

EL VIAJE EN LA FORMACION DEL ARTISTA CONTEMPORANEO.

Javier HERNANDO CARRASCO.

SUMMARY

Artists have always travelled. But above all during their youth, searching to complete their apprenticeship. However, our century has change the meaning of thar travel, doing it frequent, not only during formation years, but along all life. The internationalitation of artistic language imposes it.

Palabras clave: Vanguardia, conocimiento, asimilación, aprendizaje, lenguaje artístico.

No supone ningún descubrimiento afirmar que la obra de un artista se va modelando a lo largo de un período más o menos prolongado, según la capacidad creadora de cada cual; igualmente es una obviedad que en esa configuración de las poéticas personales inciden una serie de elementos: desde los técnicos que se aprenden en las escuelas o facultades hasta el conocimiento de obras contemporáneas y del pasado. Este conocimiento aunque fue siempre importante, no alcanzó ni de lejos la significación que tendrá en el mundo contemporáneo, pues a partir sobre todo de comienzos de siglo, la defenestración final del arte tradicional —el instituido en el Renacimiento— condujo a la pintura, la escultura, la arquitectura y todo tipo de prácticas artísticas a una profundización en la autonomía que acababan de lograr, lo que se concretará en una desviación de la mirada desde el exterior, desde la realidad —donde en mayor o menor medida siempre había estado— hasta el interior del objeto artístico confeccionado. De esta manera dicho objeto comenzó a buscar su punto de referencia, bien para darle continuidad, bien para contradecirle, en otros objetos artísticos, que no ya en la realidad externa. En consecuencia, el conocimiento de «los otros objetos artísticos» se hizo decisivo, so pena de caer en la producción de unas obras al margen de la actualidad, o

sea, al margen de la vanguardia, cosa que casi nadie deseaba. Nacieron así los «ismos», o poéticas formales específicas que enseguida se manifestaron en abierta oposición. Ramón Gómez de la Serna hizo una primera recopilación de éstas en un conocido trabajo ¹. Pero nada fue esta primera riada de ismos, en relación a lo que será la segunda, que arrancó con la postguerra mundial y que continúa en nuestros días ². El arte cada vez más habla de arte, según ha repetido con gran agudeza en diversas ocasiones Umberto Eco, quedando materialmente refrendado en la exposición que Maurizio Calvesi organizó dentro de la Biennale di Venezia de 1984. *L'arte allo specchio* (el arte en el espejo). La imperiosidad, pues, de conocer no sólo las obras ya históricas de nuestro siglo, sino la producción más reciente día a día, obliga a los artistas a visitar los estudios de sus compañeros, las exposiciones itinerantes, los museos, las muestras individuales en las galerías, etc... Además obliga a repasar las publicaciones especializadas, los diarios más relevantes en los que la crítica adquiere una trascendencia inusitada, a contemplar la televisión... No es pues extraño que algunos artistas como Gustavo Torner hablen de apabullamiento, de confusión, creada por la hiperinformación, en términos cuantitativos ³. Y si en Torner toda esta recepción artística no afecta prácticamente a su obra, como explicaba él mismo, cosa fácilmente comprensible por la sedimentación de la misma tras muchos años de trabajo, no podrían decir lo mismo todos esos artistas jóvenes, cuya obra por causa de su misma juventud, no puede resistirse a los impactos de la contemplación de obras ajenas. No obstante, estas visiones indirectas —prensa, televisión...— no pueden en ningún caso suplantar a la contemplación directa de las obras. Es aquí donde el viaje se eleva a categoría de fundamental, al tener el artista, como un aficionado más, que desplazarse en busca de las obras.

DE LA ROMA CLASICA AL PARIS DE LAS VANGUARDIAS

El viaje eleva su protagonismo, pues, a medida que el artista, y sobre todo el artista joven, precisa acumular concimientos. O dicho de otra forma, a medida que la acción de crear deviene acción intelectual, en detrimento de su

(1). GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Ed. Guadarrama. Madrid. 1975.

(2). A pesar de la pretendida muerte de la vanguardia, entendida como muerte de los ismos, es evidente que éstos siguen reproduciéndose. Primero fue la *transvanguardia italiana* que pese a su decidida voluntad de poner fin a los ismos, creó uno nuevo. Luego vinieron las variantes europeas de dichas transvanguardias. Especial incidencia tuvieron los *nuevos salvajes* centroeuropeos. A la vez nació en Norteamérica el *pattern painting*. Más recientemente el *new-geo* o *nueva geometría*. En Europa, teniendo siempre a Italia como creadora de los nuevos ismos surgen tras la transvanguardia los *pintores anacronistas* y el *nuevo futurismo*. A propósito de las tendencias de los ochenta puede verse el espléndido artículo de Renato Barilli titulado *El arte velo*: publicado en «El País» (14.II.1987).

(3). Declaraciones vertidas en el programa de Televisión Española *Tiempos Modernos* (20.II.1987) con ocasión de su exposición en la galería Soledad Lorenzo de Madrid (febrero de 1987).

parte material, la ejecutoria. Por ello es lógico que sea a partir del Renacimiento cuando el viaje se convierta en norma. Italia, y en especial Roma, se erigirá en la meca del arte. Eso no quiere decir que con anterioridad los artistas no viajaran, pero sin duda lo hacían de forma mucho más esporádica. La razón es bien sencilla: el aprendizaje técnico, como en cualquier otro oficio manual no precisaba de arquetipos, y por tanto, podría realizarse en el lugar de cada cual, bajo el asesoramiento de los artistas maduros que trasmitían su experiencia. Desde el siglo XV Roma, que a su condición de Museo de la antigüedad clásica, unía su protagonismo en la reelaboración del lenguaje artístico que en ella estaba teniendo lugar precisamente a partir de los ejemplos que dicho museo mostraba, será confirmada como meca del arte hasta bien entrado el siglo XIX. En el caso español, Berruguete, Machuca, Yáñez de la Almedina y otros nombres del período inaugurarán esta práctica. Ellos incorporarán a nuestro país al carro de la modernidad que entonces representaba la sustitución del goticismo por el clasicismo. De ahí en adelante, y mientras Roma mantenga la dirección artística de occidente, el viaje seguirá repitiéndose. Velázquez se empapa del naturalismo caravaggesco para después engendrar su propio, peculiar y personalísimo naturalismo. En el siglo siguiente Antonio González-Velázquez asimila el barroco decorativo del genial Giaquinto, aunque sea en un momento ciertamente tardío, convirtiéndose en el difusor de aquel estilo, casi inédito hasta entonces en nuestro país ⁴. El furor davidiano convertirá a París en nuevo lugar de peregrinación artística aunque compartiéndolo con Roma, pues el neoclasicismo continuó haciendo de Italia el centro de difusión más importante. Entonces el viaje se amplía. Los artistas de la generación neoclásica realizan el periplo Madrid-París-Roma-Madrid, que se repetirá en la siguiente generación. A partir de 1840 los viajes a París serán más episódicos, mientras que los romanos seguían siendo obligados. Las pensiones brindadas a los jóvenes serán romanas hasta finales de siglo. La erección de la Academia Española de Bellas Artes en Roma a partir de 1873 refrendaba esta situación.

Las posiciones artísticas comienzan a diversificarse en París en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, los artistas españoles que allí acuden de forma más o menos esporádica, se relacionarán con los círculos académicos: Gisbert, Casado del Alisal, Fortuny... Sólo en los años finiseculares los españoles -Iturrino el primero- comienzan a atisbar la trascendentalidad de las propuestas de una nueva casta de artistas, enfrentados al arte oficial. En efecto, la vanguardia que pronto triunfaría sobre lo oficial, supondrá algo más que una simple asimilación de la morfología artística. La vanguardia exigirá un compromiso integral del artista en el que la confección del objeto artístico sólo constituirá una parte del mismo. Cada una de sus actividades deberá res-

(4). Si bien es cierto que los italianos habían dejado algunos ejemplos ciertamente relevantes en el siglo XVII -Luca Giordano en El Escorial y en el Palacio del Buen Retiro de Madrid- Colonna y Rizi en Madrid- y que algunos españoles lo practicaron en alguna ocasión -Ximénez Donoso, Carreño, Herrera el Mozo- de ninguna manera puede hablarse de generalización hasta mediados del siglo XVIII.

ponder a unos objetivos ideológicos que no establecen distinciones entre la acción de crear y la acción de vivir. En consecuencia la asunción de la vanguardia en su integridad empezó a transformar el viaje del artista en un viaje de no retorno, ya que el aprendizaje recibido perdía en buena parte su sentido fuera del ámbito que lo había generado. En muchas ocasiones a lo largo de la historia el viaje del artista a una determinada ciudad, había acabado convirtiéndose en una estancia permanente, fascinado el artista viajero por la misma: Poussin y Roma, El Greco y Toledo, por señalar dos casos típicos. Sin alcanzar la cuota de indisolubilidad que impondrá la vanguardia del siglo XX, en cierto modo también la obra de los dos artistas citados era imposible fuera del entorno de sus ciudades elegidas. Retornar al punto de origen significaba en buena parte abandonar el bagaje recibido. Por ello El Greco nunca volvió a salir de Toledo, ni Poussin consintió, pese a los esfuerzos del mismísimo Luis XIV, abandonar Roma para instalarse en la esplendorosa París, capital de la expansionista y poderosa monarquía francesa. El artista, enormemente sensible a su entorno sabe que la relación entre el lugar de residencia y el producto de su trabajo es directa, por lo que casi nunca es arbitraria la elección de un lugar concreto para su trabajo ⁵.

París en el cambio de siglo significaba lo nuevo. Allí se estaba gestando la modernidad por obra de las vanguardias, aún con ribetes bohemios. El artista recién llegado se zambullía en un medio desconocido pero excitante, en el que poetas, cineastas, pintores, marchantes y otros personajes convivían bajo el mismo objetivo de revolucionar el viejo arte y todo lo que él representaba. Por eso más que nunca los artistas llegados a París de toda Europa e incluso de América, si de verdad asumían en su integridad los postulados de la vanguardia, se instalaban allí. Por eso la configuración de la vanguardia en España, la vanguardia interior, nada tendrá que ver con la parisina, es decir, con los españoles integrados en los círculos de la capital francesa. El academicismo reinante en España era todavía demasiado potente como para sucumbir al primer empujón. Incluso cuando quede desplazado por la vanguardia ésta siempre será una caricatura al lado de la francesa ⁶. El cubismo de Juan Gris sólo es pensable en París. En Madrid nunca hubiera realizado una obra de tal fuerza. No ya los círculos académicos, sino incluso los progresistas no hubieran alcanzado a comprender en un primer momento el sentido de sus propuestas. El propio Gris por otra parte no hubiese llegado a concebirlo en el ambiente del Madrid de comienzos de siglo. Pocas veces el viaje ha podido representar tanto para un artista como éste de comienzos de nuestro siglo. La simple dinamicidad artística parisina apabullaba a los artistas que a ella acu-

(5). Quizá por ello hay lugares de especial atracción para los artistas. Tal es el caso de las islas Baleares, del Ampurdán gerundense, de El Escorial o de Cuenca. En todos ellos numerosos artistas han encontrado el ambiente propicio que buscaban para su inspiración.

(6). Cfr. BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Ed. Cátedra. Madrid. 1979. En especial las págs. 72-81.

dían, precedentes en mayor o menor medida de lugares provincianos a su lado, si exceptuamos algunas grandes ciudades en las que estaban fraguándose núcleos de vanguardia paralelos al francés: Munich, Milán, Viena. El alud de exposiciones a que se veía sometido el artista primerizo le acongojaba. Era el caso de Jusep Torres Campalans, ese artista imaginario pero real con que nos deleitó Max Aub⁷: «El último domingo de octubre, meses antes de su unión con Ana María fue al Salón de Otoño. Presentaba tres exposiciones retrospectivas. Courbet, Gauguin y Carrière y dos grupos de pintores, uno sueco, otro ruso. Sobre todo: Renoir. Quedó absorto ante dos de sus desnudos (uno de pie, otro sentado). No se fijó en un retrato de niña, que tanto admiraría después, de Odilon Redon. Sonrió a unos Canals por el nombre de su autor, que conocía. Gustó de unos dibujos de Dethomas, de otros de Francis Jourdan. Courbet le pareció bien, sin más; se alzó de hombros ante el «chocolate» de Carrière, oscuro por gusto, que no correspondía al suyo. Gauguin le dejó atónito ¿qué pintura era esa?. Regresó a su cuchitril con Thaití en la cabeza. Se había asomado a un mundo nuevo, el suyo. Por ahí debía de ir, todo lo demás era viejo. Fijó los ojos en la ventana donde corría la lluvia, todo era luz de Gauguin. Debió entonces comprar el *Cuaderno verde*, cuya primera línea dice: «No copiar», dando la base de lo que habría de ser el espinazo de su obra, desgraciadamente desaparecida en su mayor parte. Sin duda el «no copiar, digerir» —como dijo después— nació el otoño de 1906»⁸. Esta descripción que Max Aub hace del impacto que el mundo artístico parisino produjo en Torres Campalans podría servir a la perfección de paradigma del pintor recién llegado a la meca de la vanguardia. Supongo que no muy distintas serían las sensaciones de los Hernando Viñes, Manuel Angeles Ortiz, Ismael de la Serna, María Blanchard... y demás nombres españoles y de otras nacionalidades que llegaban en aquella época a la capital francesa. Pero Aub introduce otro elemento trascendental derivado directamente de esa primera impresión: la problemática de la asimilación de lo visto. En sentido positivo, digiriendo como dice Campalans, redundaría en la plasmación de una obra personal, que al mismo tiempo compartiría por esa misma asimilación la problemática teórica y formal de la vanguardia. Mas, en sentido negativo, podría derivar hacia una producción que reproduciría miméticamente las experiencias estéticas contempladas por el artista. Esto último suele ser bastante frecuente, y se ha ido intensificando a medida que corría el si-

(7). Supuesto pintor anarcocristiano que había salido de su Mollerusa natal a los 12 años, y que tras recorrer diversos oficios y hogares, fue a dar con sus huesos en Barcelona, primera plataforma para su despegue hacia la creación pictórica, gracias a su accidental encuentro con Picasso, cuando éste todavía utilizaba su primer apellido, Ruiz. El cosmopolitismo de Barcelona no daba de sí suficiente como para conocer la pintura a toneladas que se estaba produciendo en Europa. Por eso, París, para Jusep, como para tantos otros artistas de la época representaba un objetivo a corto plazo. La historia de este artista constituye una novela del citado Max Aub, precisamente titulada con el nombre de su protagonista. Existe una edición en Alianza Ed. Madrid 1975.

(8). *Ibidem*. págs. 176-177.

glo, por la incidencia del propio desarrollo del mercado⁹. En ambos casos, asimilación o copia, lo que parece claro es que la preocupación del artista se centra en el acaparamiento del mayor número posible de lenguajes, de los que a posteriori el autor, por sus peculiaridades personales dará preferencia a alguno o algunos de ellos. Con ello ratifico lo que decía más arriba: la orientación de las artes hacia un terreno propio, hacia un mundo autónomo que se ha alejado de forma radical del mundo real, por lo menos en cuanto a su configuración formal¹⁰. De ahí que el objetivo de los artistas se centre en conocer a fondo tales morfologías, a fin de, o bien darles réplica o por el contrario continuidad.

EL VIAJE DE LA POSGUERRA

Todo lo apuntado en el párrafo precedente tiene vigencia, incluso incrementada a partir de 1945. En efecto, hay un progresivo crecimiento del marco artístico internacional —ahora es cuando en realidad se produce el despegue de las galerías de arte, ya que hasta entonces habían sido los marchantes a nivel individual los que habían movido el mercado del arte— y sobre todo un cambio cualitativo de la vanguardia, que ha dejado de responder a un compromiso integral en el que vida, arte e ideología formaba una unidad indisoluble. En otros términos, frente a una creación entendida como acción revolucionaria o reformista, según la ideología de cada autor, ahora todo quedará reducido a una problemática formal, que cada vez con mayor rapidez va generando ismos que se plantean como alternativas al precedente. Lo que Achille Bonito Oliva ha denominado «darwinismo lingüístico»¹¹. Obviamente esta nueva posición repercute en el tema que estamos tratando, pues se agudiza en el artista la necesidad de conocer el mayor número de producciones, ya que a ellas deberá referirse su creación posterior. Al propio tiempo el final de la Segunda Guerra Mundial significó la generalización definitiva del proceso de homogeneización internacional de los lenguajes iniciado en el período de entreguerras. Continuó existiendo un centro generador de ismos, pero ahora se trasladó al otro lado del Atlántico, a Nueva York. En Europa, los artistas que no tenían la posibilidad de viajar hasta la nueva

(9). Muy significativo a este respecto ha sido comprobar cómo tras la presentación de la transvanguardia italiana y centroeuropea a partir de la segunda edición de ARCO (1983), muchísimos artistas jóvenes derivaron casi miméticamente hacia esas posiciones. Así en las dos ediciones siguientes de ARCO, y sobre todo en la de 1985 se convirtieron en una muestra casi monográfica de esta tendencia. En los últimos años tiende a disminuir esta incidencia. El éxito mercantil casi asegurado constituye sin duda uno de los factores que lo explican, aunque puede que sea una consideración bastante inconsciente en el artista.

(10). Desde luego no lo digo en el sentido orteguiano de su «deshumanización del arte». Muy al contrario no considero que la introspección formal deba redundar en una minusvalorización de los contenidos.

(11). BONITO OLIVA, A. *La transvanguardia italiana* Giancarlo Politi Editore, Milano, 1980, 2.ª ed. p. 46.

meca de la vanguardia, disponían de oportunidades en la misma Europa, bien a través de galerías privadas que exhibían las obras americanas en nuestro continente, bien por medio de las grandes muestras periódicas —Bienal de Venecia, Documental de Kassel, FIAC de París, Feria de Basilea...— o de exposiciones oficiales que cada vez con mayor asiduidad y pretensiones viajaban de unos a otros países.

El caso español fue bien distinto como se sabe. El aislamiento que sobrevino con el inicio de la dictadura, prolongado hasta los años 50, unido a la censura interior, supuso un aislamiento integral para los artistas españoles. Nada de lo que se realizaba fuera, no sólo en América, sino incluso en Europa se conocía aquí. Pese a esta lamentable condena, los jóvenes artistas no estaban dispuestos a resignarse ni a la dictadura, ni a sus pretensiones culturales recalitrantes y encanijadas¹². Por todos los medios intentarán conocer el arte del exterior, que en un primer momento quedaba limitado a los escasos libros que era posible obtener, como han relatado repetidamente algunos de los artistas que sufrieron aquella situación¹³. Los catalanes recurrirán también ante la imposibilidad de salir, a las escasas figuras que representaban el arte de vanguardia, en especial Joan Miró, recluso en su exilio interior. A través de él los miembros de Dau al Set descubrirán la vanguardia¹⁴. El paso siguiente no podía ser otro que el salto a la vanguardia de postguerra, pues al fin y al cabo Miró representaba la vanguardia histórica: el surrealismo, a estas alturas ya caducado. Y tal cosa sólo era posible mediante el acercamiento a la práctica artística del exterior. El viaje se hacía imprescindible. Los españoles de la primera generación de postguerra vuelven a descubrir, como ya hicieran sus predecesores de comienzo de siglo, la vanguardia de París.

Sin ninguna duda se puede afirmar que sin estas salidas masivas nuestra vanguardia no habría llegado al elevadísimo nivel que alcanzó, o al menos se habría retrasado notablemente. Eusebio Sempere, sin salir de España será uno de los primeros en desarrollar el lenguaje abstracto, lo que por cierto le costaría críticas feroces¹⁵. Pero era una abstracción intuitiva. Será a partir de

(12). TAPIES, A. *Memoria personal*. Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 178. «Incluso la labor tantas veces alabada de la mancomunidad, con la creación de Escuelas de Arte y Oficinas o las exposiciones municipales, y todo el dirigismo estético del sector catalanista, con sus golondrinas, sus veleros, sus muchachas desnudas, no escapaban para mí, entonces, a la responsabilidad por el mal gusto de los años de la postguerra. ¡Y no hablemos de los artistas ligados a la iglesia «oficial» e incluso a Montserrat!».

(13). *Ibidem*. «La búsqueda de orientación por medio de los libros era el único recurso posible y es el que más tengo presente de aquellos días. Está claro que era oneroso y difícilísimo encontrar obras modernas en las librerías, obras llegadas casi siempre de fuera. El eco de aquel número de D'ací i d'allà que guardaba celosamente cerca de la cabecera de mi cama era un fermento que me estimulaba y me hacía revolver sin tregua por todos lados».

(14). Cfr. MOLAS, J. (ed. alt). *Dau al Set*. Cuadernos Guadalimar, n.º 7 Ed. Rayuela. Madrid. 1978. y CIRLOT, L. *El Grupo Dau al Set*. Ed. Cátedra. Madrid. 1986.

(15). Véase a este propósito los textos de José Meteu y del propio Sempere sobre su muestra de julio de 1949, en AGUILERA CERNI, V. *La posguerra. Documentos y testimonios*. t. I. Min. de Ed. y Ciencia. Madrid. 1975. págs. 77-82.

su viaje a París, cuando la obra de Sempere se transforme de modo radical, al entrar en contacto con el grupo de normativistas allí reunidos. La sola contemplación de sus obras antes y después de aquel viaje es suficiente para percibir el cambio. Tras aquél, Sempere había introducido el carácter de racionalidad propio de esta tendencia. Vuelto a España su lenguaje estará plenamente formado, y por tanto en condiciones de desarrollarlo por sí mismo. El viaje, pues, resultó decisivo. Otro tanto podría decirse de la mayor parte de los artistas coetáneos de Sempere. De Pablo Palazuelo, de Manolo Millares, de Antonio Saura. Este último, había comenzado apegado a las tendencias de vanguardia de anteguerra. Sus inicios pictóricos entre 1948 y 1950 tiene un tinte surrealista, como los de *Dau al Set*. Pero en 1953 marcha a París: «pasar la frontera le permitió contemplar las cosas con otra óptica. De pronto se le reveló una luminosa visión dialéctica de la realidad y pudo comprender lo estéril de los caminos evasivos. Bruscamente, se convirtió a la realidad»¹⁶. Saura ejercerá en España un verdadero liderazgo a fines de los años cincuenta, sobre todo a través de su participación, muy polémica, en el grupo *El Paso*, aunque nunca abandonará ya París como lugar preferente de residencia.

Sin embargo pocos se atrevieron en aquellos años a dar el salto al continente americano, donde se gestaban las últimas tendencias. Los años cincuenta, por otro lado, contemplaban allí el magno espectáculo del desarrollo brillante del expresionismo abstracto con sus figuras principales trabajando a pleno rendimiento: Motherwell, Klein, Rothko, Pollock, De Kooning, Tobey... De entre los pocos españoles que allí recalaron, José Guerrero es todo un símbolo de la trascendentalidad de un viaje bien aprovechado. Por supuesto Guerrero antes de Nueva York había visitado París, donde se había empapado de Picasso, de Braque, y sobre todo de Matisse: «Matisse muchísimo... había una cosa en Matisse de mayor potencia... unos juegos de color increíbles»¹⁷. En realidad se había empapado de la buena pintura que circulaba por toda Europa: Bruselas, Berna, Roma... En 1949 ya está en Norteamérica. Primero en Filadelfia, para el año siguiente asentarse en Nueva York. Guerrero se introduce en los círculos artísticos, asimilando toda la sapiencia pictórica de los expresionistas, para acabar configurando una poética muy personal, alejada de lo que se realizaba en España. El propio Guerrero narra así las aportaciones americanas a su obra: «... lo que más me influyó de los americanos fue... más la energía, más la energía que las formas y el color... es decir, que yo llevaba dentro antes de llegar a América las fronteras entre una forma y otra... como digo yo... o sea, el claroscuro o... los espacios vibrantes que siempre he tenido... que aunque Rothko los tenía de una forma mucho más clara y rotunda que yo pero... vamos, había cosas que eran muy

(16). CIRICI PELLICER. A. *Lectura de Antonio Saura* en Catálogo de la Exposición A. Saura. Madrid. 1980. pág. 12.

(17). GUERRERO. J. Catálogo de su exposición antológica en Madrid. Diciembre de 1980. pág. 97.

mías»¹⁸. Sin embargo, esos colores y espacios vibrantes, nunca habrían llegado a convertirse en lo que fueron sin el paso del pintor granadino por Nueva York. La incidencia que su obra ha tenido en España, sobre todo a partir de los inicios de la década del setenta ha sido tal, que no es arriesgado afirmar que en buena parte el primer expresionismo abstracto conocido en España lo fue a través de la obra de Guerrero.

SENTIDO DEL VIAJE EN LA ACTUALIDAD

La situación fue cambiando poco a poco a medida que la propia sociedad española evolucionaba paralelamente a la debilitación de la dictadura. En los años setenta las cosas fueron ya distintas. Las trabas para la salida a Europa ya no existían y gracias a ellas nuestros jóvenes artistas tendrían la posibilidad de observar algunas de las producciones europeas y americanas más relevantes en las muestras y retrospectivas diseminadas por el continente. Por poner un ejemplo señalaré el impacto que la muestra veneciana de Mark Rothko produjo en Santiago Serrano, lo que con posterioridad quedaría reflejado en su obra. Eso sí la mella de Rothko en Serrano correspondería a aquello que Torres Campalans llamaba «digerir». Una perfecta asimilación del espíritu del americano que le convirtió en el mejor de nuestros rothkianos, como intenté demostrar en otro lugar¹⁹. El propio pintor me confesaba la tremenda impresión de aquella exposición, incrementada por la noticia del suicidio del pintor precisamente mientras tenía lugar la muestra.

Las citas con el arte americano in situ no eran aún en la primera parte de los setenta masivas, si las comparamos con las salidas europeas. El hecho sin duda era de menor gravedad que en décadas precedentes, ya que después de un cuarto de siglo de dominio absoluto de Norteamérica (1945-1970), Europa comenzaba a recuperar el papel hegemónico de vanguardia que había perdido tras la Guerra Mundial. Si bien es cierto que *minimalismo* y *arte de concepto* —las dos tendencias más importantes entre mediados de los sesenta y finales de los setenta— se habían fraguado en gran parte en Estados Unidos, no es menos cierto que Europa se había incorporado con rapidez a las mismas, elaborando incluso un *arte povera* que transitaba entre ambos. Por consiguiente nada tenía ya que aprender Europa de la vanguardia americana. La generación de un movimiento específicamente europeo, francés más en concreto, como fue el *soporte-superficie* en los mismos años setenta no hacía sino confirmar esa recuperación. Sin embargo, y al margen del decaimiento newyorkino como centro emisor de nuevas tendencias, América continuaba siendo meta anhelada por todos los jóvenes artistas europeos. La supervivencia de bastantes nombres míticos de aquella generación de posguerra —Motherwell, De Kooning— y de la siguiente —Stella, Johns, Louis, Noland...—, junto con el atractivo que por sí misma tiene Nueva York para el mundo ar-

(18). *Ibidem*.

(19). Cfr. mi *Expresionismo cromático en España. La lección de Rothko*. en «Goya» n.º 184, 1985, págs. 227-238.

tístico, con sus cientos de galerías, sus museos espectaculares y sus miles de artistas configurando diversas «tribus», eran y son atractivos más que de sobra para seguir incitando a los jóvenes.

La conclusión de la dictadura trajo también en el terreno que estamos tratando no pocas ventajas. Fundamentalmente dos. La incorporación de España a los circuitos expositivos europeos, superando así el veto a que Europa nos había sometido como consecuencia de la persistencia de la dictadura. De este modo en España comenzamos a poder disfrutar de las muestras que hasta entonces daban la vuelta en los Pirineos. También nuestros museos e instituciones comenzaron a firmar acuerdos de intercambios en el mismo sentido. Los resultados de todo ello son más o menos conocidos por todos, y además no es éste el lugar oportuno para su glosa. Pero además las nuevas instituciones democráticas: ayuntamientos, diputaciones, Ministerio de Cultura... y también otras privadas: Fundación Miró, Fundación March, Banco Exterior de España, Caixa... se incorporarán al carro de la difusión artística. Y más en concreto colaborarán en la salida de los jóvenes fuera de nuestras fronteras, patrocinándoles por medio de becas y otras ayudas. A estas alturas el viaje no tiene aquel sentido de comienzos de siglo, ni siquiera de los años cincuenta y sesenta. Ahora más bien se trata de un incentivo que se ofrece a artistas que ya han consolidado su obra —no debe olvidarse la precocidad cada vez mayor de los artistas—. Miquel Barceló, Juan Uslé, José María Sicilia, serían algunos de los nombres más conocidos que han viajado a Nueva York más recientemente. No voy a afirmar que su obra en ningún caso se haya visto condicionada por la estancia americana, pero sin duda las transformaciones que en ella hayan podido producirse hubieran tenido lugar igualmente sin la realización del viaje. En sus salidas más bien se limitan a confirmar lo que ya conocían. Pondré un ejemplo: Carlos León. Este excelente autor, inscrito en su momento en la tendencia *soporte-superficie* fue saliendo de ella a partir de 1978 de una forma progresiva, casi imperceptible. Para ello en un momento dado sustituyó la base formal de su experiencia anterior que no había sido otra que la *nueva abstracción americana* por la del *expresionismo abstracto*, como recurso para la agitación del cuadro. Helen Frankenthaler fue más en concreto su punto de mira. A ella fue incorporado más tarde las formas de una generación americana más cercana, la de Julian Schnabel y Susan Rothenberg entre otros. Durante dos años sucesivos Carlos León acudió a Nueva York para practicar en unos talleres dirigidos por algunos de los nombres más significativos de la pintura americana como Jaspers Johns o Frank Stella. La obra de Carlos León ha ido haciéndose cada vez más refinada, más sutil. Pero ¿acaso hay que explicar dicho refinamiento en su estancia americana? Ni mucho menos. Su obra hubiera transcurrido por idénticos senderos de no haber participado en aquella experiencia. Los influjos newyorkinos habría que buscarlos en otros aspectos más sutiles. El propio artista dice a propósito de la incidencia de aquella estancia: «descubro hasta qué punto esta estancia en América me ha revelado lo profundo de mi condición de europeo y, sin embargo, ¡hasta qué punto mi pintura ha tomado distancias de ciertos

vicios imputables a nuestro origen y asimilado una cierta crudeza lúcida bien americana»²⁰. Más adelante se referirá a su débito para con esas dos primeras generaciones de la posguerra, las que podrían representar Motherwell y Noland por ejemplo²¹. Por consiguiente, en una obra suficientemente madura como la de León el viaje busca nuevas experiencias, emociones, confirmaciones, más que aprendizaje.

No obstante cuando el artista está menos formado, el viaje sí puede implicar un giro radical en su obra. Podría ser el caso de Simeón Sáiz. Este joven pintor, iniciado bajo los auspicios del desaparecido Fernando Zóbel, tras una potente, pero dura y seca obra con que nos sorprendió en 1985, acudió a Norteamérica. Allí supongo que fascinado por algunas obras entre ellas las del anteriormente citado Schnabel, y también los graffittistas, dio un giro radical como pudo comprobarse en su última exposición individual en Madrid²². Su ambivalencia, aunque eso sí de una calidad contrastada, indica bien a las claras la falta de concreción de una línea de trabajo que es más que probable llegue a constituirse con el paso del tiempo.

Un viaje bien distinto es aquel que el artista realiza con la explícita finalidad de buscar inspiración en un paisaje –natural, arquitectónico, etnográfico o de cualquier otro tipo–. Tampoco esto es nuevo. Los paisajistas del siglo XIX fueron los que generalizaron esta práctica. Carlos de Haes fue el encargado de hacerlo en España. Con anterioridad los ingleses lo habían hecho en su país: Constable, Turner, Girtin... Recientemente Soledad Sevilla viajaba a Granada para trabajar en torno a las formas, a las luces y a las sombras de la Alhambra. Sus resultados expuestos en el primer trimestre del año fueron espectaculares²³. Miguel Barnés, un joven artista albacetense me relataba la incidencia involuntaria que ejerció en su obra la estancia veraniega en la isla de Mallorca, a la que había acudido con el ánimo de reflexionar. Cómo sin querer comenzaron a aparecer colores –el amarillo por ejemplo– inhabituales en su paleta, reflejo, decía él, de un ambiente muy distinto del de las parduzcas tierras manchegas: la potencia del sol, el color de un mar muy azul, la brillantez de la tierra balear, etc. Esos nuevos colores y tonos incorporados a su pintura han quedado ya instalados definitivamente. Este tipo de viaje puede resultar, pues, tan revelador o más que el viaje urbano a los centros expositivos.

Volviendo de nuevo a ese viaje en busca de otras obras, es necesario diferenciar entre los artistas instalados en los grandes centros artísticos y los que viven fuera de ellos. En España, Madrid y Barcelona lo son, y a un nivel bastante inferior Valencia, Bilbao y Sevilla. El centralismo cultural se mantiene

(20). Catálogo de su exposición en la galería La Cúpula. Madrid, sep. oct. de 1986. Sin paginar.

(21). *Ibidem*. «A sus enseñanzas creo deber, fundamentalmente, un par de cosas: una base de exigencia extrema en lo que a calidad pictórica se refiere, y una intransigencia considerable hacia todo aquello que pudiera lastrar la pintura de elementos espúreos».

(22). Galería Antonio Machón. Octubre de 1986.

(23). Exposición La Alhambra. Galería Montenegro. Madrid, febrero-marzo de 1987.

intacto, al menos a niveles importantes. Esto hace que el artista que no vive en los centros citados o bien realice visitas frecuentes a aquéllos o en otro caso se instalen en la marginación permanente. Para estos artistas no capitulinos el viaje interior —y no lo digo en el sentido romántico, sino geográfico— es fundamental mientras que para los primeros es el viajar más allá de nuestras fronteras el objetivo básico. Para aquéllos, Madrid y Barcelona siguen siendo metas principalísimas por otra razón. Porque sólo cuando se ha logrado exponer en ellas se alcanza un reconocimiento. Y como consecuencia se vende. Al igual que los pequeños agricultores acudian, y continúan haciéndolo en muchos lugares a los centros comerciales comarcales cada semana para vender directamente sus productos, el artista acude a los centros de difusión artística a ofertar los suyos. La infranqueabilidad de este centralismo queda refrendada por el proceso cada vez más agudizado de instalación de sucursales en la capital de España de las galerías más importantes ubicadas en ciudades de no especial incidencia artística, como pequeñas islas en mares despoblados de navegación artística. Serían los casos de Juana Aizpuru (Sevilla), de Antonio Machón (Valladolid), y la más reciente de todas ellas, Fucares (Almagro). Los esfuerzos autonómicos no se han visto refrendados en este sentido por un crecimiento de la infraestructura artística. Las razones serían complejas y por otro lado resultaría fuera de lugar intentar analizarlas aquí. Pero, grosso modo, hay alguna que salta a la vista: la falta de un ambiente cultural minimamente consistente, que no puede crearse con leyes, decretos, ni siquiera con aportaciones económicas. Potenciales sostenedores de un mercado artístico similar al existente en los grandes centros sí hay, mas no existe la mentalidad adecuada para ello. No es que no exista un mercado artístico en cada capital de provincia e incluso en muchos núcleos menores, pero es éste un mercado provinciano en el sentido más peyorativo de la palabra, hortera. Los pocos interesados que superan ese paupérrimo gusto acuden directamente a las galerías de Madrid o Barcelona. De este modo no es fácil invertir esta situación enquistada.

En resumen, el viaje para el artista contemporáneo es un componente añadido a su acervo intelectual. El internacionalismo del arte de nuestro siglo ha terminado con el artista encerrado en su torre de marfil, que daba forma en sus levitaciones masoquistas a sus imágenes oníricas. Hoy el arte no es sólo creación, y mucho menos dominio de la técnica, sino especulación intelectual y formal. Ambos términos son inseparables para el artista. De ahí la necesidad de un contraste permanente de la obra personal con las de los demás. El artista contemporáneo, al formar parte de alguna manera de la intelectualidad, no puede, como en otros tiempos, dar por concluida su formación tras un aprendizaje más o menos prolongado. Como tal intelectual su capacidad especuladora y sus límites evolutivos son infinitos. En este sentido precisa de una puesta al día permanente del estado de la cuestión artística. El viaje es pues, un instrumento de acercamiento a esa información imprescindible.