ítems, each 52 x 52 cm



Pol en Adelán. Madrid, 2000
 Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
 60 x 120 cm



Adán errante. Madrid, 2002
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on cardboard and wood
220 x 570 cm



Sueño y colorado. Madrid, 2001
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
124 x 61 cm



Libro de los Jueces. Madrid, 2002
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
121 x 121 cm c/u / Each 121 x 121 cm



ENGLISH TEXTS

/ pp. 252-253 /
Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view

If I Were Still to Be Given Sight, I Exalt Silence

António Gonçalves

HORIZON
The horizon asserts itself so uniquely before our gaze that we may discern the remotest confines of what mankind has managed to preserve as a part of its legacy. As far as the eye can see, all we perceive is but a part of the horizon, beyond which there is a vastness that can only be revealed by our imagination. Those who are able to bring this vastness to light through their tastes and special sensitivity show us creations that praise mankind’s virtues. How far can we go? Our impressions do not derive only from our vision of the world but from a complex construction that enables us to explore, discover and experience things over the course of our existence, sounding out what distinguishes us and makes us genuine. As human beings, we form a part of this mystery, for it embraces our way of understanding death; we shape it in images that refer back to our ancestors, fervently hoping to expand the horizon. Our desire to understand is relentless; taking refuge in curiosity, guided initially by intuition, it flows towards the purity of the gap we want to bridge.
But what exactly is this that lies before our eyes and in the bottom of our hearts? We know that perception is as helpful as it is confusing; as to sight, we know there is a physical connection between mind and emotion.

‘The way we see things is affected by what we know or what we believe.’¹

The idea that we are given a sense that strengthens our connection with the world is held by those who in their flight of fancy defend the strangest interpretations of the limit of the horizon. I cherish the possibility of discovering in this limit of the horizon the ‘landscapes of the human condition,’ with the necessary chaos and the dubious harmony that assist creation so that clarification may emerge from its entrails, as Gloria Moure revealed in the conversation she held with Lamazares.

‘To the necessity of broadening our field of vision that every culture, every period, and every creature needs. It is the step forward that every baby tries to take when he first stands upright.’²

Lamazares brings us to a window that defines a frame in which the horizon is set and observed; not necessarily the horizon reached by our vision, but rather a foray into the experience of the inner universe, into our deepest understanding of the horizon that surfaces through our experience of sensitivity. This enticement leads us to an experience of multiple layers—so subtle and exquisite!—of a meditated simplicity that seems to have been conceived to present us with endless lines of sublime horizons.
Antón Lamazares aspired to create a possible alphabet and his dream produced the Delfín Alphabet, that broadens our horizon and helps us understand the ‘landscapes of the human condition.’ We advance towards knowledge, moved by a stimulus that prompts us to rise up and reinvent reading and contemplation. New horizons yet to be shaped.

— *Antón, how would you define your horizon? Do you feel that your horizon has broadened?*
— *My motto could well be: a green meadow in which the soul grazes... And where the horizon is sometimes the midday sun.*

¹ John Berger, *Ways of Seeing*, BBC and Penguin Books, London, 1972, p. 8.
² Gloria Moure, ‘Interview with Antón Lamazares,’ in *Antón Lamazares 1980-2010*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 2011, p. 12.

TIME

Existence can only take place within a given time frame. In its purest sense, time lacks shape and its definition is inevitably complex but, although we have been able to find a way of measuring it, we haven't yet managed to apprehend it, which is why all we can do is pursue it in the belief that we understand it without quite defining it. Memory makes use of time understood as a series of more or less dense ordered strata that have gradually shaped us. We respond to the stimuli and to the legacy that appeals to the factual nature of truth as the meaning of life. In order to understand time, we carry out an ongoing inquiry that assumes this desire for elucidation. Artistic creation appears as a possible approach, as an explanation of the simplest purpose of the notion of time.

The problem of time is very precisely solved in Lamazares's oeuvre, which contains several layers that correspond to different periods, that disclose answers and establish levels of understanding. We are confronting fifty years of a relentless creative process that meets his inquisitive pictorial demands. In these temporal strata he has revisited the times of several of his colleagues who, in chronological terms, have made a number of forays into his work. Visits to museums, monuments, churches, spaces of memory, exhibitions and readings have helped shape an experience overflowing with awareness and sensitivity towards time, depositing layers of meaning in his oeuvre and splendidly nourishing its creative uniqueness.

‘Individuals have the time offered to them by awareness. Successive time, a coordinate to which any event may be referred. Yet this doesn't mean that in wakefulness we are permanently caught up in that time. We fall from it into the timelessness of sleep.’³

This timelessness to which Lamazares surrenders is the core of his reflection on the exercise of painting, in which he retrieves past time and memories and brings them to the present through a materialisation that devours sleep. His series are the basis that enables him to revisit his proposals concerning time: childhood, the rhythms and cadences of the hamlet, the drifts of his travels and temporary stays in different places, different geographies... Shared experiences and relations evoking anamnesis, opportunities that put time back and shape dreams. Words are very special presences in the rendering of these dreams, in the creation of the time established in Lamazares's oeuvre; words that withdraw and proliferate in matter transformed into poetry. Lamazares's time contains multiple times; his work contains the original timelessness of dreams.

— *Over the course of your career and its successive strata of time, do you feel you have managed to define time?*
— *I want my painting to be wild and timeless. To quote Cervantes, ‘Man's life alone, swifter than time, speeds onward to its end without any hope of renewal.’*

MEMORY / ROOTS

The complexion of the growing body is the register of memory, in which the ‘presence’ of the events that have formed a part of its relationship with the world is delayed.

‘It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings.’⁴

The simplicity of the medium, in the genesis of the family nucleus made up of mother and father, is the form adopted by this first *raison d'être* that enables us to understand the family cell. This substratum feeds the roots that are strengthened and spread to the community of the hamlet, to the neighbours who share their days, respond to the growth and the mischief and participate in memory. The register of memories dwells in this growth, a sensitivity attentive to the genuineness of the place, to those who live there and look after it, nurturing its roots.

Lamazares has sincerely striven to cultivate and nourish his roots in the bosom of the family, in his mother's strength, in his father's toughness, in that biographical sketch he has drawn thanks to farm work.

Cows dotting the meadows that guide us to the landscapes; pigs making their way along narrow paths, whose final screams are echoed in the cold seasons in which meats are cured. The lines offered to the plough tearing up the earth, the furrows that bring the interior into the sunlight. The ditches beside the lanes and trails that retain water in winter and reflect images, fragments that are deposited in those puddles, allowing for the emergence of the imagination. These are the furrows that Lamazares displays in his works, those whose essence brings us his characteristic simplicity capable of winning us back with such beautiful wisdom. The hamlet is the common house or *domus* that harboured a specific way of life, an answer to the original communion of an ancestral wisdom. Lamazares embodies the responsiveness of this wisdom and has succeeded in incorporating the simplest of media into his painting—their wooden structures, the recovered cardboard folded to accommodate the expressive gestures of disquiet that surround the birth of the artwork. The disquiet of someone waiting for seeds to sprout, for spring to bloom. For poetry to meet nature, for the roots that nourish the existence of pure reason to be sunken. This biographical sketch that nourishes memory and strengthens roots also covers the studies Lamazares undertook in a Franciscan monastery where he was drawn to words, where poetry reverberated in the water of ponds—the verb that imparts the origin, that abides by the wisdom of the people of the *domus*. Lamazares's roots are sustained by words, in a mutual understanding and depth that the artist reinstates through an original alphabet, the Delfín Alphabet, in which the intensely individual memories of his childhood in the hamlet rendered in his painting are embedded.

PAST

There is a vital *élan* in the origin, a crackling energy feeding the flame that remains throughout our existence so that we may recognise ourselves in it and take responsibility for keeping it alight. Gestures have allowed us to respond to the purest of the senses, in a relationship as close to the sublime as is our aspiration to unravel the mystery. We return to the past, to the dwelling of our doubts, insecurities and fears. We return to those who pondered on solutions, who provoked responses, reinvented chimeras and pursued dreams with a profound desire to clarify the mystery and approach its truth. What flame is this that still fascinates us? The same one lit by our ancestors, the one that kept us together around the most diverse propitious expressions of artistic creation. Revisiting the past and extracting the purest sensitivity from it means being worthy of the primary purpose, being committed to feeding the flame in sign of respect.

‘Every work of art which aspires to grandeur of scale must, with infinite patience and application, from the very first moments of its creation, go back through the ages, and, if it can, enter that immemorial darkness peopled with the dead, who will recognize themselves in the work. No, no, the work of art is not created for the coming generations. It is an offering to the countless peoples of the dead, whether they approve of it or not.’⁵

Lamazares's work reveals his understanding of the past and his respect for it, for the wisdom implicit in turning back, drawing towards the beginning, approaching the flame in order to capture the energy transferred to it by the mystery of creation; approaching his contemporaries, who arouse his curiosity and his desire to explore knowledge and experience in depth. Artists like Laxeiro and Fraile who are close to him, and who played a key role in his decision to devote himself to painting. However, travels to more

³ María Zambrano, *El sueño creador*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1989, p. 37.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Eye and Mind* [1964], in James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception, and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, Northwestern University Press, Evanston, 1968, p. 162.

⁵ Jean Genet, ‘The Studio of Alberto Giacometti,’ in *Alberto Giacometti: The Artist's Studio* (exh. cat.), Charles Penwarden (trans.), Tate Gallery, Liverpool, 1991, p. 17.

remote lands and more profound studies are what would lead Lamazares to explore the work of artists like Fra Angelico, Matisse, Cézanne, Van Gogh, Francis Bacon, Miró and Tàpies, and poets like Oroza, Uxío Novoneyra, St John of the Cross, Rilke, Artaud, Vallejo, Rosalía, Hölderlin and Lorca, the authors of texts that contain the essential questions and broaden his understanding. Ages such as the one that that produced Byzantine art and exhibitions like the one dedicated to the art of Oceania in 1972 by the Museum of Man in Paris also catch his attention and become a source of emotion for Lamazares, who discovers in these expressions a dawn of spring for his creative process and his painting. In his work there is a concern for preserving the relationship with his ancestors, for restoring their memory in order to awaken his awareness of more genuine work. The past is the question and Lamazares’s oeuvre will always revisit that past which, accompanied by a more lucid awareness, reveals a radiant truth.

— *What answers does the past still offer you?*
— *In his Meditations, Marcus Aurelius recalls a fine reflection from Plato: ‘One who would converse about human beings should look on all things earthly as though from some point far above, upon herds, armies, and agriculture, marriages and divorces, births and deaths, the clamour of law courts, deserted wastes, alien peoples of every kind, festivals, lamentations, and markets [agoras], this intermixture of everything and ordered combination of opposites’. Work appropriate for a painter.*

SENSITIVITY

‘Human being’: the simplest and most convenient definition for grasping the meaning of responsiveness. A definition that evokes the understanding of an attribute so exclusively human that it accompanies all expressions of mankind and all man’s ties with his congeners. This attention is translated into an incisive curiosity for the world. Stimuli are so diverse and allude to varied reactions to colours, textures, sounds, smells and flavours whose diversity broadens sensory experiences and heightens sensitivity. Artistic expressions are obvious proof of the human awareness that facilitates doing and creating.

‘The specificity of art consists in the fact that it orders chaos without abandoning the realm of the sensitive.’⁶

Art entails original challenges; its purpose is to stimulate and promote experiences that benefit sensitivity, embodying the essence of human understanding and existence.

The longing to develop and refine sensitivity is a desire we should all share and a fundamental necessity for emotional and psychological balance.

Lamazares’s intense concentration makes him unique in his understanding of the world and his ability to create new forms. It derives from the purity of the source, of the fountain where water springs from the earth and flows down the hillside creating the current. Lamazares is characterised by this transparency, this vital force in his work that generates vibrant currents, intensely vigorous; speedy gestures, shaken in balance, serene, pondered gestures, suspended and in immense calmness. Lamazares possesses a refined sensitivity; his relationship with his internal world is demanding, as is his response to stimuli, and his awareness of the spiritual life coexists with emotion in consecrated truth. Over the years, the development of his oeuvre has revealed a deliberate attempt to draw our attention to contemplation and attentive sensitivity. Series of works like *La sombra del corazón* (The Shadow of the Heart), *E fai frío no lume* (And It’s Cold in the Fire), *Gracias do lugar* (Graces of the Place), *Domus Omnia*, *Sueño de la casa de las vacas* (Dream of the Cow-House) or *Xanelas* (Windows) are reverberations of his erudition based on the more reflexive awareness of the human.

— *Would you say that sensitivity is your existence as a painter?*
— *The soul, the soul, the soul...!!!*

GESTURES

A sense of reason, as if the only possible route to attain form were gesture. Gestures repeated millions of times since they were first created, that haven’t lost their authenticity. Gesture helped establish something, helped register it, so that the inscription could give rise to the presentation of the idea, the attempt, the purpose, the doubt, the intention. Gestures arise from the connection made with the brain in a fruitful interaction. The origin of gestures nurtures the most primary foundations of creation.

‘A drawing always establishes itself as the definition of a gesture that determines a structure, which is why it connects with all the essential activities of expression and construction linked to knowledge, to the description of ideas, things and phenomena of interpretation based on the explanation of their meaning through their configurations.’⁷

Simplicity converts gestures into actions that aspire to satisfy the boldest intentions of the mind and sensitivity. Only through gestures has it been possible to develop writing and the most audacious expressions of artistic creation. I am not only referring to expressions of an excellent and elaborate technical ostentation or of a refined virtuosity. The outstanding ability to make the most of gestures is reserved to those who, through their use, have envisaged their most original forms of expression. Painting and writing emanate from the use of gestures, in an effect highly revealing of the flair permitted by their simplest practice.

Rooted in Lamazares’s oeuvre is a fine sense of the use of gesture. The artist is well aware of the uniqueness that gestures bring to his works and of how these consequently evoke the planes of veracity that lie at the core of original creation. The simplicity of gestures is a persevering presence that results in registers of figures enveloped in highly spontaneous assertive movements in his works of the seventies, that are subsequently liberated in the slight, delicate movements of his Parisian production. In the artworks of his New York period he has perfected the scale of gestures in the succession of sheets of paper, achieving a sensitive balance, admirably expressed in the large-format works like the *Xanelas* and *Sellos* (Stamps) series. Gestures accompany Lamazares’s oeuvre in a meditated, imagined way. The blows and perforations made on his cardboard supports create a uniqueness that couples his response to drawing and gestures with a communion between drawing and painting.

By perfecting gestures and ways of capturing and containing them, Lamazares conceived the Delfin Alphabet, improving the gesture of drawing with that of writing and with the gestural creativity that pierces and assaults the cardboard support. These gestures reflect the attentive and continuous refinement of his sensitivity, starting from the original gestures of his childhood which, though naïve, were pure and overflowed with sincerity.

— *Could we say that gestures have become the essential force in your oeuvre?*
— *As sons of farmers, we are born with a hoe in our hand. It would be a great honour to hear someone say of me: this painting was made by a farmer.*

WISDOM

The hamlet celebrates a wisdom, a reason that is envisaged as being related to the earthly, to a pure awareness based on contact with the original. As if it were still possible for us to exist in the Old Testament. In order for essence to be revealed, it is necessary that legacy be preserved; that we learn to live with the succession and recovery of forms; that we learn to listen, to respect silences and to infer behaviours. Beyond each daily event

⁶ José Gil, *O tempo indomado*, Relógio D’água, Lisbon, 2020, p. 15.

⁷ Juan José Gómez Molina (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 17.

lies a faith that rises and safeguards equity, that intends to respond to the simplicity of the days. This fairness to come, assisted by entreaties, watches over the soul that lives on in the completeness of each being. Wisdom is proof that pervades the heart, that gives it courage and intrepidity, elevating the spirit. Wisdom is so simple it becomes a treasure that regards those who know how to look after it as its sanctuary. The hamlet has allowed itself to be influenced by genuineness and is inhabited by those who still share, those who are enlightened by the first dawn that signalled their awakening. ‘Sing to your people and you’ll be universal,’ says the popular proverb. Perfected, such wise words have given us an honest awareness.

Lamazares sustains the wisdom of the hamlet. No sooner had he tasted it than he seized it and, as the popular saying goes, travelled the world in search of the desire for knowledge, albeit without ceasing to ‘sing to’ his hamlet, to his Galician roots, without letting the world disturb his original wisdom.

‘The world is what the artist makes it.’⁸

He travelled the world and his career unfolded in contexts diametrically opposed to his native Galicia. Madrid is the city where he ended up settling and where he has lived the longest, with all the dangers of an age in which the capital defied everything, swept along by the lively abandon and excitement characterising its newly acquired freedom.

London, Salamanca, Paris, New York and Berlin were some of the cities in which he would alternately live. In all of them he allowed himself to be approached, known and explored, always returning though to his native Galicia—more specifically, to his hamlet, to the bosom of his family, the protection of his mother. Returning to the pure wisdom surrounding his birth; bringing the pulse of the world to breathe in the hamlet and seeking refuge in the plenitude of his lair. This perception and common sense are, in themselves, proof of that wisdom that is refined and pervades everything. In spite of having been painted in Berlin, series like *Domus Omnia* manage to reveal the atmosphere of Galician fields and forests, penetrating the typical greens and mists of the landscape of inland Galicia.

— *Do you keep any memories or practice any of the hamlet’s traditional wisdom? Is that where your poetry lies?*
— *If there’s any poetry in my work, it’s because my hamlet exists in it as place of life, of childhood, of dreams.*

TO SEEK / TO SOUND OUT / TO EXPERIMENT

Along valleys and hills, through orchards and paths, fields and forests, we have a desire to run around, to feel the way that allows us to sound out and to experiment as we wander. What are we looking for on our forays into the countryside? Only those routines imposed on us by our commitment to survival — a reality that is extended by our discovery and relationship with nature in its boldest version. We are an interested party and, as such, we will discover in nature a resistance that we will have to learn to contend with. We want to recuperate the seeds, welcome them in abundant harvests as a reward for the effort we have put into their farming. All cycles have a sounding out phase, a sort of renewed apprenticeship, as if from one cycle to the next nothing was exploitable. Experience provides a certain security even though, no matter what, it doesn’t guarantee complete fulfilment, and in each act of scattering seeds on the soil there is something new available for the origin. Everything is conceived for the revival of a new experience; we are urged to reinvent ourselves and to let the certainties we thought we had reached fade away.

Lamazares’s oeuvre is an incessant search, convinced as he is that this will provide him with the answers subsequently translated into experiences to enhance other ventures, other ‘harvests’ that could prove

⁸ Mark Rothko, quoted in James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, p. 201.



Antón Lamazares, *A la tarde te examinarán en el amor*

Vista da exposición no Museo del Greco, Toledo / Vista de la exposición en el Museo del Greco, Toledo / View of the exhibition at Museo del Greco, Toledo, 2018-2019. Fotografía / Photograph: Luís Bragado

favourable if spring is propitious and they are not stunted by the rigours of the elements. Lamazares’s oeuvre is characterised by its continuous probing, its persistent inquiry; by his attempts to draw from materials and his use of them the most extraordinary experiences to increase the desired range in his creation of works. The desire inherent in creation triggers the deepest revelation of his manipulation of matter, along with the logic of reason and the impulse of emotion. To reconcile these elements is to favour the plenitude of an adventurous oeuvre designed to provoke astonishment; a diverse oeuvre that embodies extraneousness and revelation. Lamazares’s entire career is guided by this awareness of an oeuvre open to possible answers resulting from the highest level of experimentation, a task that has led him to put a lot of effort into highly unique works and to furnish his oeuvre with a consistent originality, as we have seen in the series entitled *Flor Novoneyra* (Novoneyra Flower) and *San Juan de la Cruz* (*Cántico espiritual, A la tarde te examinaré en el amor*) (St John of the Cross [Spiritual Chant, In the Evening We Shall Be Examined on Love]) combining the elegant application of the Delfin Alphabet with exquisite skill in the utilisation of colour which, applied in countless layers, densifies the body of the work to wonderful results. It’s impossible not to appreciate and be transported by the uniqueness achieved in these works, a uniqueness that makes them sublime.

— *You have built your whole oeuvre sounding out and experimenting. Are you still looking for revelations?*
— *Yes!!! This is what I’m talking about and what I want to talk about in my painting—revelations, illuminations, epiphanies.*

LIGHT

For those of us who can see, light is the key to our joyful perception of colour and form. The world is revealed to us with the emergence of light, bearer of life and the origin of existence. The experience and understanding of light sensitivity derive from exquisite attention that grants us access to the subtlest of hues and nuances. The light of our childhood, of golden autumn mornings, of the winters that turn brownish-grey and dilute the definition of shapes; the dazzling light of spring that seems to herald a summer of incandescent intensity and contrasted shadows. Antón Lamazares’s oeuvre is pervaded by the light that exalted the colours in the fields through rich tonalities among oak trees and orchards—from greens to oranges, from ochres to earth tones—in a chromatic melting pot.

Painters have always been obsessed with mastering colour and have had a need to understand light. In his treatise, Goethe described the perception of colour in a psychological context without reducing it to a purely physical exercise. In his turn, Leonardo was worried about being able to paint the atmosphere, the feeling we have of the space between our gaze and the world around us.

‘Oh, faint light
What invisible forms you reveal!
Stars are born from your death,
For death is another life.’⁹

Lamazares pays great attention to the use of colour, a trait that reveals intense chromatic sensitivity. His series have always entailed complex development that expresses his inclination to compose forms and space through colour and balance. The layers gradually added to his recent works prove how successive coats of glazes and varnishes are able to create a certain atmosphere, a space that mediates between our vision and objects, where the ambience that leads to an aura is processed and created.

‘Light plays upon and laughs over the surface of things, but only heat penetrates.’¹⁰

We cannot remain alien to the progress made in terms of colour by painters like Giotto, Fra Angelico, Matisse or Rothko; painters whom Lamazares respects highly and in whom he finds the most perfect works.

Nowadays we seek sharp images in which the chromatic vibration creates the purest silhouetted forms. Images are transformed and become artificial, divested of the atmosphere that would make them more poetic, bringing them closer to our perception. Antón achieves a great depth of colour that allows for a very specific experience of enjoyment in the field of the sacred.

— *Light has been interpreted in different ways; the Annunciation is light. What does light still mean for you? In the use of colour, are you closer to the mysteries of light?*
— *For me, light is wonder, joy, Good Friday, Christmas Eve.*

MYSTERY

From the very beginning, our existence appears as a presumed mystery. We haven’t yet grasped the understanding that vexes us and each attempt leads to fragments that are unworthy of the answer. The mystery obliges us to keep a certain distance and, in essence, doesn’t abandon us; on the contrary, it triggers such a unique ascent that we find ourselves dragged towards its centre. We wander down paths that lead to alienation. Curiosity demands our attention—we are free souls in the open countryside. We wanted to see the cosmos on the first day in order to glean its deepest secret.

‘There is the non-optical way of intimate physical contact, earthbound, that reaches the eye of the artist from below, and there is the non-physical contact through the cosmic bond that descends from above.’¹¹

We are assisted in our task by the need to elucidate, which is a way of getting close to the principle of simplicity contained in primitive energy, or even a way of making it accessible. There is a genuine state that has always favoured access to the divine in the sense of celebration. The presence and awareness of mystery have been constant features in Lamazares’s career. His art encompasses a space in which it is possible to master the essence of the origin; his gestures are attuned to celebration. There is a perception that life and death are intertwined to exhort clairvoyance, advancement to the arcane.

‘Listening every night to those missing from us.’¹²

Those missing from us revive us; thanks to them we advance in the mystery of creation; the beings that show us creation as an attempt at embodiment turn to them.

Lamazares is well aware of death in his work, as proved by series such as *E fai frío no lume*, in which death is invoked in a prayer that pays tribute to the death of the artist’s father. These are works pervaded by mystery, works that explore our thoughts, that come to assist the judgement of reason.

‘Our experience of life is that death is what only destroys and disintegrates; and that death alone is able to make the divine process in which a living thing is conceived retreat. Death is genesis reversed, and in his grave, man travels down the mysterious path that gives him birth.’¹³

⁹ “Ó luz desfalecida / Que formas invisíveis nos revelas! / Da tua morte nascem as estrelas, / Que a morte é outra vida”. Teixeira de Pascoaes, *Versos pobres*, Livraria Civilização, Oporto, 1949, p. 7.
¹⁰ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Alan C. M. Ross (trans.), Routledge & Kegan Paul, London, 1964, p. 40.
¹¹ Paul Klee, ‘Ways to Study Nature’ [1923], in Jürg Spiller (ed.), *The Thinking Eye. Paul Klee Notebooks Volume I*, George Wittenborn, New York, 1964, p. 66.
¹² Antón Lamazares quoted in *Lamazares. Viaje íntimo*, Enrique Beotas, Sergio Casquest and Pedro Sempere (eds.), Quindici Editores, Madrid, 2012, p. 149.
¹³ María Zambrano, *La agonía de Europa*, Trotta, Madrid, 2012, p. 108.

Lamazares travels the path, sharing it with his loved ones, with their experiences; bringing to the present his most hidden memories in a process of continuous revisitation. The works in the *Domus Omnia* series describe these experiences, this ability to revisit the memories of those who have accompanied him and shared their lives with him. A recollection of those who lived in the houses, who were once life, who were responsible for tasks and let their presence be felt. *Domus Omnia* is a burst of colours and shapes, an incentive for contemplation, a stroll through the hamlet that still calls us to communion and where mystery has always dwelt.

— *Mystery inspires curiosity. Does your painting contemplate mystery?*
— *One of the indisputable qualities in a painting is mystery. A good painter looks for mystery.*

SACRED/RELIGIOUS

Our most primary ambition is an encounter, an encounter with an entity outside our reach. As individuals unable to understand the universe, we respond to the boldest of forms, to those that allow us to approach divinity. We wish to attain a state of plenitude and perfection; we cling to creativity and are then brave enough to reveal more complex forms whose essence allows us to reach an ideal closeness to the sacred. Creation responds to the need to express the most diverse of thoughts; we believe that as a result of its use we can make ourselves present, overcome death and react to the life that is revealed to us in love, in the soul and in the sphere of the spiritual as a projection of our existence. There is an intention to resist time, a harmonious sense of timelessness, as if immensity—an approximation to the sacred—were projected in this awareness. This conception of the sacred encompasses the space where our sensitivity is prompted to objectify, to make things visible. This has enabled the development of a continuous intellection that reveals the boldest solutions based on an incomplete understanding of the superhuman. An understanding capable of surviving time, either to arouse the curiosity that unleashes creativity, or to guarantee the existence of a full measure of expressions to aspire to learn the truth.

The sacred places us before the enigma, at the point where a full revelation has not yet occurred, although this doesn't prevent us from glimpsing the unique response of—and what emanates from—the essential as a life force. Those who try to show it to us stand in the space between reality and the divine.

‘If the painter paints in no man’s place, incandescence strictly designates the coincidence between dying and painting. The point of incandescence is the gaze of the dead *before* our birth. It’s the eye we’ll never see, save through an incandescent body. Such is the divine power of art, and there is no other: seeing us (fictionalising us) always dead makes us be born again; seeing us (imagining us) in the place of nothingness is the condition for doing everything. The divine is the body in art.’¹⁴

Lamazares’s oeuvre completes that ‘incandescent body,’ it guides us along paths where the sacred endures, with a wisdom so genuine that it demands for its gestures revelations that carry the reason of the sublime. We must not forget that Lamazares’s stay in a Franciscan monastery and the training he received there helped strengthen and heighten the understanding of the sacred he had acquired in his hamlet. The painter transfers this reformulation of awareness to his oeuvre, creating sophisticated compositions in which he addresses the realm of religion. Such knowledge, that derives from an immediate apprehension of the experience of celebration, from a perception of ritual, is present in his oeuvre, pervading even the simplest of gestures that are translated into shapes capable of offering us pure beings blessed with vigour and originality. Furthermore, he guides us along the intrinsic paths of words, restoring their meditative value and granting them an existence in his painting. The originality of his oeuvre lies in its continuous and worthy approximation to sensitive interpretations; in its appeal to look closely at the precise meaning of what is entailed by immersing oneself in the most spiritual of contemplations, in the appraisal of the

wisdom that lingers in the sacred. The series dedicated to St John of the Cross and Novoneyra’s poetry are a reflection of how words, the most genuine gift we have been given from the very origin of our existence, are the basis for the creation of the body of painting.

— *We share our existence with that of the sacred, with an answer to the religious question. Is your work intended as an assimilation of the presence of the sacred and the religious?*
— *When I was a child I wanted to be a saint. I’m still in love with sacred affairs and often address them in my painting. This is one of the reasons why I invented my Delfin Alphabet.*

CONTEMPLATION

Stimuli are the source of the principles capable of creating the boldest solutions. We react, we are forced to respond to the call that ensures we acquire the most unique sensations. Experience, that grants meaning to our lives, is rooted in heredity and is responsible for the immutability of the purest and most unique of gestures. The most admirable appearances constantly demand the attention of our gaze. Creation, that is shaped as an imagined support of sensitivity, leads us to ecstatic states in which sensitivity is essential.

‘Contemplation allows the higher potentials of the soul to remount above time, in supra-bodily, supra-psychic grace. In this state, there is no time or multiplicity.’¹⁵

Abstracted from our everyday reality, we find ourselves subject to spiritual states, where perception is sheltered by an ecstasy devoid of form.

‘The spiritual life to which this type of art belongs (and in which it is one of the most powerful elements) is a highly complex but distinct movement above and beyond the immediate present. At the same time, it can be simply translated. The movement is one of cognition, and while it may take a variety of forms it remains true to its essential identity and purpose.’¹⁶

We may declare that Lamazares’s oeuvre contains a wisdom of such unique principles that all his series have dealt with the existence of the spiritual, which appears as a presence shaped by his conception of life, death, love, memory, the sacred and infinity; a presence that appeals to contemplation, to the sagacity of placing us before our truth, as if we had been given the power to be eternal.

‘Love, death and fire are united at the same moment. Through its sacrifice in the heart of the flame, the butterfly gives us a lesson about eternity.’¹⁷

Over the course of his career, Lamazares has always been mindful of his contemplative experience. The landscape that sheltered his childhood amidst fields, forests and footways is his true vocation. His sensitivity for capturing the most diverse peculiarities, colours, sounds, smells, textures and impressions developed steadily within his enlightened body, awakening the power of creative perceptiveness. The artistic wisdom that Lamazares offers us on this long journey proves how attentive and sensitive contemplation can be a

¹⁴ Tomás Maia, *Incandescência, Cézanne e a pintura*, Sistema Solar (Documenta) / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, Lisbon, 2015, p. 37.
¹⁵ Horacio Bollini, *Fra Angelico y el silencio*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2016, p. 102.
¹⁶ Wassily Kandinsky, *On the Spiritual Element in Art*, 1912. English translation by Clifford R. Backman available at: <<https://learninglink.oup.com/access/content/von-sivers-3e-dashboard-resources/document-wassily-kandinsky-on-the-spiritual-element-in-art-1912>>.
¹⁷ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, op. cit.

response to the deepest of transcendental experiences. The purity we behold in Lamazares’s work today leads us to such depths and pains that we reach the most inspiring realms of contemplation.

— *You have contemplated fields and mountains, you have delved into your readings and the understanding of words. Do you consider contemplation the end of the work you create?*
— *Yes. I hope someone will look at my pictures as I looked at birds write in the sky when I was a child.*

SILENCE

Inherent in the aspiration to possess the greatest forms is a desire for silence, the only place where the most profound truths can dwell. We hope to converge in silence, to confirm that we shall experience the purest feeling in its essence. To pursue its designs is a way of responding to disquieting days, to the endless noise surrounding us on all sides. In order to enable this approximation to our inner worlds we impose serenity on ourselves and assume that by surrendering seductive stimuli we shall move towards the power of truth. Artistic creation contains the answer to silence, shrouding itself in the sophistication that gives each artwork a licence to absorb part of its spectrum. To safeguard the survival of knowledge that preserves the enzyme of complete tranquillity implies respecting the senses that have perpetuated the experience of enchantment.

‘Absolute Silence, in its ontological treatment, is a level at which the mystic abandons the pressing drive to think and speak, and even to repeat the prayer. Silence and Darkness are the complements of Word and Light.’¹⁸

An inner silence with a will of its own, able to respond to outer silences that contain the secrets for which we are predestined, those that remain hidden in the caverns that protected us when we were born. When we approach the works, when we cling to them, we are bold enough to restore states of serenity and profound simplicity. We are moved by an inkling and a desire to attain the state of purity, the confirmation of truth as proximity to the divine, and in this purpose we recognise the very core of silence. There is an intention to overcome, to suspend, to shelter the deepest meaning of life, to challenge the predetermination of death.

‘Man falls into the most unbearable mutism, dementia, its nauseating rhetoric, when he silences the soul’s longing to overcome time, to cancel death.’¹⁹

To approach Lamazares’s oeuvre is to experience silence, to form a part of a wonderful constellation that brings us states of contemplation, heightening our enjoyment. His Delfin Alphabet contains a shrewdness, a bold quality that invites us to approach pure forms, drawings that support words, narratives substantiated in matter that bring us joy. Our encounter with the sublime stems from the privilege of being able to contemplate, enjoy and share Lamazares’s oeuvre, the result of the insight and glory of knowing how to recover humbleness, simplicity, vigour, courage, the heart, love, death and plenitude in a universe of truth and silence.

— *Has silence been a need over the course of your life and oeuvre?*
— *Silence is the place from where we can come near to our own guts.*

¹⁸ Horacio Bollini, op. cit., p. 113.

¹⁹ Maria Filomena Molder, *O absoluto que pertence à terra*, Saguão, Lisbon, 2020, p. 98.

Lamazares. Material/Memory
Gloria Moure

‘A subtle collusion between a sacred altarpiece, an imaginary large window and an emphatic sculptural mural, Lamazares’s oeuvre emerges as a communication appendage sifted through the relentless mesh of intelligent rigorousness and the dense filter of expressive sobriety. His large convincing formats are concretions of a desirous love of matter, a solitary ambition to intervene in matter, choosing it and listening to it, managing to create an unbreakable, flowing alliance between the obvious and the hermetic so that the intimate poetic memory without time takes shape in objects and in images.’ I find these opening words to the text I wrote in 1988 on occasion of the magnificent exhibition held at Barcelona’s Galeria Gaspar still totally relevant when we speak of the artistic production of Antón Lamazares.

His oeuvre, while having developed mostly in the field of painting, connotes objecthood much better than representation, hence its configurative nature becomes much more obvious than any descriptive and illusionistic justification. When it comes to mixed media, assemblage or collage this evidence is more than clear, and the same can be said for gestural or signifying iconography, yet invariably, and in spite of the will of the artist, with the help of the format of the stretcher, a more or less faint layer of varnish is suffice for perceivers to find themselves pulled into illusory space. Any intellect would find it much easier to understand that a line, a point or an irregular stain are, above all, objects; that the redundant representation that imitates images and things by other means, starting from ‘originals,’ is not as relevant as the ‘primary’ representation we all perform to arrange the sensory information we receive from things and thereby distinguish between them and us.

This approach corresponds to a certain conception of the world and to a certain attitude to life, forming with these an inseparable whole in which accident, continuous metamorphosis, the inevitable path to complexity and the disrespectful poeticisation of all established cultural discourses take centre stage.

Orthogonality, symmetry and centrality intermingle with the most arbitrary of iconographic dispositions. Barely sketched objects share their indefinite solution with simple types of numerology or residues of words. Faint grounds that play with the void share compositional space with the ‘heavy’ oppression of masses of colour, occasionally trapped by geometry.

If the maximum entropy and uniformity of the varnishes used in the eighties has never quite disappeared this is because since that discovery, Lamazares’s career has not followed a process of correlative causality but, in order to move forward, has involved a continuous return.

In spite of their almost ‘palpable’ materiality, his works—some of which contain quite literal symbols—seem to escape what is linguistically expressible, as if they existed on the edge of discourse, on the margins, precisely where things can be shown rather than discussed. They are like anti-epistemological celebrations to which only ‘liberated’ perceivers have access, at which the artist would have arrived after an arduous process, years of refinement to make sure that he was naïve enough to succeed.

These works tend more to present than to impose a determined organisational formalisation. They are like entropic explosions, partially and momentarily congealed in shallow fragile structures that, rather than closed and self-defining plastic systems, resemble instantaneous parcialisations of a work in a continuous process of transformation. As a whole, they have an archaeological tinge, anthropological rather than existential, emphasised by a variety of polysemic signs devoid of preciousity and pervaded by everyday familiarity.

The struggle between the homogeneity of simple, stable disorder and the complex heterogeneity of any more or less unstable structure is the dialectics that defines the natural and, of course, all creative processes that overlap with the natural. Time, space and causality formalise that struggle and, through our intellect, shape both beings and things; this explains why objects are perceived as phenomena, even if they may be conceptualised as entities with intrinsic qualities. But moreover, the subject’s relationship

with objects implies a language, an awareness and a body amalgamated by an infinity of value judgements stored by the memory of experience. It is precisely in the works that form the series on the *Alfabeto Delfin* where the poet, especially the plastic poet, approaches this sphere trying to destabilise the stable structures of language or, in a broader sense, the structures of a specific cultural discourse, despite the apparent irony this entails. If reality can only be validated by such a discourse, ensuring nothing lies outside its vast reach (as we all now know), in order to be genuine and live genuinely when relating to reality (which defines both our existence and artistic creation) we must allow no codes of knowledge to rigidly survive. However disrespectful that might seem, for as we have said, the real, our reality, is changing, flowing and unstable; it is time, it is movement, and each individual's existence is but a part of this story which, however distressing it may appear to us, seems to obey only the randomness of blind acts. Antón Lamazares, whose conception of the world coincides quite closely in my opinion with the one we have just described, belongs to those who wilfully assume the contingency and discover their innermost motivation in the admiration that their participation in this presumably indifferent naturalness triggers in them, thus bringing meaning to their lives, their actions and their decisions.

Antón Lamazares: The Memory of the World

Bernardo Pinto de Almeida

MEMORY

I met Antón Lamazares in Galicia in 1984, together with other artists from that extraordinary region in Spain adjacent to northern Portugal that has been speaking the same language since mediaeval times. Among them were Manolo Paz, Francisco Leiro, Manuel Moldes and many more, all of them very interesting artists keen to make a name for themselves, connected to some degree to the Atlántica movement theorised by art critic Antón Castro. Castro was who first introduced me to the already quite prolific Galician art scene that he aspired to promote and renovate by generating new styles. In the turbulent eighties, Galician arts and culture expressed the same desire for autonomy that other regions in Spain were demanding.

In aesthetic and ideological terms, the movement was also related to the international Transvanguardia current launched by Italian art critic Achille Bonito Oliva in his homeland in the late seventies, whose main principles were the return to painting—in keeping with trends such as the New Savages in Germany or Bad Painting in the United States—and the appreciation of the so-called *genius loci*, i.e., the ability of revising local or national traditions, much simpler for Italians on account of the richness of their twentieth-century art. Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia and particularly Francesco Clemente were brave enough to revisit Giacomo Balla and Mario Sironi, without necessarily having a nostalgic vision of art.

To a fair extent, the renovation that at the time was taking place all over Europe (the greatest Portuguese representative of which was Julião Sarmento) had appeared as a reaction to the excessive intellectualisation of the purists of conceptual art and its side effects. It also involved rediscovering local traditions, clearly revealing the crisis of European art, that now preferred to abandon the dominant models previously imposed by American art. Once again, not to submit to the new artistic models exported by the United States and generate their own instead was a desire that had come from Italy—and from Germany.

Funnily enough, a clearly 'internationalist' movement simultaneously upheld affirmations of the local, but that's a topic for another day. In any event, across Europe the rediscovery of painting was accompanied by the recovery of an 'expressional'—if not expressionistic—memory of art, that appreciated gestures, colours and figures over and above the earlier canons of abstraction, whose geometric or *art informel* features had long dominated the art scene in the aftermath of World War Two.

In millenary Galicia, characterised by its autonomous conviction and strong desires for independence from 'imperial' Spain of which Madrid had become the centre (especially during the Franco regime with the repressive policies implemented by the dictator who had just disappeared, paving the way to democracy), the Atlántica movement had an inevitably regional dimension, in opposition precisely to centralism. Nonetheless, some reverberations did reach the kingdom's capital, despite the fact that a few Galician artists, including Lamazares himself, Paco Leiro and Menchu Lamas, gradually obtained an increasingly well-deserved national and international visibility. For all these reasons, the obvious explanation of the region's support of the right to a local sensitivity owed more to political than to specifically artistic intentions.

FROM GALICIA TO THE WORLD, AND BACK AGAIN

The pictorial work of who was then a motivated young artist, vibrant and intense, inspired from a distance by themes and forms in keeping with Galician tradition, was in fact much more indebted to the significant images conjured up in the poems by the great Rosalía de Castro than to the oeuvre of Laxeiro, an old painter and undeniable master of modern painting in Galicia, whose localism was

obvious, notwithstanding his talent. Lamazares, a cultivated and demanding painter, sensitive and attentive to the signs of his historical and aesthetic age, wasn’t as interested in localist (sometimes even provincial) traditions as in revisiting elements among a few constant references that would enable his highly original oeuvre to progress.

From this perspective and despite being completely different, his painting was already more indebted to Tàpies than to the entire local pictorial tradition—unlike Manuel Moldes, for instance — thanks to a degree of mysticism that pierced his spirit and gestures, nourishing the internal tension of his paintings and proposing some truly original plastic solutions.

But his greatest debt to Tàpies was the notable ability of his painting to embrace the complex ‘idea of the wall,’ a concept he soon mastered without losing either originality or expressiveness, or falling into *art informel* for that case, but appropriating it and assigning it a new meaning (to which I shall return), immediately introducing it within the exceptional and rich tradition of Western art that encompasses artists as diverse as Wols, Asger Jorn, Sigmar Polke, Basquiat, Sean Scully, Jorge Galindo and a few others, besides those previously mentioned.

Indeed, both the ‘idea’ and the actual ‘image of the wall,’ that the Catalan artist established as a distinctive and powerful symbol of his art, stating that the wall was already evoked by his surname (‘wall’ in Catalan is *tàpia*, which Tàpies explained as a premonition of his own name), had been consolidated internationally in part as a political condemnation of a country isolated by the Franco regime. Both were also inspired by art of the past that connected Catalan medievalism with the twentieth century. The connection had already been discovered in the early twentieth century by the powerful statement made by Joan Miró’s solar painting, that enshrined the victory of light and colour over the inquisitorial darkness of Spanish tradition—a victory celebrated with lightness. And this was taking place at the same time as he was decidedly rediscovering signs of a primitive meaning of art, an *arkhé*¹ that once again revealed in his painting the almost blinding clarity of Catalan walls and archaic stone inscriptions used to forge the age-old tradition of this art, both in painting and in sculpture.

A MYSTIC OF OUR AGE

Intrinsically a painter, that is, born a painter before even becoming fully aware of the fact, Antón Lamazares could not of course yield to the arguments dictated by different movements, and even less could he conform to the trends of the moment. So, from quite early on, i.e., from the mid-seventies onwards, his oeuvre would come to the fore as one of the most coherent in Spain, while the support of other renowned painters such as Miquel Barceló, Ferran García Sevilla or José María Sicilia who were more popular in the Spanish art market gradually took root.

The truth is that these artists came up with extremely elegant solutions that negotiated with international trends and modes, and their works acquired a more immediate projection than those by Lamazares. Being more profound and intimate, having more vehement concerns and affirmative strategies, the latter took longer to form the vast corpus that now reveals to the fullest a great internal coherence that challenges time. Hence we may say that, in view of the time scale of the oeuvre he has created over the course of five decades, Lamazares’s motivation grants him a place among the great Spanish artists of the second half of the twentieth century, and an indisputable position in the scene of contemporary Spanish art.

From the beginning, the silence of the painter, who for a long time sought refuge in his discreet studio, removed from the circles of worldly or media consecration, entailed another way of relating to painting and its making, more in keeping too with his personality and his circumspect, meditative nature, and even with the themes that gradually became prominent in his personal universe.

¹ See my essay entitled *Arte e infinitud. Lo contemporáneo: entre la arkhé y lo tecnológico*, Brumaria, Madrid, 2022.



San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*, Turner Libros, Madrid, 1981 (Colección Itálica) / St John of the Cross, *Cántico espiritual. Poesías*, Turner Libros, Madrid, 1981 (Itallica Collection)
Exemplar intervindo polo artista / Ejemplar intervenido por el artista / Modified by the artist

Starting from these premises and leaving behind the controversy regarding a presumed *genius loci*, to contemplate his recent work in today’s new aesthetic context of an uncertain melody that already suggests a global dimension seems much more interesting.

THE MISTS OF AVALON

The dense varnish mists that cover each of his pictures, applied in a uniquely radical way and a common feature of his work from the very beginning, evoke an atmosphere that actually derives from the archaic memory of his extraordinary country. We can almost feel the dense presence of this deeply Gaelic atmosphere that unites Galicia with Ireland in a profound geographical and imaginary continuum that then extends to the kingdoms of Elsinor, equally though not obviously perceived in the evocations of the excessively varnished pieces of timber from the fishing boats that have always worked there, exemplifying the slow rituals of a seafaring people. Similarly, his melancholy colours—almost rosy reds, pale yet deep blues, spectral greens and violets—despite belonging to the great tradition of painting, are closer to the halftones of the Galician landscape than to the unearthly sublimity of the landscapes of Castilian painting. Only here does the *genius loci* persist.

The fact is that beneath the extremely thick layers of varnish we discover the presence of an ardent ‘materialism,’ a practically muted sign of the violent and ill-fated passions of the soul, if not of the body. Likewise, the disorganisation of the pictorial surface, occasionally in the form of violent disorder, includes a saturnine reflection marking the spirits that penetrate chaos without yet fearing it, challenging it before converging with the cosmos.

While our first gaze reveals some of the traits of the artist’s recent oeuvre, we must also stress others whose specificity single it out from such associations. As in the early stages of his career, today Antón Lamazares is still the same melancholy artist who betrays a certain mystical inclination. His figures, apparently elementary and almost reduced in drawing to diagrams, seem to bear witness to metaphysical visions of a distant landscape lost, perhaps, in the deepest imaginary of childhood. Sober and serious gestures of people no longer extant evoke a certain phantasmal atmosphere of contemplative fabulation.

So it is not at all strange to think of his oeuvre as a likely and to a fair extent necessary continuation of a long tradition of Spanish mysticism that dates back to the sixteenth century, that is, to St John of the Cross and St Teresa of Ávila. Indeed, the artist illustrated a collection of poems by St John of the Cross with a series of highly delicate small paintings that reveal their spiritual communion with the great mystic. Stanzas like ‘For pains acquired so dearly / From love cannot recover / Save only through the presence of the lover’² seem to converse with the abysmal and melancholy depth of his oeuvre, also devoted to a profound retreat and brave exploration of the intimate mysteries of being. Beholding the painting of Antón Lamazares, we recognise it as the work of a man given to dark and terrible meditations who is neither satisfied nor seduced by worldly glory, as his spirit is tormented by a deeper unease.

In this sense, as mentioned, while it’s true that at one time Tàpies was an important influence on Lamazares, who recognised the former’s ability to adventurously explore the pictorial surfaces and Orphic suns characterising Miró and Catalan art in general, what has been gradually revealed over time is that in occasional outbursts of strident colours, Lamazares recognises black like an alphabet, a language learnt early on and that he uses in the measure of his need to convey his own inner drama.

THE ACT OF PAINTING: PAINTING ENACTED

For all these reasons, his oeuvre appears as characteristic of a melancholiac and an ascetic, i.e., of someone who is almost always searching for the remote explanation of his origins and yet projects himself in the futuristic euphoria of developments, which is why I’ve described it as being typically mystical. Accordingly, his painting is dense and charged with memory. The emotions on which it is based are interspersed with his equally dense and charged materials and gestures that express and integrate them, for in Lamazares the ‘act of painting’ acquires the transcendence of a spiritual communication.

As early as the year 2000, José Jiménez, no doubt one of the sharpest of Spanish art critics, declared that ‘Lamazares is a man of the Middle Ages because of his ongoing dialogue with religious painting recreated time and again in his pictorial work. But also because of how he channels his own intimacy through it: there is neither distance nor disguise; on the contrary, only the bareness of experience. It’s a question of travelling to oneself, and that’s what the gesture reveals: our inner garden.’³ The remark is fair and relevant, because Lamazares’s painting is to a certain extent characterised by the typical silence of castles and Romanesque churches. Yet it also breathes a sigh of the almost monastic hardness of emptied walls, the muted presence of granite arches, the plain architecture or the austerity of narrow windows, barely ajar.

In his works everything is thus confined in a secret intimacy that seems to want to avoid open relationships with the outside world. Sometimes, in large virtually monochrome surfaces closed in on themselves we discover niches inside which small figures (that conjure up the angelical figures painted by Paul Klee, an artist from whom Lamazares has learnt many lessons) repose, as if sheltered from any contact with the exterior, as if each picture were a protective limbo.

In fact, these huge surfaces seem to have been created to resize the figures in an unreachable space which is also removed from the world, in a unique sort of vow of poverty, for the artist’s materials are simple, stark, removed from all mundaneness, precisely like the rough woollen layers used as habits by Franciscan friars. Echoing that same poverty, his painting emerges from a solitude analogous to that of the figures of Christ made of coarse wood we sometimes find in small Romanesque churches almost abandoned to their fate in the vicinity of lost hamlets on the edges of the world.

Everything in these works denotes an essential poverty that acts as a moral sign in so far as it appears to repudiate the world and its charms, even when it may be shrouded by a certain erotic violence, as is sometimes the case, making the painting the scene of encounters that evoke Bataille’s conception of eroticism as a sacred or sacrificial experience.

Yet in spite of this, each picture is like the expression of a vote, a sober and extremely humble presence. On this subject, Gloria Moure—who dedicated one of the most beautiful essays in her long bibliography to the artist—asserted, ‘the imagery used by Lamazares, as always primitive, hermetic and rooted in his origins and in his disposition, is increasingly inclined to be strictly related to signs and temporarily embedded in the compositional whole. The scarce though powerful signs are confined in off-centre pictorial receptacles, or else float solitarily on great layers of colour.’⁴ The pieces of cardboard and wood, and sometimes even the untreated canvases resembling the aforementioned crude woollen fabric that shroud the figures, protecting them from the great mediaeval night in which they appear to be suspended, are actually layers of colour. It’s almost as if the figures were strolling through the silence of millenary forests, or lush glades where only occasionally does an unadorned chapel offer the lonely pilgrim travelling the world on a journey in which nothing should distract him from his contemplation of creation.

THE PILGRIM’S JOURNEY

To a fair extent, Lamazares’s painting reminds us of the great archaic theological theme of the ‘pilgrim’s journey’ typically of mediaeval times in the West, for it is in itself a ‘pilgrimage’ in the highest mystical and religious sense of the term. In other words, it amounts to a journey of learning, describing an elementary

² St John of the Cross. Online at <https://archive.org/stream/lp_st-john-of-the-cross-volume-ii_roy-campbell/lp_st-john-of-the-cross-volume-ii_roy-campbell_djvu.txt>. [Last accessed: 27 February 2024]. Original Spanish: ‘Mira que la dolencia / de amor que no se cura / sino con la presencia y la figura’. Reproduced in ‘Cántico espiritual. Canciones entre el Alma y el Esposo,’ in *A la tarde te examinarán en el amor*, Editorial La Cama Sol, Madrid, 2022.

³ José Jiménez, ‘Los artistas del siglo XXI,’ *El Mundo*, 11 March 2000.

⁴ Gloria Moure, in *Antón Lamazares* (exh. cat.), Sala Gaspar, Barcelona, 1988, n.p.

way of relating to the matter of the world that is then conveyed by its restrained light in which we can almost make out a background Stoicism. In all forms of spirituality, both those of the East and those of the West, the figure of the pilgrim is a metaphor of man's passage through this world and of his learnings.⁵

A similar starkness is also found in the works by Miró, who Lamazares met in 1979, the same day the master turned eighty; the encounter certainly left a mark on him. Notwithstanding their solar backgrounds, in the Catalan artist's paintings we discover enchanted visions of a world that has just been born, where everything takes shape and emerges as an original form. The world seen through the eyes of Miró and now those of Lamazares is essentially sacred, precisely because the effort made by the painter—whose art belongs to the order of revealing and whose works embody this 'revelation'—resembles the demands made by the 'pilgrim's journey.' And this is why Lamazares's oeuvre took time, because it is tantamount to a spiritual path embedded and intertwined in path of art itself. As Miguel Fernández-Cid has relevantly stated, 'While it's true that his works are of an unyielding and heavy nature—entailing the almost sculptural concept of working with materials—the way of completing them elevates their poetic and mysterious possibilities.'⁶ The sculptural dimension is there, for the works, being as they are paintings, are made out of heavy, dense materials such as different types of wood and metal, boat dyes, thick varnishes... and everything about them acquires an almost brutal quality that sometimes evokes the Brutalism of Dubuffet. Virile and occasionally brutal, the movements and gestures in his works still reveal, close to the surface of his painting, an almost excessive delicacy and sensitivity that disagree with the equally present desire to rationalise forms and structure them coldly within sober and restrained compositional principles. Lamazares imposes on himself the determined will of leaving the trace of his spiritual constraint on his works.

MEMORY, 2

Many years after having met Antón Lamazares and coming into contact with his surprising oeuvre, that immediately enthralled me and that I was able to display, along with those of Galician artists like Paz, Leiro and a few others, beholding it today from a temporal distance that allows us to grant it deeper meaning, both as regards its programmatic ambition and its vast and dense ensemble, I understand each picture as a key part of the continuum of an oeuvre befitting a serious, mature painter who has learnt to filter his impulses through a meditative though restless consciousness that obviously transcends the temptations of ease afforded by his natural talent.

Seeing this painting so many years later, standing before its vast ensemble, I feel the same respect and admiration it first provoked in me. But I'm glad that I had the opportunity to get to know it earlier and to be able to revisit it today like one who returns to a familiar house, simply recognising that it remains faithful, that it has completely fulfilled the firm promises it made when it set out.

⁵ *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come* is a book by John Bunyan written in 1678 and considered one of the most significant in connection with theological and religious practices. It has been translated into more than two hundred languages and has never been out of print. It appeared in Dutch in 1681, in German in 1703 and in Swedish in 1727. Its young protagonist, who responds to the simple name of Cristiano, tormented by the desire to free himself of the heavy weight he carries on his shoulders, proceeds his journey along a narrow path.

⁶ Miguel Fernández-Cid, 'Entre la religión y el misterio,' in *Antón Lamazares. La sombra del corazón* (exh. cat.), Monasterio de Veruela, Saragossa, 1992, n.p.

The *soblime*
Ángela Molina

'Can you see anything?', Poussin asked Porbus.
'No. And you?'
'Nothing at all.'

The Unknown Masterpiece
Honoré de Balzac

To write about an artist on whom virtually everyone—critics, writers, philosophers and friends—has already said almost all there is to say is somewhat jaded, so to begin with I'd like to hazard a conclusion. A concise and slightly defiant conclusion, that doesn't intend to be an end of any story but a counterpoint, a desire to explore new meanings.

Antón Lamazares's painting is indescribable because it is its own master. And yet it possesses a hint of stormy illuminations (like those of poets or saints), of the subjective conflict of faith—not a known faith but the certainty of what is expected of painting as a revelation. And what does that mean? Well, in truth it means what we discover in it—a crust of bread, a flying figure, a diatribe, the excremental, the precise word. A foot.

Moving forward—we could say that the object of scrutiny is too subtle or vague—I presume that one of the most obvious attributes of his oeuvre is related to flight. Lamazares looks to the lessons of history to flee from the spell of a genuine 'anxiety of influence,' as if he wished to tell us that nothing can grow under the shade of big trees. After this Oedipal challenge of all his paternal predecessors, from Graeco-Roman tradition, Byzantine artists and Fra Angelico, to Van Gogh, the Primitivists, Klee, Newman, Fontana, Miró and Tàpies, he chooses painting in mutation (the complement of a world he observes transfigured), a way of displaying (in)difference towards his masters.

Working on his canvases, preferably cardboard and rough wood that have been previously assembled, studded, sewn, framed and covered in a preparation of varnishes and enamels, Lamazares appears in the guises of plasterer and of poet-cum-pastry chef. *Ut pictura poesis*. All this material richness (the truth is he is a *povera* painter) leads to a metaphysical result: rooms and landscapes in which imprecise figures float in a dirty muddy atmosphere, always far from unwarranted virtuosity. Painting is self-possessed because it is able to manage all contradictions and evoke transcendental concepts such as spirit, beauty, truth, unity. What the artists seems to be telling us, obeying his own emancipatory need, is that rather than history we should follow nature. Yet, such nature is abstract—the rapture of the real, not its downfall.

It's difficult to see his works in their material aspect as being pure. But that's his ambition as a painter. His isn't an elevated art or an idealisation; it comes closer to a low art, as he seeks objectivity to create a representation as real as any object in the world. His painting isn't that of a typical Expressionist, that of a liberated or emotional *self*; on the contrary, he 'expresses' what he sees, purely.

This is obvious from the way in which he creates a counter-illusion of light, or how he volatilises the natural object creating a weightlessness that can only be represented abstractly. Similarly, he turns to the symbolism of colour to modulate the different moods of this flow: yellows, bloody reds, greens, ochres, duns and blacks, stains, grids and units, whether horizontal or vertical, are the projection of a world that is indefinite yet no less real. Inside the picture, small windows open on to others. They represent the artist's determination to throw a double net over reality while questioning the viewer, for it is painting described to a *you*, relational painting. The image unfolds in time rather than in space because, as we know, painting at once allows and doesn't allow itself to be seen.

The object of Lamazares’s inquiry is, above all, an appropriate theme, distinctiveness. As we were saying, he is inspired by a desire to start from scratch, to paint as if (painting) had never existed before, resorting to images of germination and allusions to the renewal of nature.

Another characteristic that defines his painting is that it is rarely frontal but can be contemplated from many points in the field of view. Forms and colours are confined within the frame so that the biomorphic, abstract (abstracted) figures, materials and writings (his Delfin Alphabet) need not concern themselves with the turmoil of surrounding space. Most important is the fact that beneath the veneer of the work, the possible aspires to the transcendental. Pantheism pervades the sap of trees, the blood of animals, the atmosphere, the sheer vagueness of space. Yet the painting is his homeland, mind you! The foot—Frenhofer’s foot! ¹—is alive, and has left its mark on reality.

Along these lines we must also refer to scale, which in Lamazares’s case is an ethical attitude. His pictures are life-size. They are actually doors that open on to other doors, a way of provoking viewers so they absorb painting immediately, feel it in their face, pass through it. In spite of the atmospheric planes that create the effect of a pictorial dimension larger than life, Lamazares’s painting is conceived to be seen from close up, from very close up in fact, obliging us to give up our control of the entire visual field and therefore of the sublime. That’s where we experience ourselves, in situ, before the works. Vastness lies within, not without; space is presence, not limitless. The physical sensation of time. The *soblime*.²

¹ ‘Confused masses of color and a multitude of fantastical lines that go to make a dead wall of paint.’ Author Honoré de Balzac used these words to define a painting by the old master Frenhofer in his story *The Unknown Masterpiece* (1831), almost one century before the appearance of abstraction in painting.

² The *soblime* is a new aesthetic category derived primarily from the term *sublime* and which, unlike the latter, chiefly consists of a ‘trifle’ or the effect produced by modest beauty, capable, at a certain point, of transporting the viewer to a state of serenity beyond all rationality. The notion *soblime* was coined in 2023, during the writing of a catalogue essay on Antón Lamazares’s painting, as a counterweight to the spectacularisation of art and the ecstasy of money, the increase of digital art and the false panacea of Artificial Intelligence (AI).

The Alphabet of the Father

Juan Carlos Mestre

Every fragment of desire is filled with aitches and blank cartridges. Nothing means in the same way twice, but ‘the water that descends to the tomb for anyone to drink’ is the same water that sets out in search of the god of almonds and cyanide. Sing verdin, sing before winter comes and light languishes, as the swimmer with her sweet scabious for the new lips of coal and cheese has been forgotten, like a little glass egg in the acridids’ pencil case. ‘Oh, oh, oh, ooh heart of mine, you only live for a day,’ and the praying mantis is already brooding in the empty nest of the chicken coop.

Dyed coral is of no use to those cloistered, just as complimentary holly and its soft cheeks of red dew is of no use to bodily desire. What happens is what coexists when evoked, the line under which the sea crystallises its jars of vitriol, the virgule between the primitive turpentine of the cube-shaped watch case. ‘Heart, yours is the laughter of the dawn,’ you, the wavering follower of sacred matins and of the worshipping wolf’s plain monastery. Look steersman, there’s your father at the back, standing up amid the remains, under nocturnal thunderbolts and the glimmer of the lightning.

Syllables, like innocent apples, are counted with our eyes. The deftness of the rhizome before the ferns and the staff on the dresser is harmless. Wise is he who walks weightlessly and the mendicant of something apocryphal embracing the light that loves him. Accordingly, the giver of the holy things inscribed in the cantos of *il poverello d’Assisi* (the Poor Man of Assisi, i.e., Francis) and the Egyptian book of linaria and *paxariños mortos* (dead birdies). The night labours, varnishing the signs destined to the babbling of divinity under the whiteness of slabs, the trace of ironwork in bogs and clods, the dawn of memory in hexagons, its impure chrysalis from which emerges the shadow of a horse, yes, the gospel of the trails left by the barefooted on Pythagorean colours. Well, praise to he who in benignity feeds only on words. He, the father.

The man leaves in the morning to reap vowels & black barley. He who, alone in his dimly-lit rickety bed is now lit up, who visits the reflectionless mirror of glowing cardboard and returns to the world the relics scattered throughout forgotten lands. The one who brings inventories of attachment back to the hearth and in the shifting areas of attachment, under sacramental nebulae, builds a hut. The luminous zeal of the father shapes the persuasive nature of the son, who bows his head in gratitude towards the shining ocellus. Of the Apocalypse, all its attributes; of the need for Genesis, that handful of rice of stars. There is no other learning than baptism and imaginary discipline before the apologues of destruction. New paragraph.

Free, yet no less furious than Shakespeare’s *The Tempest* retouched by Hieronymus Bosch. He knows: the alphabet of what exists is proportionally made up of the motet of turtle doves and tepals, the stones of hawthorn berries and the drupes of *Alangium*. In order for things to be named in the voice of the eyelid, the entirely free was shaped in the captivity of forms, this painting verging on amber, a partner in the widowhood of glabrous oaks. Let’s accept the botanical hypothesis of the creation of the world, the cultivation of art as the will of the only-begotten. Let’s accept the physiocracy of agriculture and the charity of carabids. But what’s that man doing there? He’s doing what he’s doing, don’t you see? He’s talking to the mist of the visible and of feverish immateriality. Nothing more, that’s what he’s doing.

The present, the imperative, the one who predicted apparitions and the faces of healer prophets on the bags of fodder, the companion who calls the bronze dash between two dates an ‘age’ and the monastic heart of lay cabbages ‘tiny jade head’. While you ponder on this, let no more be said about it. It’s wind, golden molasses in the faeces of honey. It’s Rilke going to the dentist, God knows why. Day by day, in the eulogy of orphanhood, he’s there listening to the father under

the white meteor, listening outside to the otherness of the intrinsic as opposed to the obsession with the modern, the fleeing meanings of externality, the forsaking of the possessions accompanying the techniques of the sudden and the announcements of the revealed. Calm down, this doesn't yet appear in generative semantics, yet it's there, awaiting the instant of the flash. Then you hear the one from Clairvaux repeat: 'Only he who does what is expected of him is a useless servant.' Think it over. At the end of suffering there is a door guarded by a dog that chirps like a bird with its back to a peach tree would bark. Lord of the spheres and the blades, lord of the bowl and the buzz of what is sufficiently poor, let the blessing of the waters fall on me.

The haloes and auras pass by, but not the merciful who stirs the pelagic tar with a stick, the tin cans of public instruction, the jars of slime and oceanic calcareous silt. Prosody of the blue shark, privet and safflower for fattening birds. The strict time in which the burls grow inwardly until they damage the musing of vowels and the opening of the iris under the tongue of polyurethanes passes inclemently. We can only advance backwards, as imposed by the one who fulfils his mission with futurity and spurs the master's routine with a sprig of gold. Those keys that aren't turned on the inside turn their locks into wretched beds. 'They are a stone and I weep, yes.'

May you be praised, bristles, in which we see Medusa with an otter's hair, the non-existent violet colour, the chalky squeak of the comet's peppermint and astatine tail. And that's enough—species in their transparency, healing captivities, silent phrases, frugal oatmeal before the choroids of alkaline roses and the malt day labourers of the Moon. Only what is seen by language is in turn thought by uranic flour, the maddening, the only-begotten, the gentle tide in the empty kneading trough of alcohols, the mercy of the serpentine before inebriated natures. It is this need for scarcity before the obligations of the void, in this protection in the face of the doctrinal precept of the fasting of forms where the disproportionate geometry of the oval trowel on which the painter breaks the rule of oils is generated. Only he who disconcerts paints, returning to trifles and meekness to become assuaged, bewilderment as opposed to astonishment. And from this knowledge that lacks all reality other than the very abstraction of a compelling obsession, from this essence inherent in beings of all that persistently and vigorously resists until it disturbs the calm of death appears the voice without a mouth that utters the alpha, ox and the Phoenician beta which, according to the stipulated solar order, is the house, the native hearth of the father's magnetic alphabet.

When heat and cold are unfair, the lord of the mountain descends, blows, ignites. When she who has sunken into the depths of its river holds a bouquet of chickens' crests in her hand. When the moderniser introduces his lettuce paper in the typewriter and the hypotaxis and the ablative arrive knock a few back at the syntactic banquet, et cetera. When he is followed by an automatic dog of an accidental colour, and the lentils are tied to the tails of the disheartened newspapers as if they were tiddlers at a dollar each. When the ignored and long-lasting parts of the omission descend on cursed and seraphic homelands. When art has died, when art has returned to life, when art has tired of dying eighty-six thousand four hundred times a day. And the father—a dipsomaniac of rainfalls, inebriated with blue at the fern's canteen, first chapter to the left of the surrealists—spreads the glass messenger of his chemical coins on the confidence of the heart. When willpower buys effort, *ad libitum*, the whim of a stellar legume, a melanite as opaque as the stubbornness of a mare. When relative adverbs introduce sentences that express time, literally equivalent to the moment something is done.

Not everything has been conceived for the understanding of the lunar, and not everyone either, not even the little boy who unravels the sordid age, will be able to stand the disturbing conflict with what metaphorically lies under the yellow grassland of sleep. Not all premises will accept intelligibility as a joy of the day it has rained on the joyful barley and the rhythm of ravens. All that is describable is simply another instance of reality's repeated abuse of trust. No matter, the father says, 'Take that U without making a noise, yes, you heard me right, that U of mercuric unguent that moves the soul to virtue, that same U of unctuousness and pink udder and that warns the partridges, uh,

uh! the hunters are already making their way to the ditches, "You, heart Sunday bicycle and dog in the clouds," and the shrewdness that deceives the click of the trigger is still asleep in its clogs.'

It's raining on the atonic civilisation of museums and the mediaeval domain of woodworm. On the land of the great eel-like copulator and the self-devourment of poetry when it becomes a provable leader of an unprovable irreality. It's the day of the unction, the time of feigned languages and bladders full of ferns; shells with their beautiful metal ears taste the prestige of pessimism in the mirabelles, and a swarm of ukuleles and delicate Vs rehearse with a girlish gesture the *grand battement* of black sweetness in the vineyards. I am the university, the grand master of the letter L in the amphitheatre of the cockpit. Understood.

He who illuminates knows that the nightingale only needs a wing to distinguish itself from a fly, that the laundress who hangs out her lips at the door of the flour mill has an extra scale to transform each taffeta scarf into a beggar. The father determines: there is no room here for tears, any night without love is death, and the fish terrified by the void cry small sparkling drops in the remotest of botanical ocean phosphorescence. Green laurels, polymer membranes, covalent peptide bonds in the neural secants of the beautiful automaton. Let's brighten the darkness: art doesn't have a way of being, art doesn't help, redeem or emancipate. In itself, art is the favour and the gift that saves and the grace that liberates. Perhaps it compensates failure, perhaps it clears the debt with the hereditary and secular tradition of indecent Fate, who spins, who winds, who cuts the sheet to the size of your slumber.

Not the usher in the register of aesthetics and his rustic Roman who is ashamed of the spectator's remarks; the one who attaches too much importance to sulphurs, admitting the anhydrides of the S, the sour orpiment, sixteen in the atomic number after phosphorous and before chlorine; one that bursts in its ruby, another that is a prisoner of the ontology of the chameleon, the one with a proto-Marxist sentimentality, the other one praising the great flocks of innocence, that autumnal boy with mandolin feet and a thousand diamond calories, the one who is simply a Christian, the remains, the relics, the delirium of the *Goldberg Variations* for violin and uvula in the crèche of the neighbouring tonality and, lastly, the periodic table of spiritual elements: the flocculation of thought particles in the mining of the waters of language, the crystallisations in the quartz female of the sciences of hay, i.e., Artaud and Dequedaná, archangels with no resemblance or assibilation of vibrants in the mattress base of the refrigerator.

Behold the agreement with the galloping horse and the triangle of what is to come, with the unpronounceable and the Tetragrammaton and the metempsychosis of the Orphic. And in its numeral, the father. The ferment of colour under the skin, apex of cosmogonies and vanguard of meaning. The one who paints his house with sounds in order to become emancipated from reality and only exist in the substances of what is deliberately named against the arpeggios of titles. Enjoyment invented to approach the spiritual head of hair of the sense of touch, the unconscious pulp of prophetic vision under the eyelids of pensive drama. Only the impatient painting of the illuminations of the night is aware of the eventuality of the unknown behind the crushing anguish, the insolubility of the absolute stone of faith, the blackness of mordant acids, the oily arteries of chalcography where deity is prudently camouflaged amidst its excessive infinity. Pieces of cardboard transformed into hamlets, visceral pieces of paper in the kneading trough—*artesa*, from the old Greek term ἄρτος, synonym for bread—where the syllables of man and woman leaven, the ordered noise of denial which to the right of numbers adds music to the gravitations of mystery, the maternal father of the alphabet at variance with the moral duration of symbols.

And then this, that and the other, says the father: the air is grinded by a blind man. Here, on this side of the translation, everything is useless. Poetry and painting already existed when the lecturers and bricklayers arrived. Now the irremissible stride of the wind is coming down the stairs and the one who placed the plasterboards the wrong way around is the one now carving, engraving,

shaping the unnameable with the eolith of intelligence. It seems impossible—there are no more love bevels in the connections of the oblique, only assemblages between insipid medullas of invention; the entelechy has become realistic and the reality of subjective art has been stealthily snatched by fabulous fabrications and crucial flatterers of a very good brand. Give what is to painting to painting. Give what is to the domain of painting disproportionate disobedience and the continuous mutiny of the figurative. To astral incest, children of made bread. He said: eat from this Veronese, eat from this Bleu de France, and from indigo and mauve heather, drink purple against the omen of the pasque flower. The story should continue in this way: there is no story.

He said: measure each individual according to the scope of his heaven, according to the decision of his words, according to the extent of his skill in the flaw. They walked together; they didn’t put the sickle in for the harvest of foreign beauty, they worked alone. Thus, the science of the father before the sowing, alms and salt in the water and the railway station, where no one is missing, where everything is in excess: those of wood and fire, those of silence and thunder, people of alum to clear murky waters, unrepealed professionals frightening plant-destroying larva in the factory of portraiture, wary after the cloud of smoke of *This Is Not a Pipe*, of sea foam, of heather. Don’t waste time with the alloys of patristics. The elbow pads of obscurity are threadbare; there is an incubator in each word and all straight lines end up turning into curves when they twist the vertices of verdigris, their orbits azure, the copper acetates in which he paints the life of holy animals on the agriculture of the Earth.

Boom! What you see isn’t what you think, there is no room for the volume of happiness in the reddish areola of the enthusiast who frequents the dusk but in the aureole of the eclipse that eludes the nutritious ferocious brains of knowledge. The father cracks the nut, extracts the noise of the muteness that promises subjectivity, invokes the insolent taste of things, the amateurishness of the solar dangers that ravage useless repugnance towards beauty with teeth of gold. And he beseeches, he exhorts, ‘Take pity on the idea that cannot be followed and on the shadow that cannot follow you; give up the pigeon skeletons and the even more frightful ashes usuriously threatened, the taming of elusive forms and the venal profit of the domestication of talent.’ When the paintbrush strokes itself, when the surface is reconciled with depth, when the stars leave the pharmacy with their sharp cactus courtesy and the hymenopteran’s triple keen ocellus, *surréalisme* turns infrared and kabuki, the antiphonal pensioner who spoils the *sfumato* of violet lacquers and the whorls of clary sage in vaudeville stalls leaves the stage. At the end of the scene, the cyclorama lights up and a voice in the background speaks of you like a young guest at the inn of covetous Molière.

May a bold stroke of lightning break the crust of clay of meanings and the apophony of the name, mire, quagmire, your voice in the nicotine and spillways of quicksilver, yours in the triple half of the drawing and the molecule magnetised by the uncertain hydrogen of the prepubescent god. The nuptial spur is what perfumes the terebinths, expelling the ancient lizards standing on the centauries; the musicality of painting is what tosses the threadbare language of landscape onto the dump of the unsteady perspective of harmonious reason. The precious cruelty and the melancholy of the muted spells of meaning are made of petals, manure and crushed amphoras. The father insists: the only root of the world is the one proved by the rainfalls on the confirmation of creatures with heads of men and men with heads of biblical animals. The father in the carbons, in the scraping of pleas, hazelnuts and pliers, in the compass and the glass that partake of a similar benefit, in the recollections of clays and corduroy, the utensils of the proverb on which the albino queen alights, on the temperance of the tree and the wandering soot of the forges on the priceless Rs.

The parent succeeds, speaks, bids farewell, ‘There you go Theodosius, bon voyage,’ the revolving presence, the successions of nocturnal crops, the angles dissolved in the burning mirror, the yellow native opals, the giver in his heavenly vault herding the babbling of insignias and mystical totems. A question of belief, the echo of the sacred in the white lead, the sarcasm of the procreator of the basic

ALFABETO DELFIN. EQUIVALENCIA. SIGNIFICACIÓN.		
A	○	A CREACIÓN. MARIA NOSA NAI.
B	◇	A ESTRELLA DE BEZÉN. IMAGINACIÓN.
C	2	COMPASIÓN. GRACIAS VAGHAMUNIAS.
D	Δ	DIÓS.
E	3	A MARAVILLA. OS EIDOS DOS SONOS.
F	☾	FRANCISCO DE ASSIS. AMOR.
G	☼	PARAISO. INFANCIA.
H	☾	O TRABALHO. A CIENCIA.
I	♀	A DOOR. A SEDE.
J	☾	A VIZIA FREVADA. PRIMAVERA. A FERTILIZADA.
K	∞	CRISTO. A PAZ. A BONDÁ.
L	2	UM HOMME QUE LEVA O ZUME. ESPERANZA.
M	2	CESTO GRANDE DO MIZAGRO.
N	w	A GRANDE CICATRIZ. AS AVARICIAS.
O	w	O BRAVIO. ENVIEDIA.
P	☾	PAXARO CO SEU NIÑO. A NOSA ALMA.
Q	○	O SOL NO CEO. SABEDURIA.
R	☾	A CHAVE. O PROPIO. A POESIA.
S	8	A NOITE. A MENTIRA.
T	☐	ZAREIRA GRANDE. CURRO DA CASA. A PATRIA.
U	☾	MAZENCONIA. O INVERNO.
V	+	CRUZ CO PEITO DE CRISTO ATRAVESADO. A MORTE.
X	+	O VINO. A ZEDICIA.
Y	○	VITORIA. A SONAISA. A CONFIANZA.
Z	☾	A CARNE NOSA. A FORZA DO SANGHRE.
	☾	A GUERRA.
	☾	A LUZ DO RESUCTADO. A PEDRA QUE DA DE BEBER.

Antón Lamazares

Alfabeto Delfín. Equivalencia, significación / Equivalence, meaning

whiteness whose echo sets on Hesperus and Taurus. The shadow will say, ‘The grass is worth as much as a path, and a cat is worth twice as much as three angels.’ And he who accepts this is proud of his discovery; in other words, may the silence of that light travel with you.

Before the acid and hepatic moss in the wetlands of thought, the informer says, ‘Loving the lost transfigures visions of origin.’ Initiatory is the inscription of the groomed comet in the Sumerian planisphere of the so-called picture, the whim of the consonants of the heart made of the same salutary clay as the father. Apple is star, just as the cloud-patterned fabric on the resentful clay is grain, and from both pairs we may deduce the somatic gaze of the fir tree that leans over the linaceous well of the cornea. Don’t look back, read in reverse or there’ll be no square, *quadrus*, the horizon is as hard as the bread of the hungry. ‘And the raven pointed his finger at the house beside the bridge, that’s how it is there, you’ll see yourself, caw caw caw caw caw caw.’ There is no one outside of this freedom—nothing, nobody, no perception or sound at all of conifers in the drawer of the brilliance where centripetal light meets the birds’ watering hole.

This far, the howl of the ashes, the sky in which parotids discharge saliva; this far, the filial chats between liturgical brooms and brambles, plasma ionised by neutrality, the fourth state of matter, whose gravity attracts the vocalic particles that give birth to the being of thirst, the propitiator and the potter who uses his index finger in magnetic reasoning and hypnotic synaesthesia. Affinity between the sleeper and the actual idiolect of his dream, the sheltered dock of fate, the toll suffrage towards the north-eastern regions of Leteo, the shipyard where the shoeblack caulks the rotted joint of the timberings of meaning. The father observes through the hole of the stars but it barely makes any difference; he pitifully withholds what is almost not, non, odd, the amount of nothing; he doesn’t ponder but discerns the cruelties, the damp flames, the conductor of the great rehearsal of self-worship, the abrasives of the commedia dell’arte, and thinks, ‘Oh, oh man, oh man, your heart, oh man, oh man, oh, oh, oh,’ pronounced in a downward sequence.

Yet the bug is gnawing away at the small bone of poetry. Despite the stuffed turtle dove in the carpenter’s barber shop and the monks. Regardless of the catechists, Sade, the tailor with lapels as erect as the auricles of amphibian wolf cubs—so much food for thought, the breezes at their foreign chores, the villages under the mud, ‘Heart, the light brown cow laughs at the passing clouds,’ the theoretical homilies, the adulteries against boredom, cones, the lentil axillae of the boards where the king card is trained by the squirrels. All this fodder in the crèche of victories and the snows, the sower of white perfections on the banks of the great scar of greed; not even that, what is painted there for everyone and their dog, like a benedicite said at the table of the last kitchen garden: the olive grove of the picture.

The affected idolatry of professorship lectures stretches its limbs, and the father’s cardinal awakes discordant amidst the wonderful relative of connections. The earth, dear Éluard, is no longer blue like an orange, and the seven-winged seraph marking the beginning of the word of the marls turns its back on the smooth hunger of the ice. He looks after the health of the bread, preserves the vegetables cut by the chilly wind, watches over the transfer of what is being cured in oils, the capsules of rue, the blue grape hyacinths, the despair of the coarse chirp in its rickety astral bed. An individual sun so beautifully disrupted by the outskirts where the blue mare grazes. Now is the double yesterday of futures forgiven by the ‘large miracle hamper.’

The other, neither physical nor moral entity, the Velazquezian biotope where predicting corneal science works. The bright mist of protection in the petrol and silk glazes spilt by the alter ego of the spinners over the tenebrosity of palindromic museography. Said. The catastrophe was nurtured by more than what was necessary and now only the relation—lark’s flesh on the breast of the crucifixion—may reach out to the graphite stigmata inhabited by the resurrected, the fruitfulness scattered over the painted shrubbery, the bitter fennel and embryonic shoots facing the thorns, the light retained in the space of the curled herbaceous plants and the translucent layers of liliaceous

plants, their perishable turbidities anointed by the milt of the metrical ictus, and the shade of the waters fertilised by the acquiescence of the mandorla.

There is no equivalence; aesthetic disarmament is a neurasthenia of the market like any other divinatory art of control. I sell wine to the ants; no wisdom replaces the future superstition of the other. It’s the father’s attachment that retains all that which is constantly being renewed in the niches of statuary, the cavities where the passion for truth equals the modest flowering of cabbage plantations and the goodwill of sorghum. The hagiography of yarrow and sharp pelargonium, the ragworts and calendula of the air farmer perfume the father’s spelling book, the split of the diphthong before the cave of the outer lip sniffing the male moss. What was is never-ending—the eternity of the void in the patriarchal sluice, the light-emitting cinnamon, the half measure of land of the oreganos in the field, all those who walk with a sun on their shoulder and decant the red wines. The father.

Excused by compassion, every morning the maker applies himself to supplying the imaginings that make man a modest ethical little animal, even though without arguing he shares the cherry orchard and the carnelian, the ascomycetes of the green bread in the hamlet’s trough and the courtly clergyman’s chest. These are the philosophies of formality in the filter of the great requirement: the true that separates the fairness of abstract ideas from dogmatic scruples; in other words, the species of affliction and joy, the chores that spare us the pain before the unintelligible command, the future weathering of pinacothecas in the biosphere, the red-backed shrike in the school of emphasis, the vocal resources of chromatic understanding before the pigmented uchronias of naturalism and fantastic authenticity.

And the spelling that lies there, between Delacroix and Byron, borne on the Medusa’s raft which Dante boarded to a T on the swell of reputation, the spiritual night with its erratic fevers, the barefooted saint beneath the rearrangement of all the senses, of all the illuminations that in the caesuras of the unpublished bring health to the dream of John, John of the Cross, in the wintry station of rust. Lamazares is there, deliberately quoted as a musician among *maudit* poets, on the edge of Rimbaud, on the strands of the optical chiasma, partitive between the gesture of the knife and the branded cross. No scholium should explain it, although some hint should be given: the conjectural stick of gnostic intuitions and, perhaps, the dissolution of the arborescent nodes in the modulation of the grisailles whose equivalence is the utopia of the still and beside it perhaps the never, as an equitable resource belonging to the potential pictorial inventiveness, namely, the technique of the distant colds of magenta, the interiorities of tannins and the dyes of iodines, violet macerations and their crystallisation in the numerical systems of the hyaline, the iridescence of opal, styrene, ethers.

The paternal sings in its neutrality, the man who makes consonance rhymes out of vine arbours and weighs pities and mourning; the extravagant colourer of pain, the individual who lightens the panniers of the saddled mule. A master with a pencil of haematites facing the yielding crop of pomegranate and cinnabars. Man covered by the mantle of geologies and the reliefs of snow. Man in the cautions of the beam and the highly rugged measure of arids, facing the bushels of ochre grain and the swinging of weightless substances over the hems. An inflexible and malleable creature, whiteness and titanium in the pan of the ferric alloys. Matter made of umlauts and apophony, and the theophany of divinity expressed in the letters, in the stripes for the handiwork of language and the volitive phrases of man’s discernment. That’s where the father chats, with the oaks and the dark willows, under the strong downpour of the rains of the preamble. A man slowly in the silence of the strictly alone. Blimey! A fellow man who doesn’t nod his head in denial, a man in the garden of the dark mortals beside the mottled women, using pitch to silhouette the aural entities, the monads, the beings in drawings making their way through the pastures towards cheerful moods. And then he said, ‘Heart, this little puddle is so big that it’s a difficult sea.’

This is how the father guards the language to which, without being indebted, he owes himself; the one that sweetens the borrowing of the acrid cortexes in the candied cactus and scatters the fallen

leaves of autumnal table linens over the pine groves of sapping. Only words can be more inclined than the *Populus alba* and honour the emotional duration of a rock. Only they can undress under the stellar axils of limbos and remain intact like a immodest star. And this is known by the father, in whose bee hospital the son's apiaries buzz. One contemplates a river and the other is the identity of that same river, whose waters are already incorporeally embracing. The former before a landscape of sludge beds, the latter in so far as tirelessly concerns plausible naturalness, both of them surprised by the spell cast over the slimes and *ex votos* offered to the miraculousness of the winds. The former thinks: all that which does not partake of the panorama of the marvellous is rejected as belonging to the indecisiveness of obvious motives; the latter notes: the wreckages in the stranding of storminess, after the apparent revolt, are merely the delay of swift painting. They're probably right.

Art is either a passer-by or becomes a coarse immobility. There was no angle in the exordium; the trick was the Babylonian column and the little Aramaic god carrying a stick to estrange the poisonous powders before the desire of the line. To draw a disjunctive dog using the bricklayer's trowel; to draw a space where one would like to sleep, where one might dream of the transfer inverted; one of those years enlarged by theoretical interrogations, what has been clarified before reasonable perplexity, the frowns with pellicles and cuticles on stable celluloses and pensive lignins. To draw the filiations, the imaginary hive of verdure, the dynamic vapours of grapevine and oak, ancient fodder areas, the damp non-existence of silent dyes. This is the behaviour mechanism linking forms and seasons to the sexual hand of draughtsmanship, grittiness, the carbonic, the discoloured traces of plant condominiums, the nipple of daybreak still in the nape of the summer, each god in his own way with his lipstick to make sure he is noticed by muses and mobs.

Like a tree that never lies down, the maker soothes the representations of physical forces and the cosmic four of winds. Everything is a matter of orientation—the place where light blows, the place where hearing cries, the colour that validates the dizzying procession of souls in the gale. To redeem suffering is also the task of this belief in chiaroscuros in which that other Antón, Caravaggio, dips his bread; the civilising stroke, the brushstroke freed from all meaning other than the liberating character of the pictorial speaker. What awakens those initiated in the radically aesthetic stigma of the Christological Passion is the bell of the storm. That which is printed in the lithographic folios and the arcane penitential sacrament where the heresiarch of photographic modes finds shelter. Under the secret allochthonous rock of the cave temple, where the creator of artyodactyls, roe deer and cervids are devoted to nurturing stars, among the manganese oxides and the thaumaturgic ochre of bismuth; where the young deer itself, forty thousand years before mysticism, stamped its only letter on the framework of fractures.

And then the poet, the overseer of participation in cosmic and infinite entities, the libration of the moon, the diacritical marks of the grapheme and the acronyms of the Amharic spelling book, astronomical calendars, the ideation of trills and onomatopoeias, the invention of unutterable signs and cartularies where boundaries are recognised, 'little forge' of keys and curved sounds for the germination of agricultural ideograms. The imagination of the air breathes well in painting. It is the alphabet of the father, the straw-coloured settlement where the twilight of art universally lives, as do the anomalies that bring uniqueness to artistic codes, corporate fuss, the position of things opposed to assemblage, contempt for volume, venialities before the geometry of space, of perspective, the three-dimensionality and representation of flatness, what is difficult because it is beyond presence, the disappearance of the aura in the work of art. The father, guardian and indicator of fire, custodian of the edict and harmonious elements, in all his idiosyncrasies is aware of these symptoms, the end of the beauty of beasts, the corrosion of fine metals, the stifling of density after the grinding of solids and the withering of plenitude in herbariums.

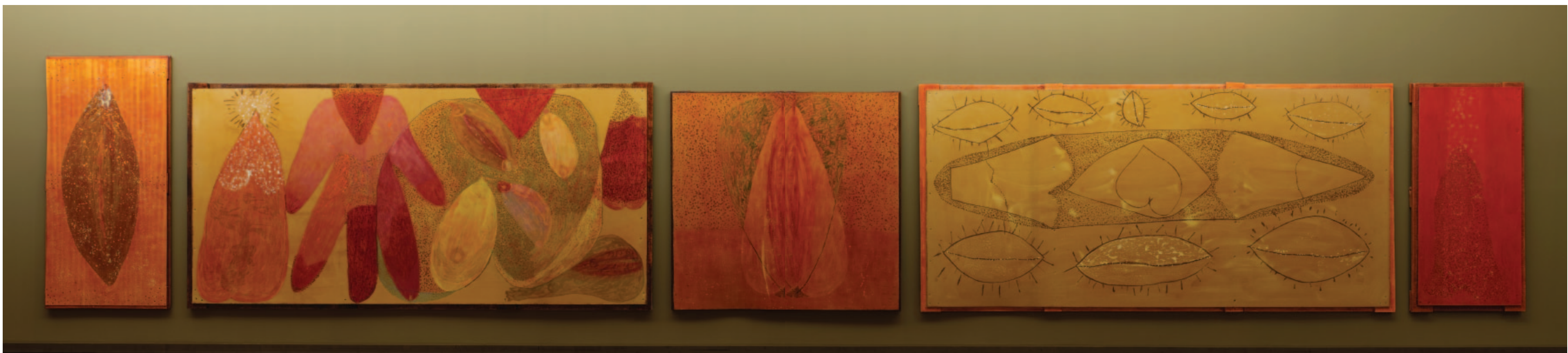
The age of the father in the alphabet of time is explained by the dactylology of trees, by what is encoded under the astral elements by St Buenaventura, a Franciscan follower of Aristotle and a

master of the arts, an apocryphal precursor of the hands that speak. Rational numbers, hence the coherence of the categorical blackbird before the albino landscape, explain the snows in which the parent awakes in the digraphs of the whistle. These Samaritan graphic symbols inscribed on the tombstones of the alphabet of the dead, the living bilabials that plough what they pamper, the volatile dialect of minstrelsy and the iconoclastic species of the stabbed practitioner of language corroborate the signs in the furrow invented so that Cyril and Methodius—minuscule Byzantine missionaries before the Greek alphabet—could translate biblical dreams. The memory of the world—the being seated at the table of the rose-family, the bearers of abstract goods and qualities of a subjectless purity—is what repeats before the finery of the truth: 'Darkness is only dispersed in opacity, lightening only fulfils its promise in the completion of the diaphanous.'

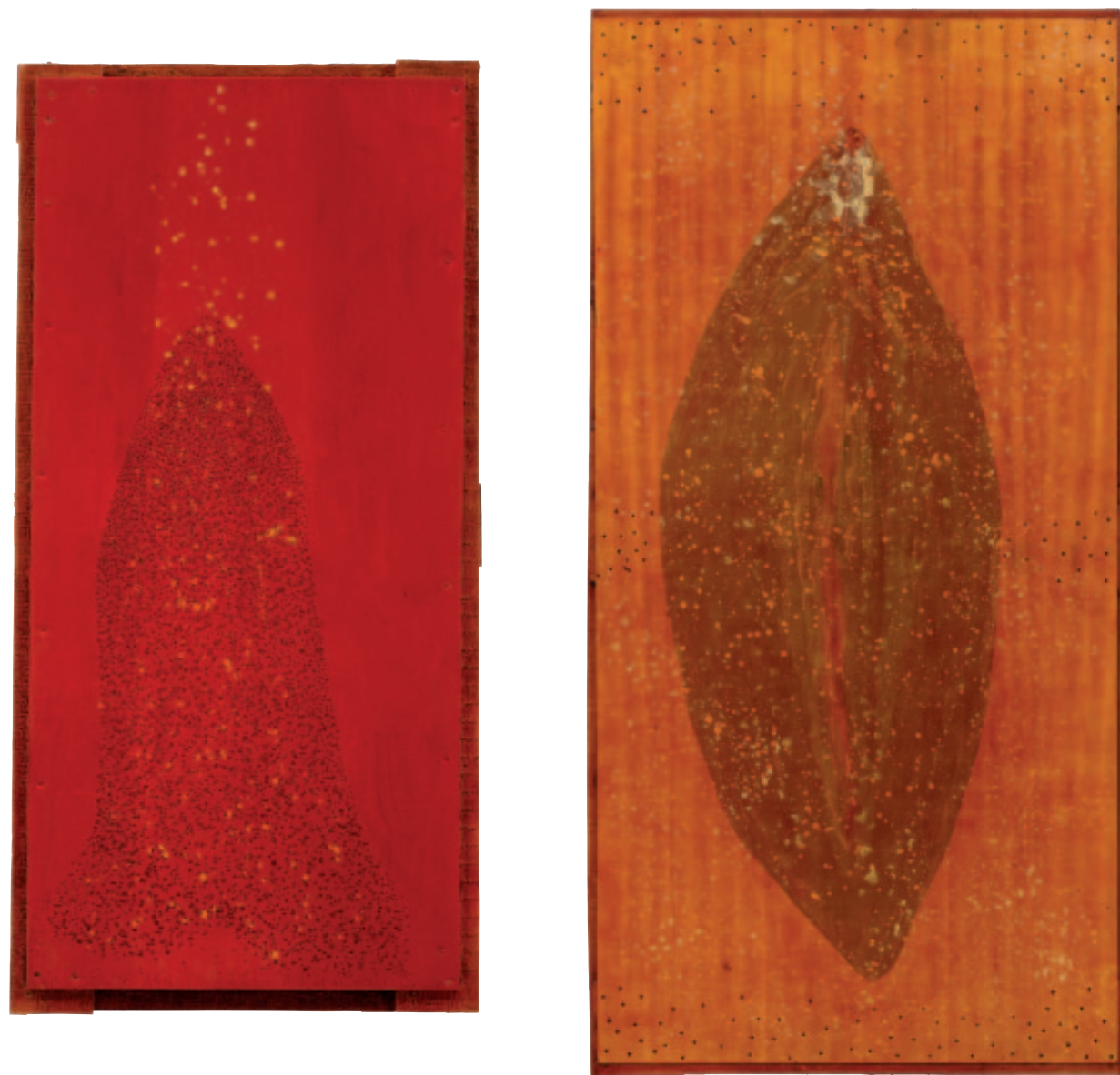
The father arrives at these popular weather predictions, at the place of consequence and derivations. He brings a rope to untie the mountain. He lies down where the star boils its ladle of silence and fertilises the miracle of the night codex. Then he leaves the cross alight so that a god may sleep in its ash. The rest is a dream, the alphabet of the father who from past to future is called Delfín. Antón Lamazares, the son of Delfín.



Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



Follente Bemil. Madrid, 2003
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
228 x 108 cm

Follente Bemil. Madrid, 2003
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
251 x 125 cm



Follente Bemil. Madrid, 2003
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
215 x 215 cm



Follente Bemil. Madrid, 2002-2003
 Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
 223 x 460 cm



Follente Bemil. Madrid, 2003
 Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
 222 x 460 cm



Follente Bemil (Siesta de Carlos V). Madrid, 2003
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
110 x 220 cm



Ó mediodía en Lamalonga. Madrid, 2003-2004
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
218 x 570 cm

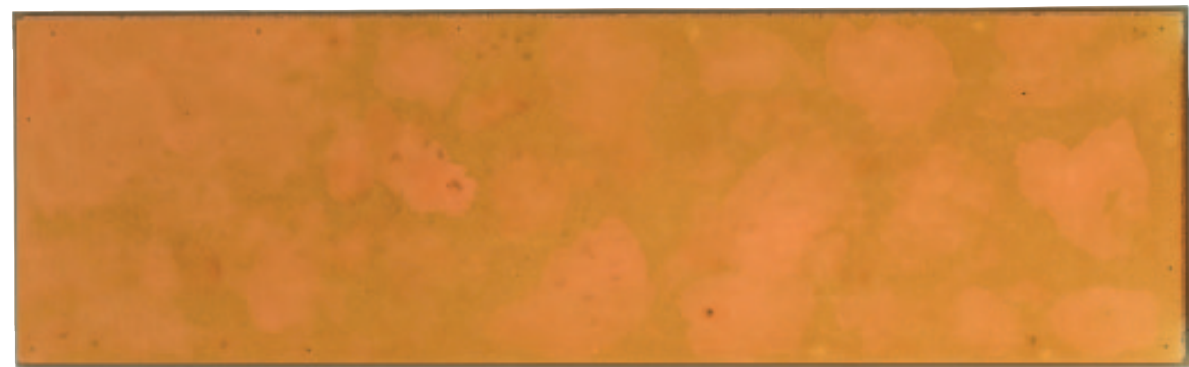


E fai frio no lume (Valoiras penso en tijjj). Berlín, 1994-2007

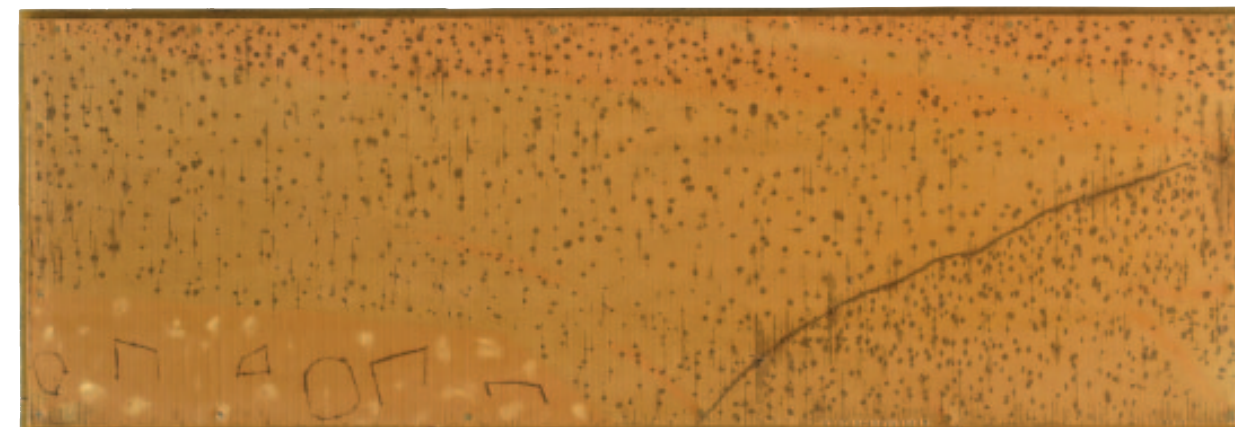
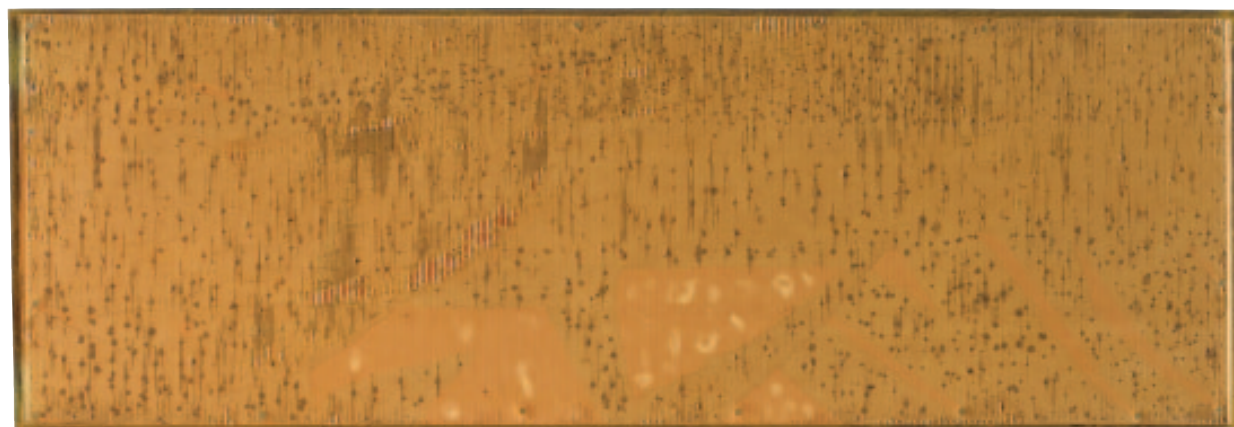
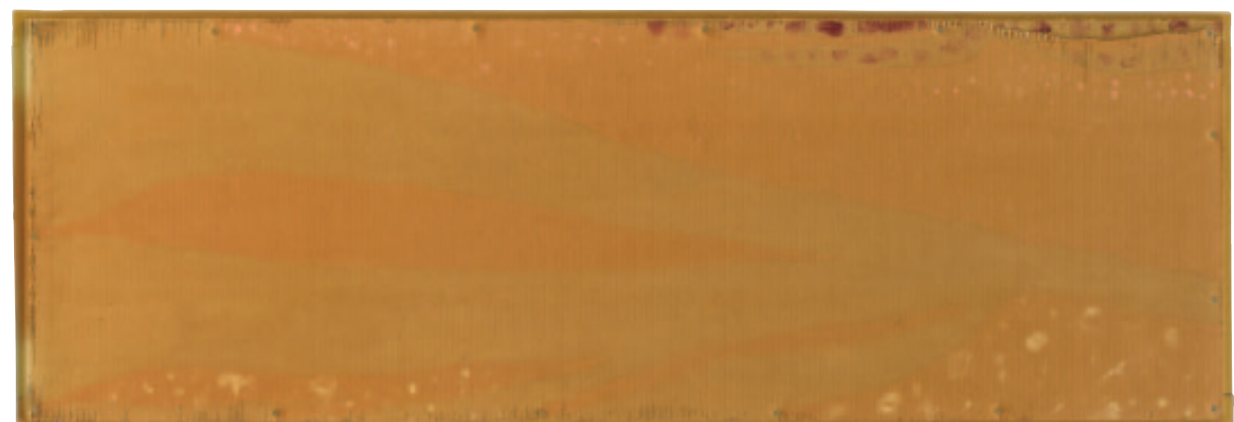
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard

Políptico: 6 elementos de 80 x 200 cm c/u, 6 elementos de 70 x 203 cm c/u, 2 elementos de 80 x 200 cm c/u, 1 elemento de 80 x 330 cm

Polyptych: 6 items each 80 x 200 cm, 6 items each 70 x 203 cm, 2 items each 80 x 200 cm and 1 item, 80 x 330 cm



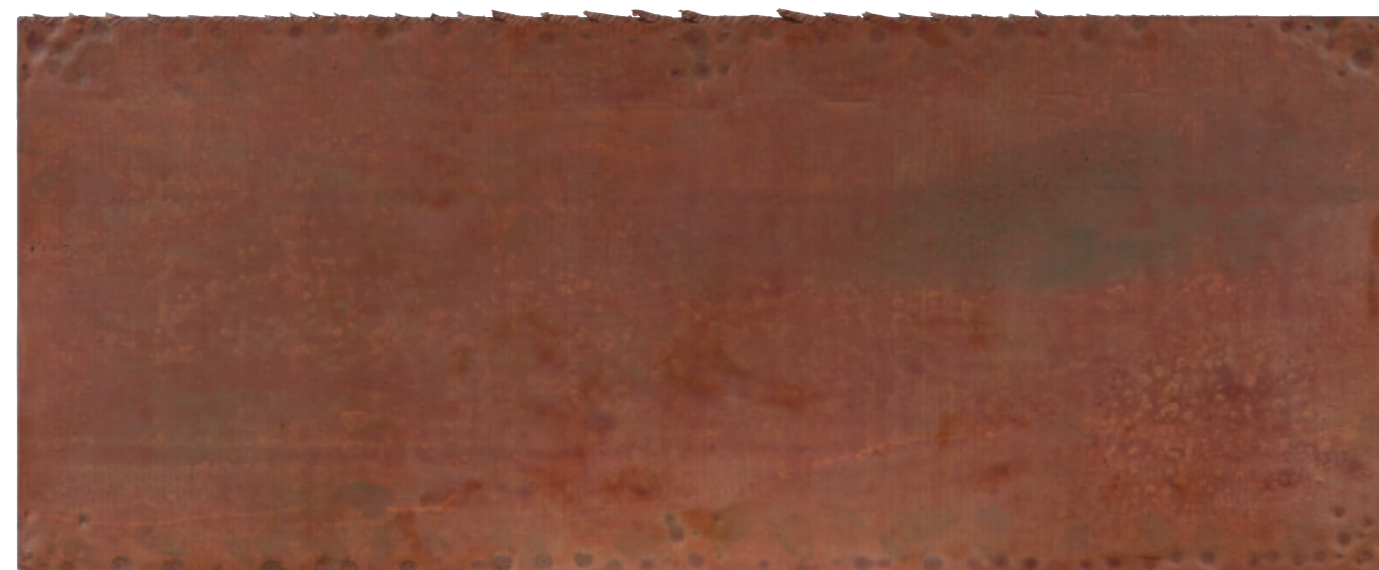
E fai frio no lume. Berlín, 2005-2006
 Técnica mixta sobre madeira e cartão / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
 63 x 207 cm c/u / 63 x 207 cm each



E fai frio no lume. Berlín, 2007
Técnica mixta sobre madeira e cartón / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
70 x 203 cm c/u / 70 x 203 cm each



Lousa de Adelán. Madrid, 2000
Técnica mixta sobre madeira / Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood
80 x 330 cm



Valoiras penso en tijij. Berlín, 2006
Técnica mixta sobre madeira e cartão / Técnica mixta sobre madera y cartón / Mixed media on wood and cardboard
90 x 210 cm



Domus Omnia. Berlín, 2007-2009

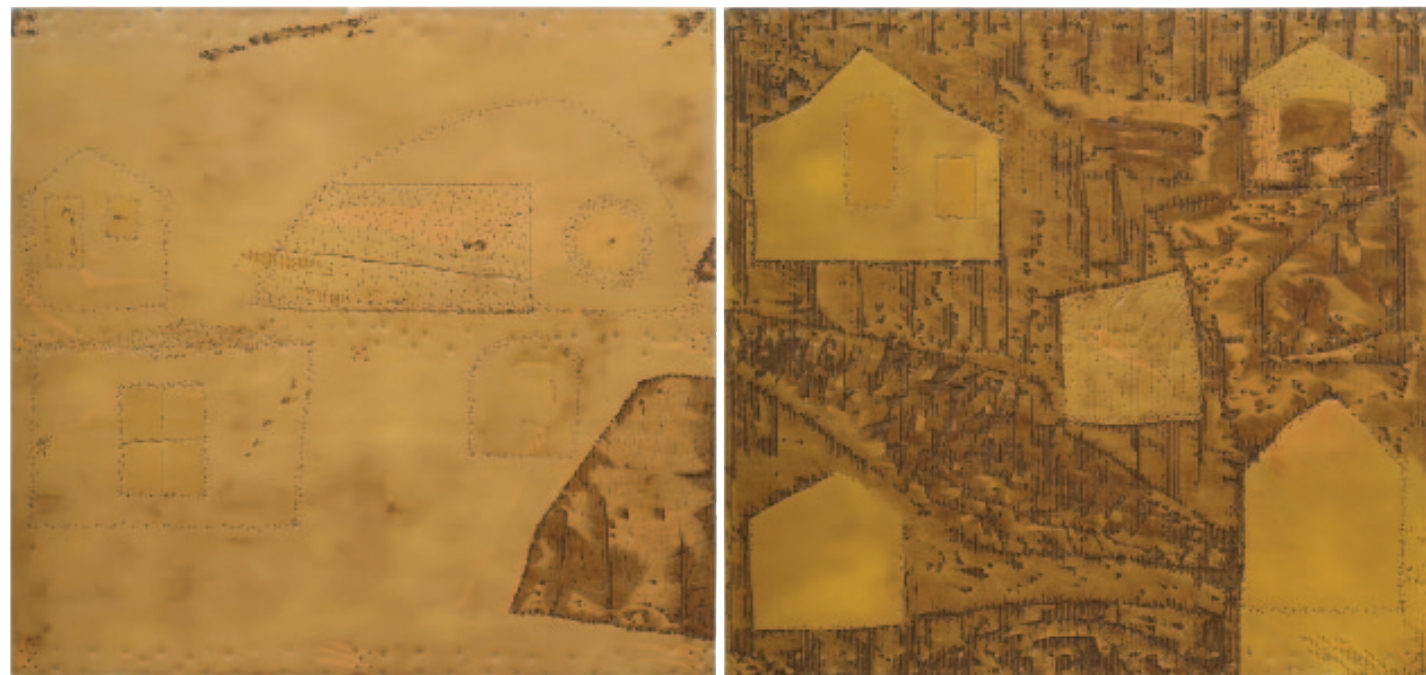
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard

Políptico: 16 elementos de 79 x 117 cm c/u, 3 elementos de 190 x 200 cm c/u, 2 elementos de 200 x 200 cm c/u

Polyptych: 16 items, each 79 x 117 cm; 3 items, each 190 x 200 cm, and 2 items, each 200 x 200 cm



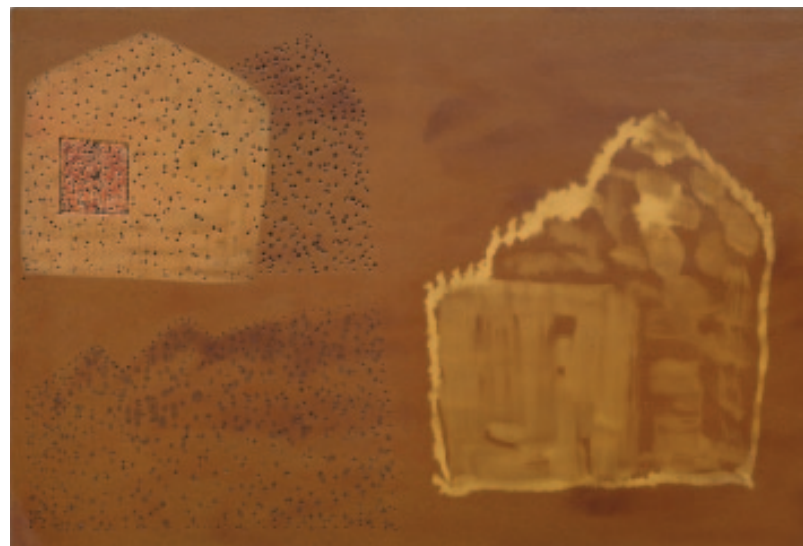
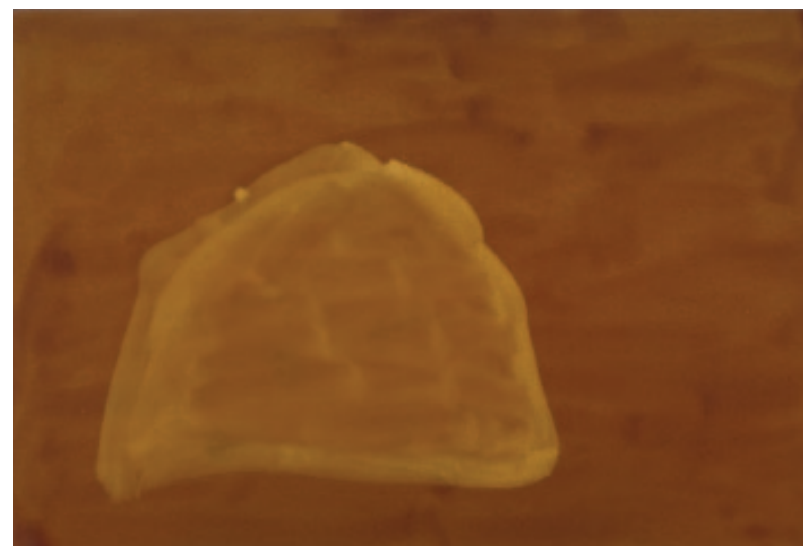
Domus Omnia. Berlín, 2007-2009
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
190 x 200 cm



Domus Omnia. Berlín, 2007-2009
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 190 x 200 cm c/u / 190 x 200 cm each



Domus Omnia. Berlín, 2007-2009
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 190 x 200 cm c/u / 190 x 200 cm each



Domus Omnia. Berlín, 2007-2009
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
79 x 117 cm c/u / 79 x 117 cm each

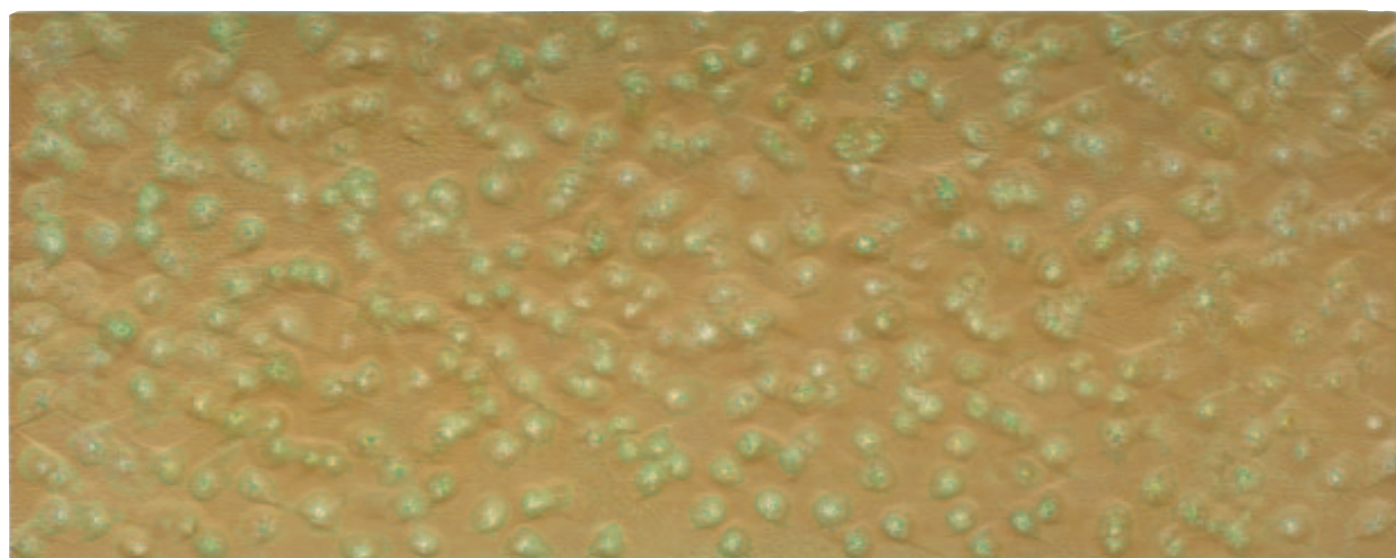


Domus Omnia. Berlín, 2007-2009
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 79 x 117 cm c/u / 79 x 117 cm each



Inda é. Berlín, 2011-2012
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
292 x 90 cm

Firme. Madrid, 1986-2012
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
250 x 125 cm



Inda é 18. Berlín, 2011-2012
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
117 x 299 cm



Mandolina. Berlín, 2011-2012
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
117 x 299 cm

Ay Ay Ay Aiiiii corazón sólo vives un día. NY / Madrid, 1987/2014
Técnica mixta sobre cartón e madeira / Técnica mixta sobre cartón y madera / Mixed media on cardboard and wood
250 x 126 cm

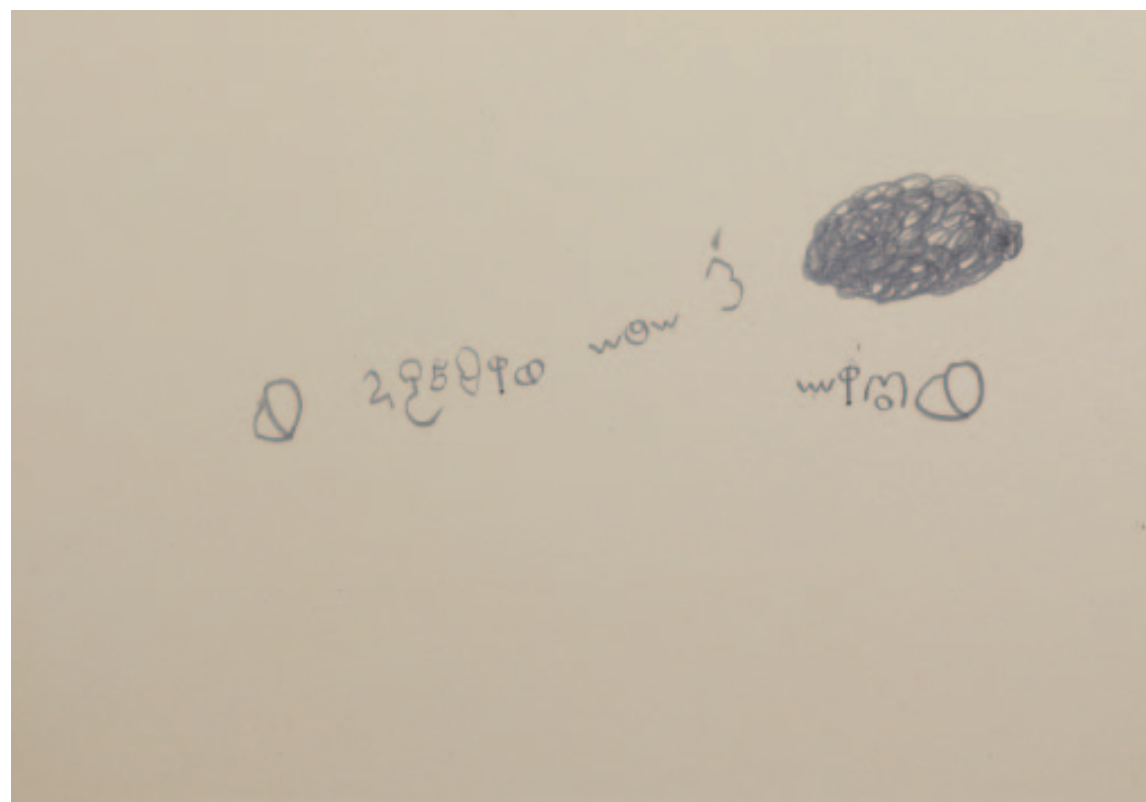




/ pp. 322-323 /
Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



A chuva non é miña (Uxío Novoneyra). Madrid, 2017
Lapis sobre cartón / Lápiz sobre cartón / Pencil on cardboard
52 x 75 cm



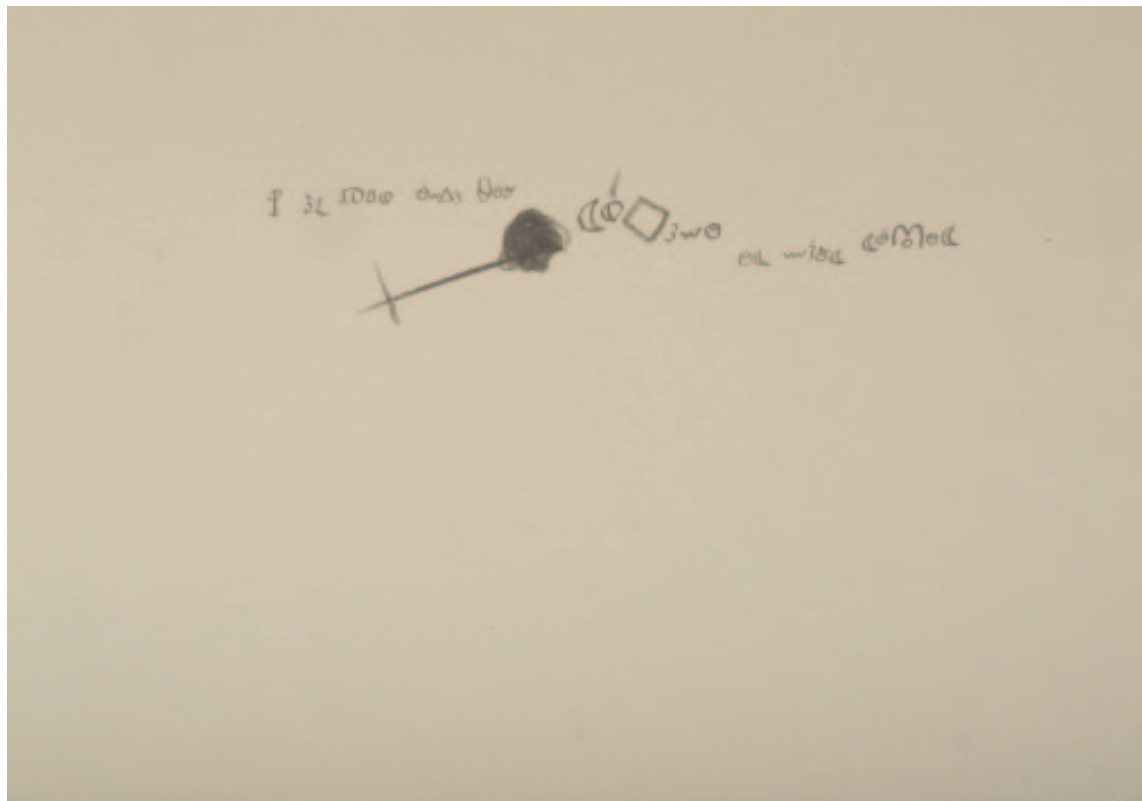
Alfabeto Delfín. Laus Deo. Pra tí mamá. Madrid, 2015
Lapis sobre cartón / Lápiz sobre cartón / Pencil on cardboard
75 x 105 cm



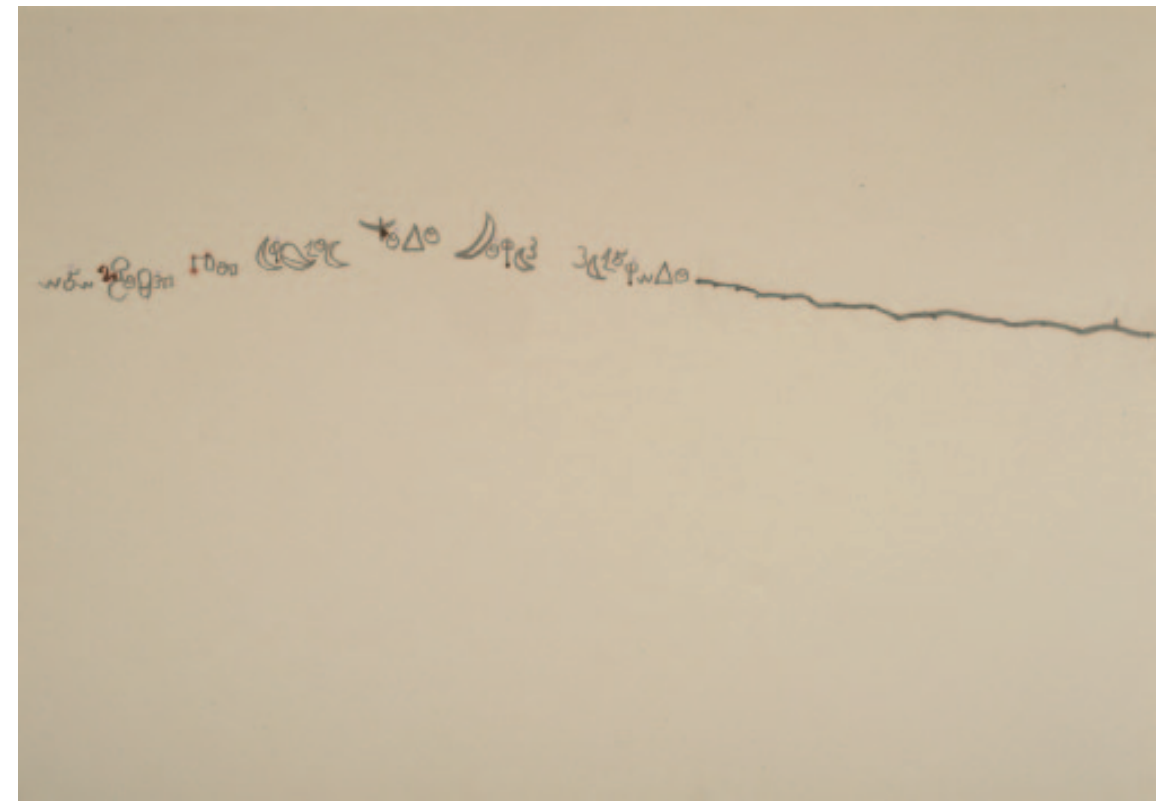
Din os soños ios paxaros a morte non é certo (Uxío Novoneyra). Madrid, 2017
Lapis sobre cartón / Lápiz sobre cartón / Pencil on cardboard
52 x 75 cm



Ollar é ire (Uxío Novoneyra). Madrid, 2017
Lapis sobre cartón / Lápiz sobre cartón / Pencil on cardboard
52 x 75 cm



I el para onde vou sábeno os meus sonhos (Uxío Novoneyra). Madrid, 2017
Lapis sobre cartón / Lápiz sobre cartón / Pencil on cardboard
52 x 75 cm



Nun chover por siglos todo foise esluíndo (Uxío Novoneyra). Madrid, 2017
Lapis sobre cartón / Lápiz sobre cartón / Pencil on cardboard
52 x 75 cm



Un sentimiento ingrávigo recorre el ambiente, 2006
 Libro de artista con poemas de Carlos Oroza e 5 litografías de Antón Lamazares
 Edición Raíña Lupa, Barcelona e Yves Rivière, París
 70 x 53 x 4 cm





Itinerarium, 1999
Libro de artista con texto en latín de Egeria con 6 litografías de Antón Lamazares
Éditions Raïña Lupa, París
30 x 40 x 4 cm

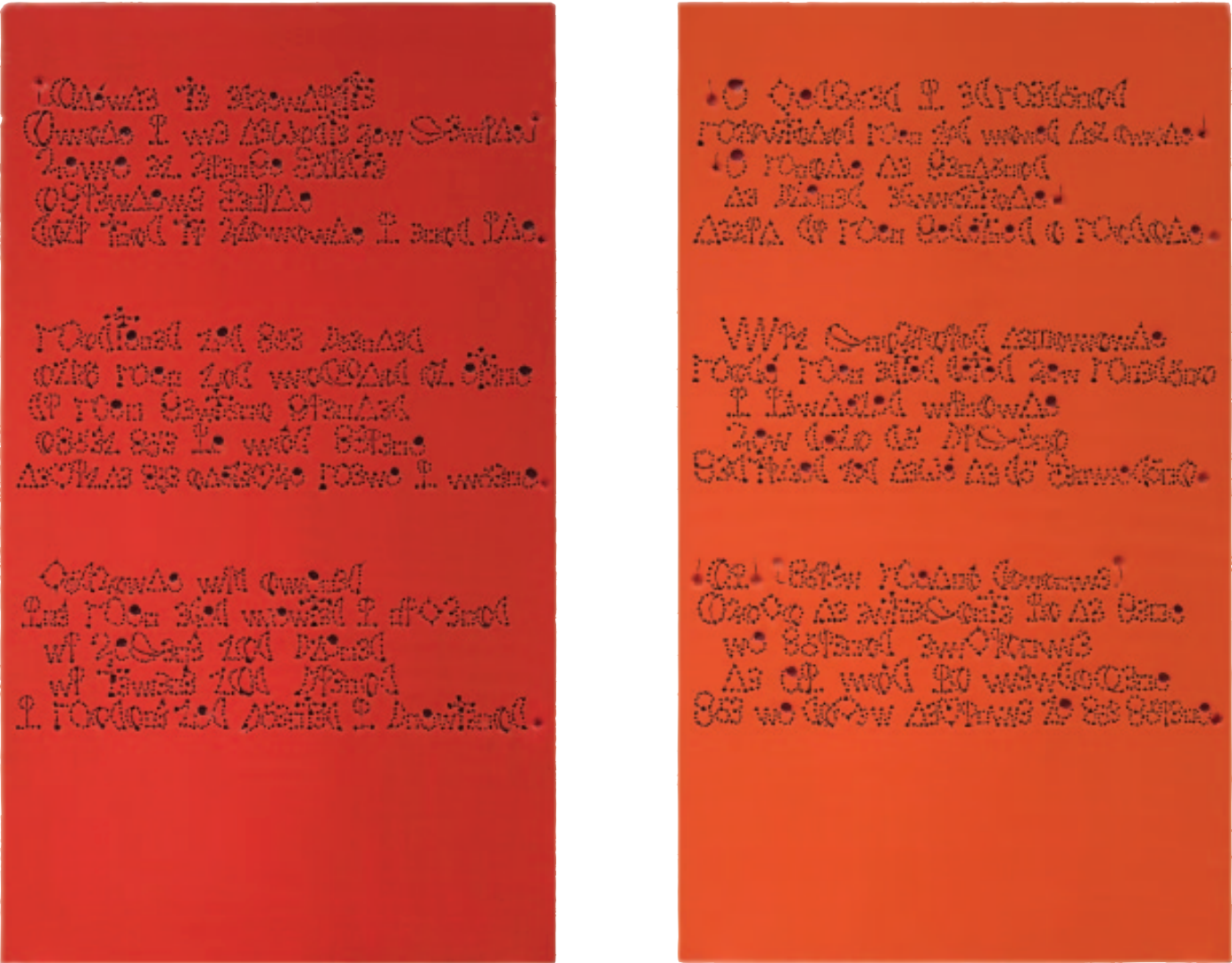




Cántico espiritual (San Juan de la Cruz). Alfabeto Delfín. Madrid, 2020-2021
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
14 elementos de 200 x 115 cm c/u / 14 items, each 200 x 115 cm

/ pp. 339–345 /

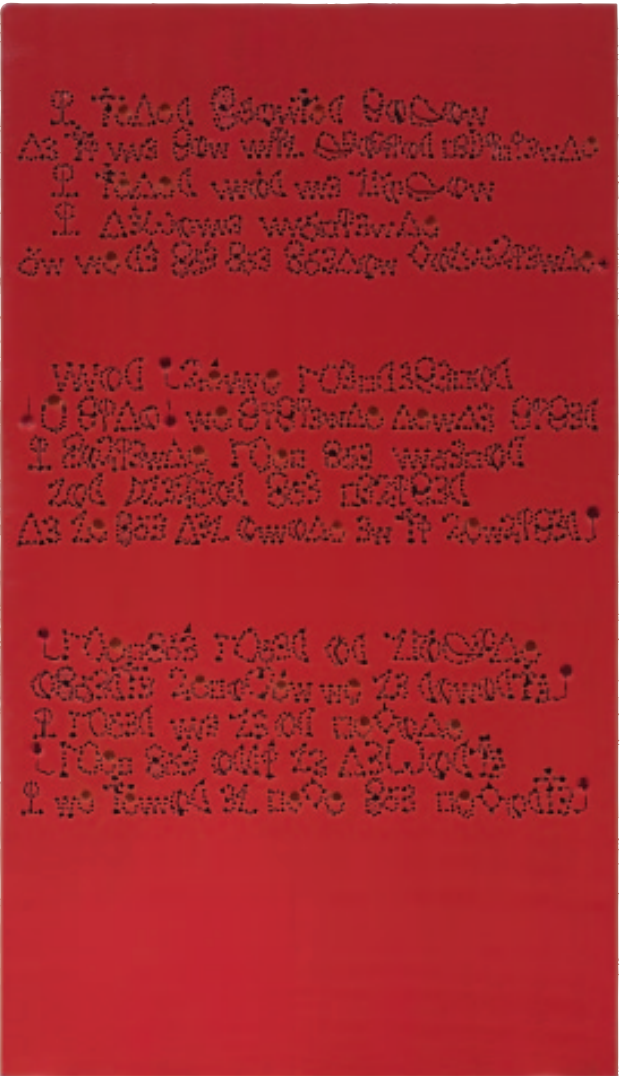
Cántico espiritual (San Juan de la Cruz). Alfabeto Delfín. Madrid, 2020-2021
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
14 elementos de 200 x 115 cm c/u / 14 items, each 200 x 115 cm



CANCIONES ENTRE EL ALMA Y EL ESPOSO

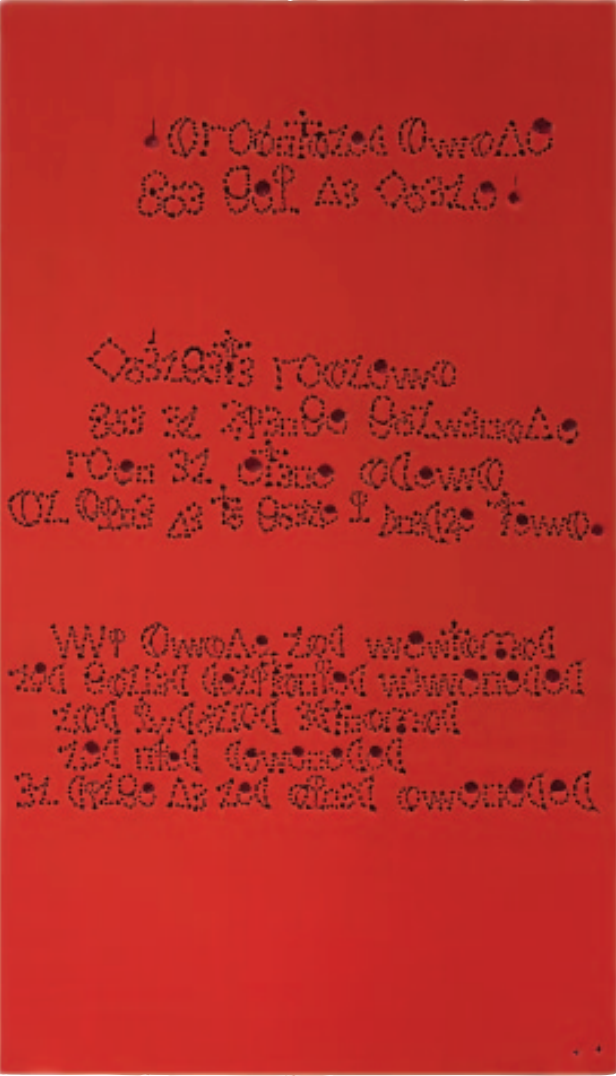
1/14
¿ADÓNDE TE ESCONDISTE / AMADO Y ME DEXASTE CON GEMIDO? / COMO EL CIERVO HUYTE /
AVIÉNDOME HERIDO SALÍ TRAS TI CLAMANDO Y ERAS YDO.
PASTORES LOS QUE FUERDES / ALLÁ POR LAS MAJADAS AL OTERO / SI POR VENTURA VIERDES / AQUÉL QUE YO MÁS QUIERO /
DEZILDE QUE ADOLEZCO PENO Y MUERO.
BUSCANDO MIS AMORES / YRÉ POR ESOS MONTES Y RIBERAS / NI COGERÉ FLORES / NI TEMERÉ LAS FIERAS / Y PASARÉ LOS FUERTES Y FRONTERAS.

2/14
¡O BOSQUES Y ESPESURAS / PLANTADAS POR LA MANO DEL AMADO! / ¡O PRADO DE VERDURAS / DE FLORES ESMALTADO! /
DEZID SI POR VOSOTROS A PASSADO.
MIL GRACIAS DERRAMANDO / PASÓ POR ESTOS SOTOS CON PRESURA / Y YÉNDOLos MIRANDO / CON SOLA SU FIGURA /
VESTIDOS LOS DEXÓ DE SU HERMOSURA.
¡AY! ¿QUIÉN PODRÁ SANARME? / ACABA DE ENTREGARTE YA DE VERO / NO QUIERAS EMBIARME / DE OY MÁS YA MENSAJERO /
QUE NO SABEN DEZIRME LO QUE QUIERO.



3/14
Y TODOS QUANTOS VAGAN / DE TI ME VAN MIL GRACIAS REFIRIENDO / Y TODOS MÁS ME LLAGAN / Y DÉXAME MURIENDO /
UN NO SÉ QUÉ QUE QUEDAN BALBUZIENDO.
MÁS ¿CÓMO PERSEVERAS / ¡JO VIDA! NO VIVIENDO DONDE VIVES / Y HAZIENDO POR QUE MUERAS / LAS FLECHAS QUE RECIVES /
DE LO QUE DEL AMADO TI CONCVES?
¿POR QUÉ PUES AS LLAGADO / AQUESTE CORAÇON NO LO SANASTE? / Y PUES ME LE AS ROBADO / ¿POR QUÉ ASSÓ LE DEXASTE /
Y NO TOMAS EL ROBO QUE ROBASTE?

4/14
APAGA MIS ENOJOS / PUES QUE NINGUNO BASTA A DESHAZELLOS / Y VÉANTE MIS OJOS / PUES ERES LUMBRE DELLOS /
Y SÓLO PARA TI QUIERO TENELLOS.
DESCUBRE TU PRESENCIA / Y MÁTEME TU VISTA Y HERMOSURA / MIRA QUE LA DOLENCIA / DE AMOR QUE NO SE CURA /
SINO CON LA PRESENCIA Y LA FIGURA.
¡JO CHRISTALINA FUENTE / SI EN ESOS TUS SEMBLANTES PLATEADOS / FORMASES DE REPENTE / LOS OJOS DESEADOS /
QUE TENGO EN MIS ENTRAÑAS DIBUXADOS!



5/14
¡APÁRTALOS AMADO / QUE VOY DE BUELO!
BUÉLVETE PALOMA / QUE EL CIERVO VULNERADO / POR EL OTERO ASOMA / AL AYRE DE TU BUELO Y FRESCO TOMA.
MI AMADO LAS MONTAÑAS / LOS VALLES SOLITARIOS NEMOROSOS / LAS ÍNSULAS Estrañas / LOS RÍOS SONOROSOS /
EL SILVO DE LOS AYRES AMOROSOS

6/14
LA NOCHE SOSEGADA / EN PAR DE LOS LEVANTES DEL AURORA / LA MÚSICA CALLADA / LA SOLEDAD SONORA / LA CENA QUE RECREA Y ENAMORA.
CAÇADNOS LAS RAPOSAS / QUESTÁ YA FLORESCIDA NUESTRA VIÑA / EN TANTO QUE DE ROSAS / HAZEMOS UNA PIÑA /
Y NO PAREZCA NADIE EN LA MONTIÑA.
DETENTE CIERÇO MUERTO / VEN AUSTRO QUE RECUERDAS LOS AMORES / ASPIRA POR MI HUERTO / Y CORRAN TUS OLORES /
Y PACERÁ EL AMADO ENTRE LAS FLORES.



7/14

¡O NINFAS DE JUDEA / EN TANTO QUE EN LAS FLORES Y ROSALES / EL ÁMBAR PERFUMEA / MORÁ EN LOS ARRABALES / Y NO QUERÁIS TOCAR NUESTROS HUMBLARES.

ESCÓNDETE CARILLO / Y MIRA CON TU HAZ A LAS MONTAÑAS / Y NO QUIERAS DEZILLO / MAS MIRA LAS COMPAÑAS / DE LA QUE VA POR ÍNSULAS ESTRANAS.

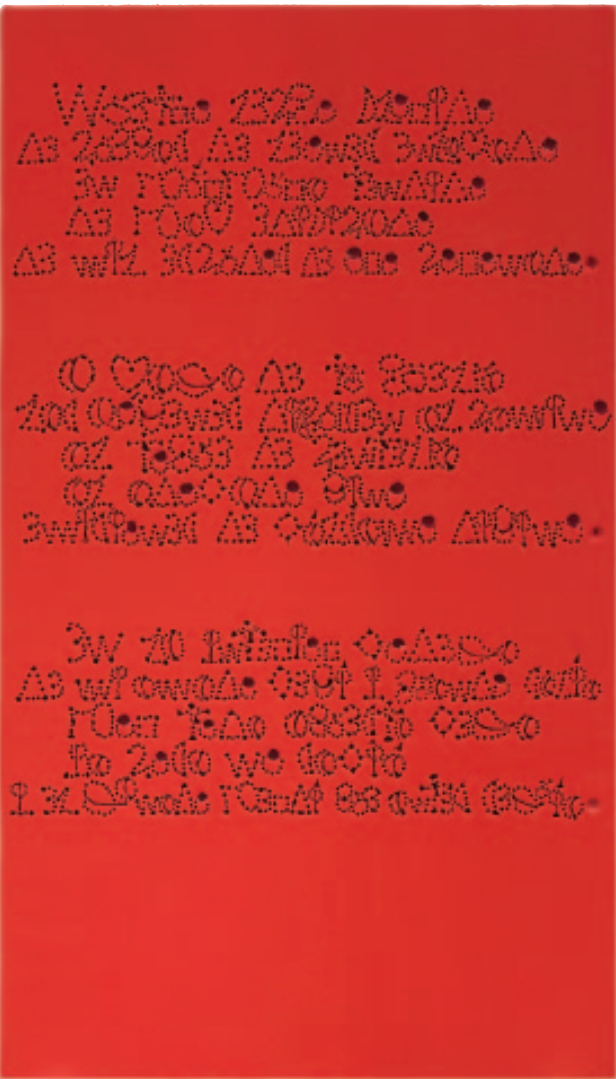
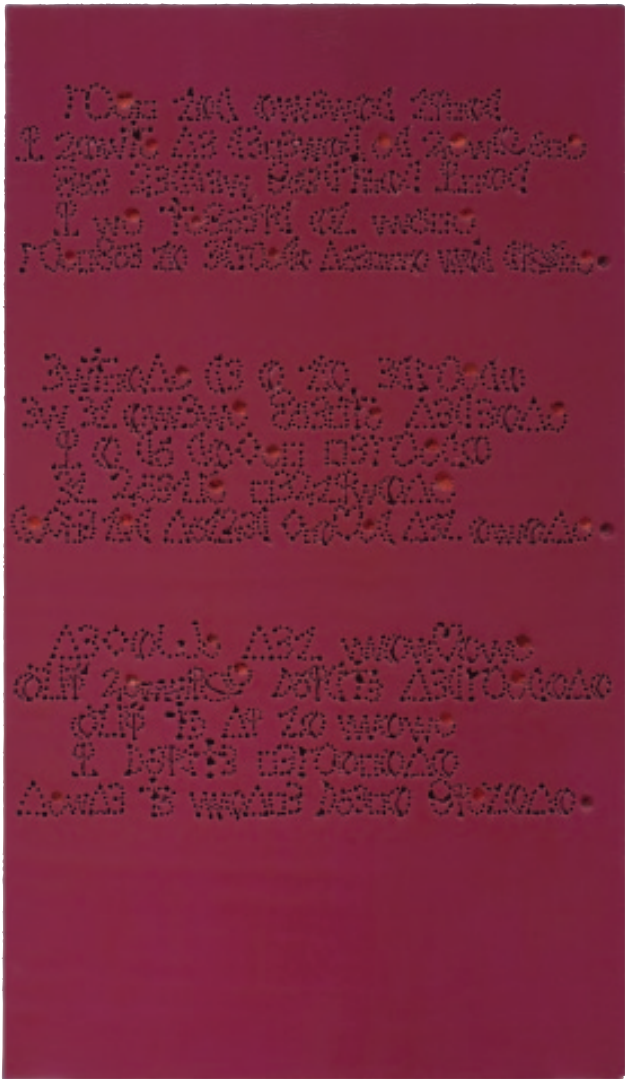
A LAS AVES LIGERAS / LEONES CIERVOS GAMOS SALTADORES / MONTES VALLES RIBERAS / AGUAS AYRES ARDORES / Y MIEDOS DE LAS NOCHES VELADORES:

8/14

POR LAS AMENAS LIRAS / Y CANTO DE SERENAS OS CONJURO / QUE CESSEN VUESTRAS YRAS / Y NO TOQUÉIS AL MURO / PORQUE LA ESPOSA DUERMA MÁS SIGURO.

ENTRADO SE A LA ESPOSA / EN EL AMENO HUERTO DESSEADO / Y A SU SABOR REPOSA / EL CUELLO RECLINADO / SOBRE LOS DULCES BRAÇOS DEL AMADO

DEBAXO DEL MANÇANO / ALLÍ CONMIGO FUISTE DESPOSADA / ALLÍ TE DI LA MANO / Y FUISTE REPARADA / DONDE TU MADRE FUERA VIOLADA.



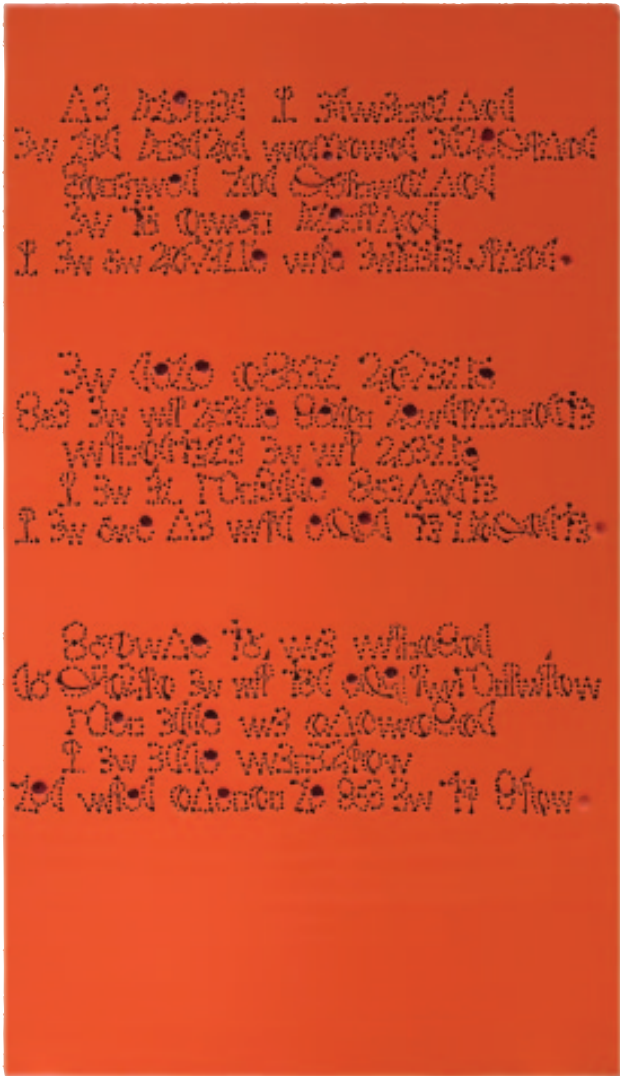
9/14

NUESTRO LECHO FLORIDO / DE CUEVAS DE LEONES ENLAZADO / EN PÚRPURA TENDIDO / DE PAZ EDIFICADO / DE MIL ESCUDOS DE ORO CORONADO.
A ÇAGA DE TU HUELLA / LAS JÓVENES DISCURREN AL CAMINO / AL TOQUE DE CENTELLA / AL ADOBADO VINO / EMISSIONES DE BÁLSAMO DIVINO.
EN LA INTERIOR BODEGA / DE MI AMADO BEVÍ Y QUANDO SALÍA / POR TODA AQUESTA BEGA / YA COSA NO SABÍA / Y EL GANADO PERDÍ QUE ANTES SEGUÍA.

10/14

ALLÍ ME DIO SU PECHO / ALLÍ ME ENSEÑÓ SCIENCIA MUY SABROSA / Y YO LE DI HECHO / A MÍ SIN DEXAR COSA / ALLÍ PROMETÍ DE SER SU ESPOSA.
MI ALMA SE A EMPLEADO / Y TODO MI CAUDAL EN SU SERVICIO / YA NO GUARDO GANADO / NI YA TENGO OTRO OFICIO / QUE YA SÓLO UN AMAR ES MI EXERCICIO.

PUES YA SI EN EL EGIDO / DE OY MÁS NO FUERTE VISTA NI HALLADA / DIRÉIS QUE ME E PERDIDO / QUE ANDANDO ENAMORADA / ME HIZE PERDEDIZA Y FUY GANADA.



11/14

DE FLORES Y ESMERALDAS / EN LAS FRESCAS MAÑANAS ESCOGIDAS / HAREMOS LAS GUIRNALDAS / EN TU AMOR FLORIDAS /
Y EN UN CABELLO MÍO ENTRETEXIDAS.

EN SOLO AQUEL CABELLO / QUE EN MI CUELLO VOLAR CONSIDERASTE / MIRÁSTELE EN MI CUELLO /
Y EN ÉL PRESSE QUEDASTE / Y EN UNO DE MIS OJOS TE LLAGASTE.

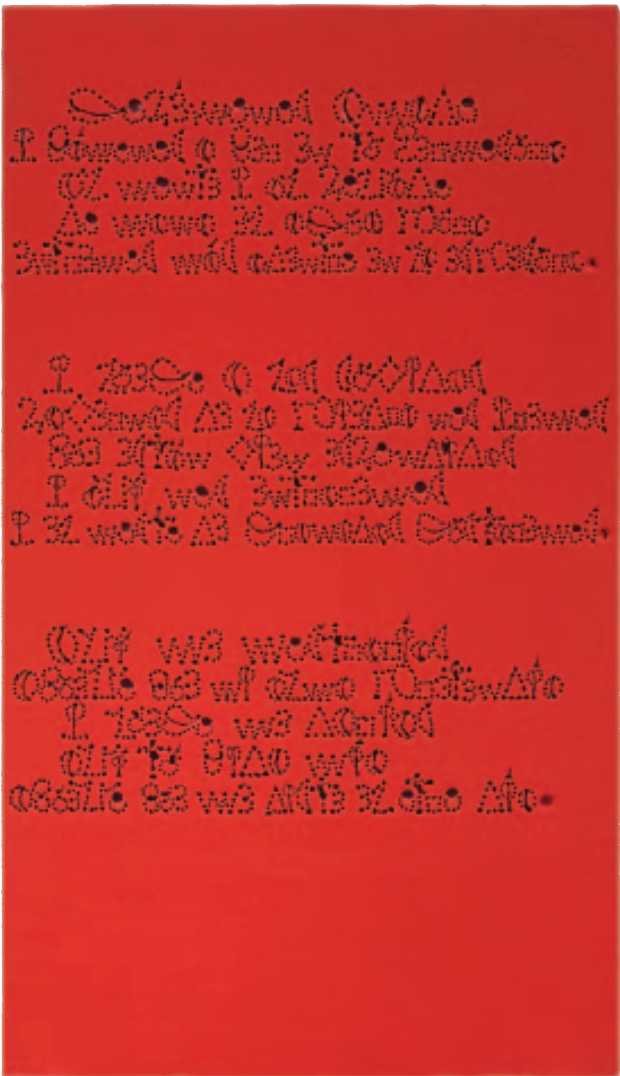
QUANDO TÚ MIRAVAS / SU GRACIA EN MÍ TUS OJOS IMPRIMÍAN / POR ESSO ADAMAVAS / Y EN ESSO MERECIÁN /
LOS MÍOS ADORAR LO QUE EN TI VEÍAN.

12/14

NO QUIERAS DESPRECIARME / QUE SI COLOR MORENO EN MÍ HALLASTE / YA BIEN PUEDES MIRARME / DESPUÉS QUE ME MIRASTE /
QUE GRACIA Y HERMOSURA EN MI DEXASTE.

LA BLANCA PALOMICA / AL ARCA CON EL RAMO SE A TORNADO / Y YA LA TORTOLICA / AL SOCIO DESEADO / EN LAS RIBERAS VERDES A HALLADO.

EN SU SOLEDAD VIVÍA / Y EN SOLEDAD A PUESTO YA SU NIDO / Y EN SOLEDAD LA GUÍA / A SOLAS SU QUERIDO /
TAMBIÉN EN SOLEDAD DE AMOR HERIDO.



13/14

GOZÉMONOS AMADO / Y VÁMONOS A VER EN TU HERMOSURA / AL MONTE Y AL COLLADO / DO MANA EL AGUA PURA /
ENTREMOS MÁS ADENTRO EN LA ESPESURA.

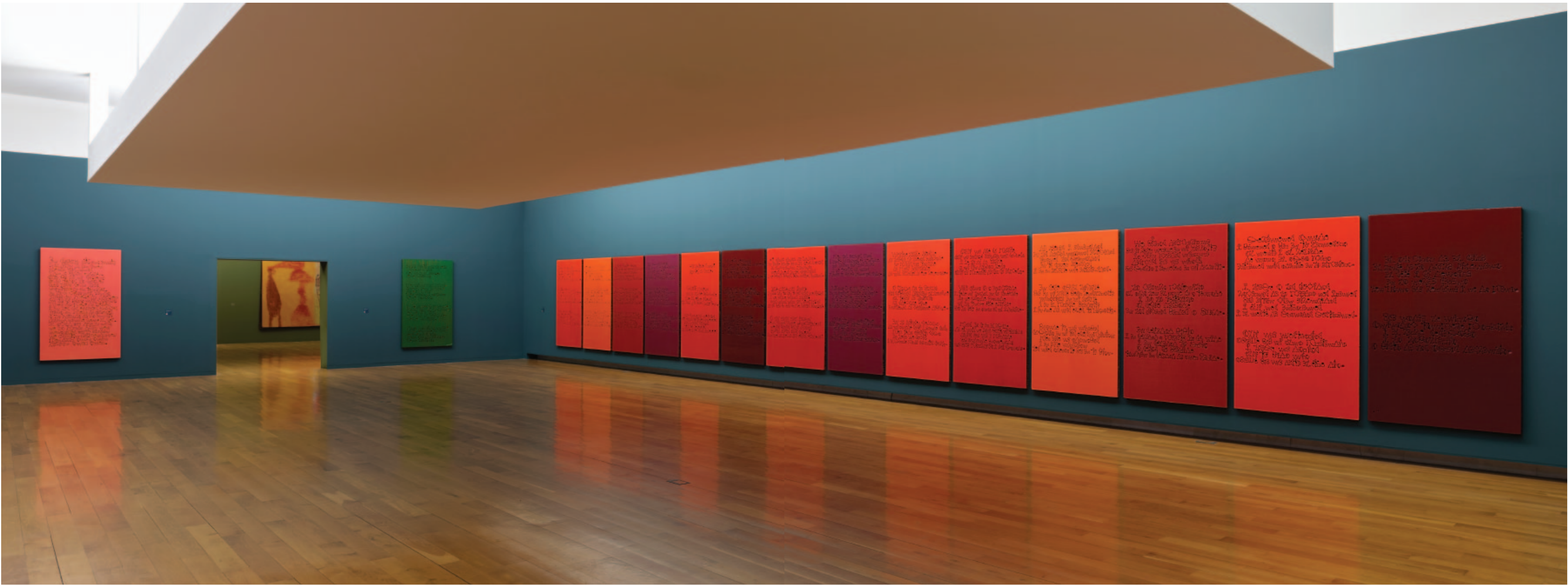
Y LUEGO A LAS SUBIDAS / CABERNAS DE LA PIEDRA NOS YREMOS / QUE ESTÁN BIEN ESCONDIDAS / Y ALLÍ NOS ENTRAREMOS /
Y EL MOSTO DE GRANADAS GUSTAREMOS.

ALLÍ ME MOSTRARÍAS / AQUELLO QUE MI ALMA PRETENDÍA / Y LUEGO ME DARÍAS / ALLÍ TÚ VIDA MÍA / AQUELLO QUE ME DISTE EL OTRO DÍA.

14/14

EL ASPIRAR DE EL AYRE / EL CANTO DE LA DULCE FILOMENA / EL SOTO DE SU DONAYRE / EN LA NOCHE SERENA /
CON LLAMA QUE CONSUME Y NO DA PENA.

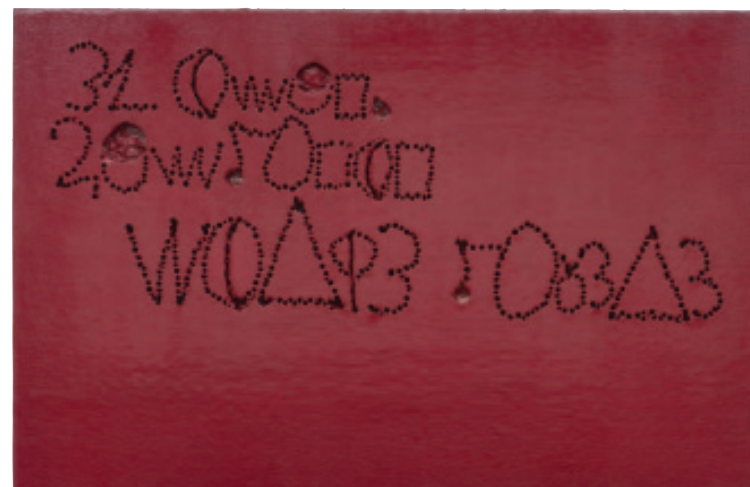
QUE NADIE LO MIRAVA / AMINADAB TAMPOCO PARESCÍA / Y EL CERCO SOSEGAVA / Y LA CAVALLERÍA / A VISTA DE LAS AGUAS DESCENDÍA.



Inda é día, 1973-2023
Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



FUERTE / COMO LA MUERTE / ES EL AMOR.



NADIE PUEDE / COMPRAR / EL AMOR.



LOS TORRENTES / NO PUEDEN / APAGAR EL AMOR.



EL AMOR / ES FUERTE / COMO LA MUERTE.

Cantar dos cantares. Alfabeto Delfín. Madrid, 2023
 Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
 4 elementos de 75 x 115 cm c/u / 4 items, each 75 x 115 cm

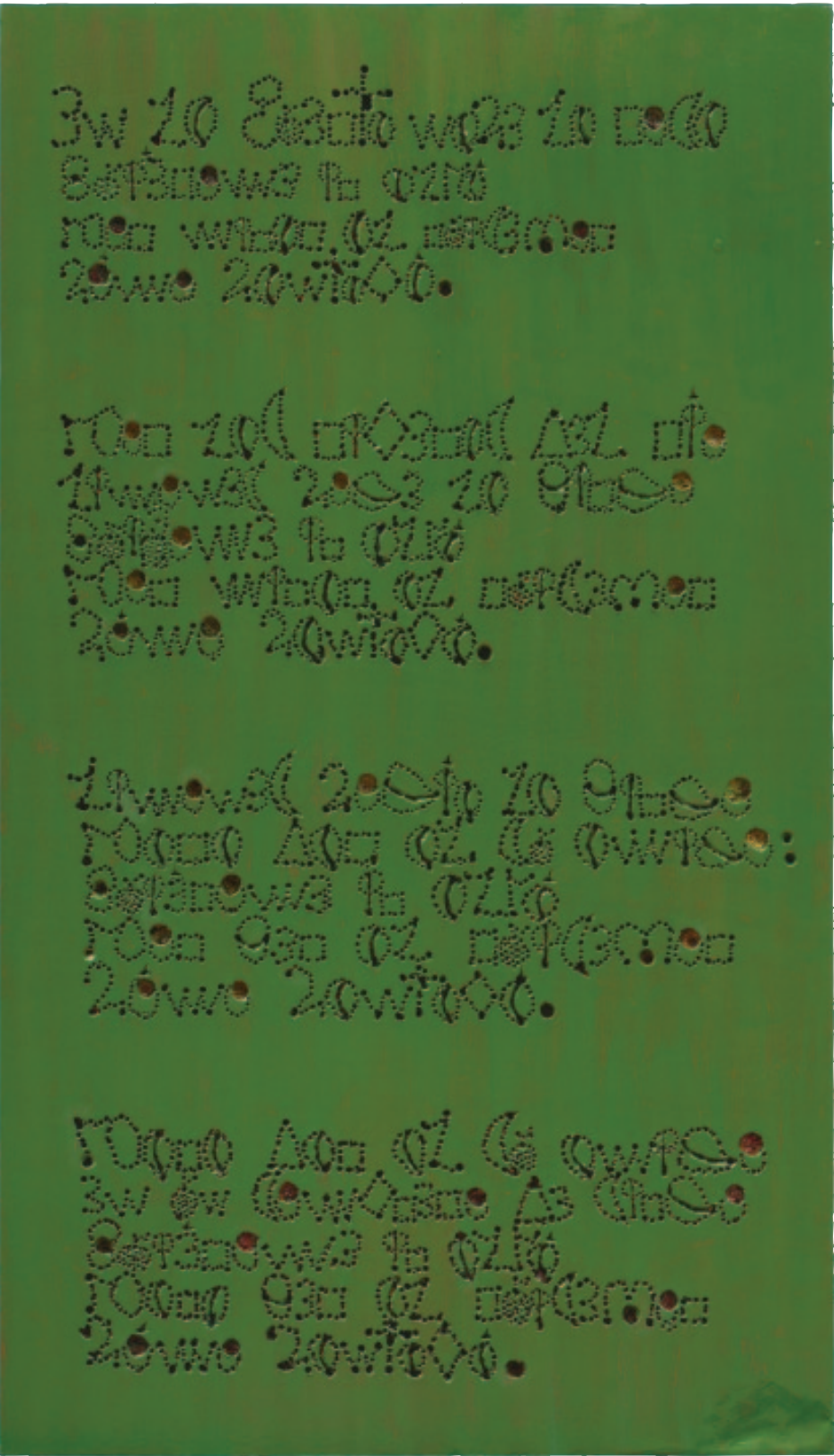
EN SEVILLA ESTÁ UNA ERMITA / CUAL DICEN DE SAN SIMÓN, / ADONDE TODAS LAS DAMAS / IBAN A HACER ORACIÓN.
ALLÁ VA LA MI SEÑORA, / SOBRE TODAS LA MEJOR, / SAYA LLEVA SOBRE SAYA, / MANTILLO DE UN TORNASOL, / EN LA SU BOCA MUY LINDA /
LLEVA UN POCO DE DULZOR, / EN LA SU CARA MUY BLANCA / LLEVA UN POCO DE COLOR, / Y EN LOS SUS OJUELOS GARZOS /
LLEVA UN POCO DE ALCOHOL, / A LA ENTRADA DE LA ERMITA / RELUMBRANDO COMO EL SOL.
EL ABAD QUE DICE LA MISA, / NO LA PUEDE DECIR, NON, / MONACILLOS QUE LE AYUDAN, / NO ACIERTAN RESPONDER, NON: /
POR DECIR «AMÉN, AMÉN», / DECÍAN «AMOR, AMOR».

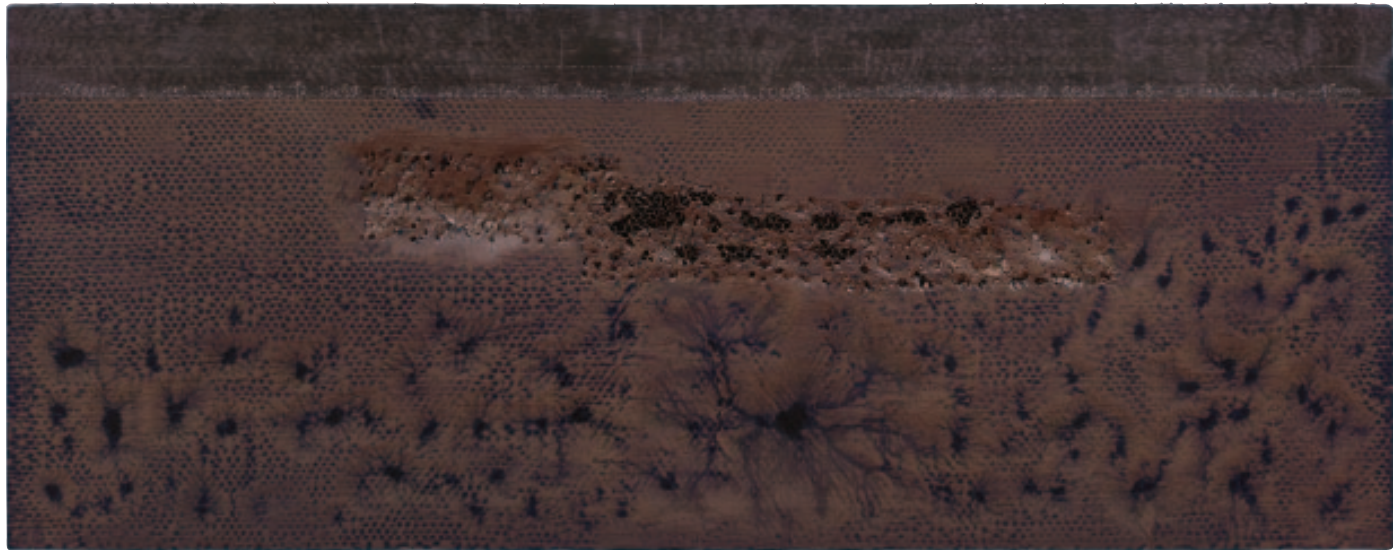
En Sevilla está una ermita. Alfabeto Delfín. Madrid, 2023
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
200 x 115 cm



EN LA HUERTA NACE LA ROSA / QUIÉROME IR ALLÁ / POR MIRAR AL RUISEÑOR / CÓMO CANTAVÁ.
POR LAS RIBERAS DEL RÍO / LIMONES COGE LA VIRGO / QUIÉROME IR ALLÁ / POR MIRAR AL RUISEÑOR / CÓMO CANTAVÁ.
LIMONES COGÍA LA VIRGO / PARA DAR AL SU AMIGO: / QUIÉROME IR ALLÁ / POR VER AL RUISEÑOR / CÓMO CANTAVÁ.
PARA DAR AL SU AMIGO / EN SU SOMBRERO DE SIRGO / QUIÉROME IR ALLÁ / PARA VER AL RUISEÑOR / CÓMO CANTAVÁ.

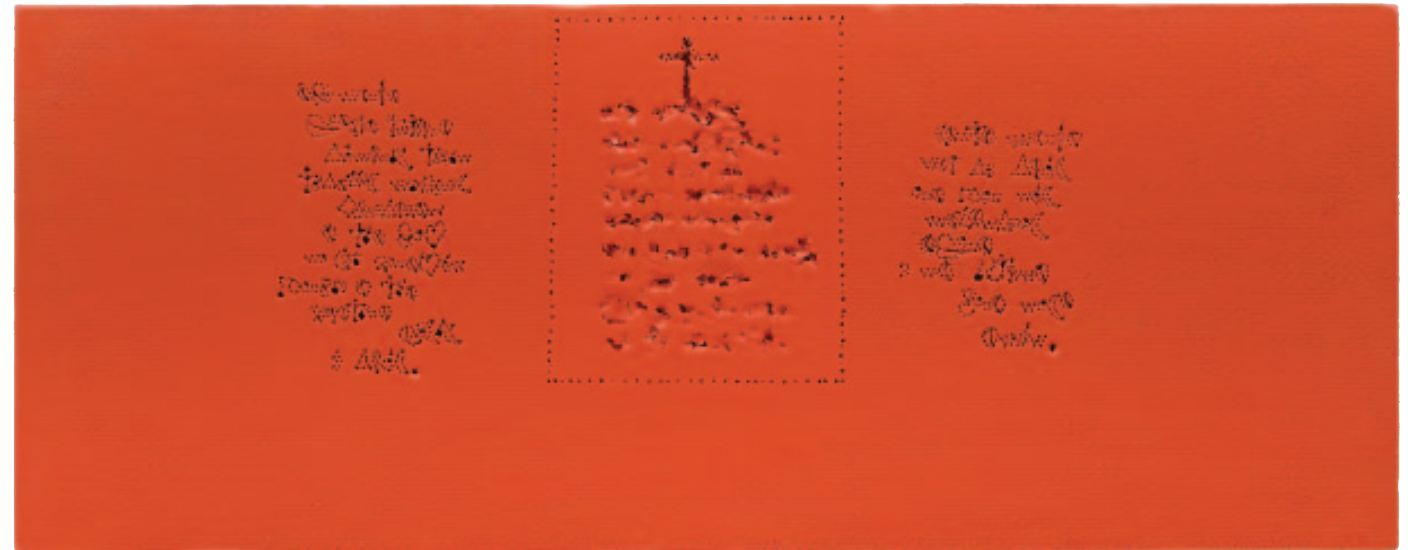
En la huerta nace la rosa!!! Alfabeto Delfín. Madrid, 2023
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
200 x 115 cm





ESCRIBE EN LOS MUROS DE TU CASA PARA QUE EL SOL LAS DORE Y LA LUNA LAS PLATEE ESTAS PALABRAS:
LO QUE LE SUCEDE A OTRO LE SUCEDE A UNO MISMO

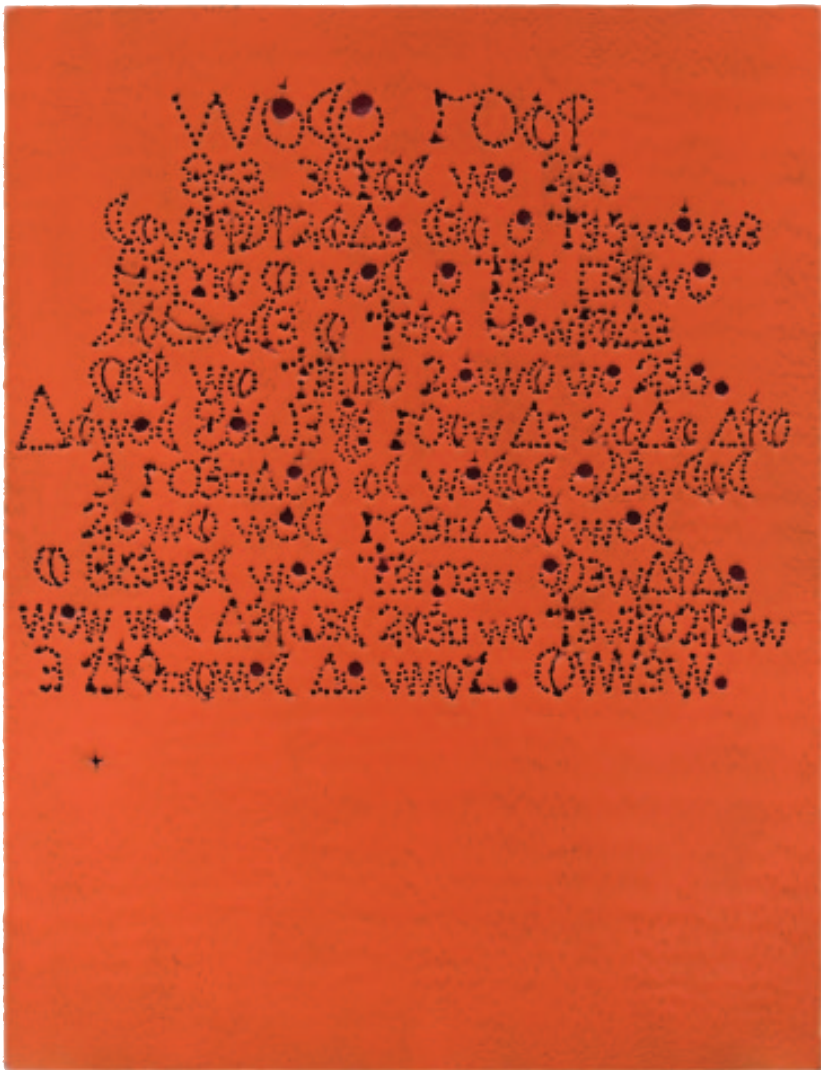
***Escribe en los muros de tu casa...* (Oscar Wilde). Alfabeto Delfín.** Berlín, 2015-2016
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
117x 300 cm



AVE MARÍA
GRACIA INTEIRA
DOMINUS TECUM
TÓDALAS MULLERES
BENEDICAN
A TÚA VOZ
NO SEU CORAZÓN
PORQUE A TÚA
CRIATURA,
JESÚS,
É DIOS.

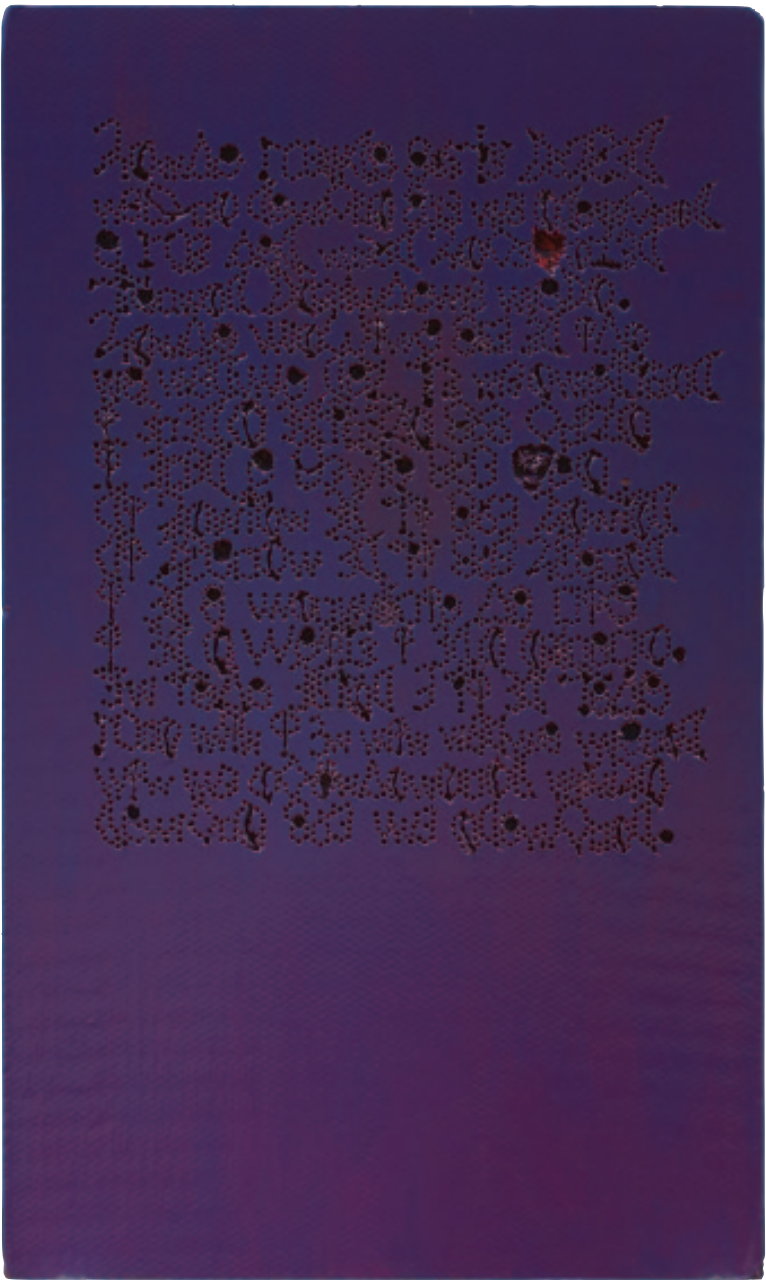
SANTA MARÍA
NAI DE DIOS
ORA POR NÓS,
MALANDROS
AGORA
E NA ÚLTIMA
HORA NOSA
AMÉN.

***Ave María, Santa María (oración).* Alfabeto Delfín.** Madrid, 2018-2020
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
119 x 299 cm



NOSO PAI, / QUE ESTÁS NO CEO. / SANTIFICADO SEXA O TEU NOME. / VEÑA A NÓS O TEU REINO. / FAGASE A TUA VONTADE, / ASÍ NA TERRA, COMA NO CEO.
DANOS HOXE O NOSO PAN DE CADA DÍA. / E PERDOA A NOSAS OFENSAS, / COMA NÓS PERDOAMOS A QUENES NOS TEÑAN OFENDIDO.
NON NOS DEIXES CAER NA TENTACIÓN, / E LÍBRANOS DO MAL.
AMÉN.

Noso Pai (oración). Alfabeto Delfin. Madrid, 2023
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
150 x 115 cm



CANDO PENSO QUE TE FUCHES, / NEGRA SOMBRA QUE ME ASOMBRAS, / Ó PÉ DOS MEUS CABEZALES / TORNAS FACÉNDOME MOFA.
CANDO MAXINO QUE ES IDA, / NO MESMO SOL TE ME AMOSTRAS, / I ERES A ESTRELA QUE BRILA, / I ERES O VENTO QUE ZOA.
SI CANTAN, ES TI QUE CANTAS, / SI CHORAN, ES TI QUE CHORAS, / I ES O MARMURIO DO RÍO / I ES A NOITE I ES A AURORA.
EN TODO ESTÁS E TI ES TODO, / PRA MIN I EN MIN MESMA MORAS, / NIN ME ABANDONARÁS NUNCA, / SOMBRA QUE SEMPRE ME ASOMBRAS.

Negra sombra (Rosalia de Castro). Alfabeto Delfin. Madrid, 2023
Técnica mixta sobre cartón / Mixed media on cardboard
200 x 119 cm



Inda é día, 1973-2023
 Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view



BIOGRAFÍA / BIOGRAPHY

/ pp. 360-361 /

Inda é día, 1973-2023

Vista da exposición / Vista de la exposición / Exhibition view

Lamazares: Antonio Manuel Lamazares Silva. (Maceira–Lalín, 1954)

Vive a súa infancia na aldea. Dos 10 aos 15 anos estuda no convento franciscano de Santo Antonio de Herbón e dos 16 a os 18 no instituto do Calvario en Vigo.

No verán do 73 viaxa para ver museos e para ver Galicia desde fóra: Londres, Amsterdam, Bruxelas, París e, no outono, Barcelona e Madrid. De volta en Galicia decide dedicarse a pintura: “¡Ao lume mellor!”

Desde o 78 pinta en Madrid. Abriu talleres en Vilagarcía de Arousa (1973–1975), Ferrol (1976), Rubín (1977), Nova York (1987–1988), Salamanca (1988–1991), París (1989–1990), Santa Baia de Matalobos (1997) e Berlín (2004–2016).

“Desde sempre quixen casar a miña pintura coa palabra, coa música, coa cor, coa carne e co aire da poesía: dunha poesía silvestre, quente e afiada, cotiá e íntima. Alí onde a alma nosa paza ao seu xeito”*.

Vive su infancia en la aldea. De los 10 a los 15 años estudia en el convento franciscano de San Antonio de Herbón y de los 16 a los 18 en el instituto del Calvario en Vigo.

En el verano del 73 viaja para ver museos y para ver Galicia desde fuera: Londres, Ámsterdam, Bruselas, París y, en otoño, Barcelona y Madrid. De vuelta en Galicia decide dedicarse a la pintura: “¡Al fuego mejor!”

Desde el 78 pinta en Madrid. Abrió talleres en Vilagarcía de Arousa (1973–1975), Ferrol (1976), Rubín (1977), Nueva York (1987–1988), Salamanca (1988–1991), París (1989–1990), Santa Baia de Matalobos (1997) y Berlín (2004–2016).

“Desde siempre he querido casar mi pintura con la palabra, con la música, con el color, con la carne y con el aire de la poesía: de una poesía silvestre, caliente y afilada, cotidiana e íntima. Allí donde el alma nuestra pazca a su manera”*.

The artist’s childhood was spent in his native hamlet. Between the ages of ten and fifteen he studied at the Franciscan monastery of St Anthony of Herbón. At sixteen he joined Calvary Secondary School in Vigo, where he remained until he was eighteen.

In the summer of 1973 he travelled abroad to visit museums and to see Galicia from afar: London, Amsterdam, Brussels and Paris; that autumn he visited Barcelona and Madrid. Back in Galicia, he decided to devote himself to painting: ‘Better to set fire to the flames!’

Living and painting in Madrid since 1978, he also opened studios in Vilagarcía de Arousa (1973–1975), Ferrol (1976), Rubín (1977), New York (1987–1988), Salamanca (1988–1991), Paris (1989–1990), Santa Baia de Matalobos (1997) and Berlin (2004–2016).

‘I’ve always wanted to connect my painting to words, to music, to colour, to the flesh and air of poetry: of a wild poetry, warm and sharp, commonplace and intimate. Where our soul can graze at pleasure.’*

* <http://www.antonlamazares.com/>



Os actuais reis eméritos, don Xoán Carlos e dona Sofía, fotografados con Antón Lamazares diante do díptico *Eidos de Bama* na inauguración da súa exposición individual no Museo Kiscelli de Budapest en 2007

Los actuales reyes eméritos, don Juan Carlos y doña Sofía, fotografiados con Antón Lamazares delante del díptico *Eidos de Bama* en la inauguración de su exposición individual en el Museo Kiscelli de Budapest en 2007

Juan Carlos, King Emeritus of Spain, and Sofía, Queen Emerita of Spain, photographed with Antón Lamazares in front of his diptych *Eidos de Bama* at the opening of the painter's solo exhibition at Budapest's Kiscelli Museum in 2007. Fotografía / Photograph: Zolt Szigetvary

Este libro, *Inda é día [1973-2023]*,
saíu do prelo no mes de decembro de 2024
nunha edición de 500 exemplares, no obradoiro
de Agencia Gráfica Gallega s.l. en Santiago de Compostela.
Publicouse con motivo da exposición homónima, que tivo
lugar no Centro Galego de Arte Contemporánea
do 23 de febreiro ao 1 de setembro de 2024.
LAUS DEO

