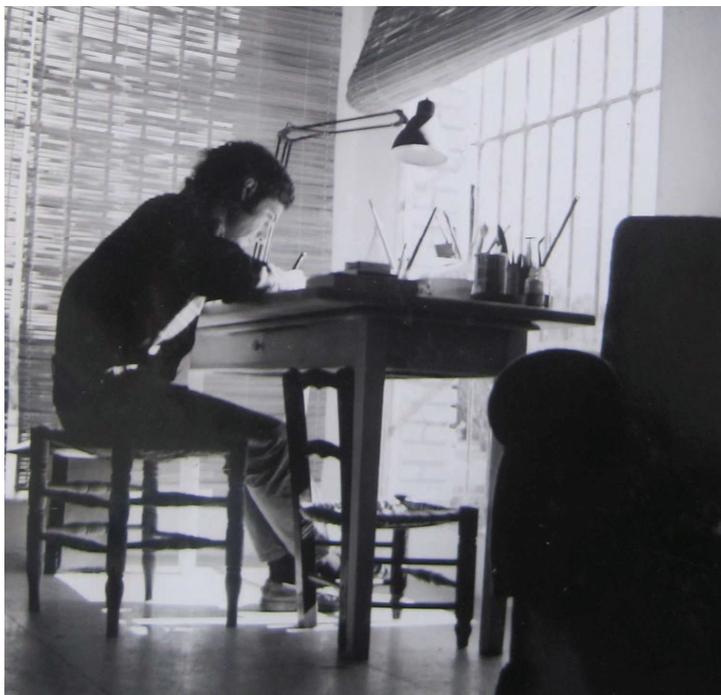


amiga de Alejandra Pizarnik, Juan José Hernández, José Bianco y Enrique Pezzoni, entre otros críticos y literatos.⁹²



(Fig.18) Santiago Serrano en su estudio.
Casa de Esmeralda Almonacid, Buenos Aires, 1971.

Esmeralda preparó a Serrano un estudio en su casa de Boulogne sur Mer, localidad a pocos kilómetros de Buenos Aires con hermosos y grandes edificios. El estudio era pequeño, con una gran vidriera y vistas al jardín. Dos paredes de cristal en ángulo recto, del suelo al techo: podría tener cinco o seis metros de profundidad por tres metros de ancho.⁹³ (Fig.18) En lo artístico, este breve período proporcionó nuevos bríos a Serrano, inspirando algunas de sus pinturas más singulares de los años setenta. Fue una época de exaltación vital que le hubiera gustado prolongar y exprimir más, en la que disfrutó de una agradable vida familiar, señalada con el nacimiento de su primer hijo, Pablo. Vivió entonces una gozosa inmersión en la

⁹² BECCACECE, Hugo: "Un dibujo en la piedra. El adiós a Esmeralda Almonacid, inolvidable escenógrafa del cine nacional", *La Nación*, Buenos Aires, 27 de agosto de 2011. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1401045-un-dibujo-en-la-piedra>

⁹³ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

naturaleza, específicamente en el jardín de Esmeralda, donde empezó a cultivar una gran afición por la botánica que ya le acompañaría toda la vida.

Las sensaciones experimentadas en la casa de Esmeralda y en aquel maravilloso jardín, unidas al recuerdo del nacimiento de Pablo, supondrían el punto de partida de las distintas versiones de *Jazmín del Aire* (1980) (cat.199): “Había un gigantesco magnolio bajo el que podrían caber cien personas. Recuerdo las flores del magnolio dentro de la casa de Esmeralda, blancas, grandes, con un par de hojas de un verde oscuro y brillante, bruñido, y el olor de la magnolia ligeramente alimonado, con ese toque que te satura un poquito, pero suave, embaucador. Recuerdo también otro tipo de jazmín, que allí lo llaman jazmín del cielo o jazmín del aire, que siempre se veía azul, y que subía desde un lateral del estudio hasta un balcón de la primera planta que daba al dormitorio de María. La casa de Esmeralda era bella, decorada con cuadros de Figari y otras piezas interesantes”.⁹⁴ Esmeralda Almonacid, que tenía fama de ser una de las mujeres con mejor gusto de Buenos Aires, dedicó parte de su vida a la jardinería. Su gusto exquisito y sus conocimientos botánicos propios de una especialista atrajeron a ilustres clientes y amistades que le encargaron el diseño de parques, jardines y decoraciones en sus casas.⁹⁵

El pintor argentino Adolfo Estrada ofreció a Serrano la posibilidad de exponer con él en una importante galería de Buenos Aires, una propuesta que finalmente no cuajó.⁹⁶ Sin embargo, pronto se le presentó la oportunidad de realizar una exposición en una lujosa tienda de decoración llamada *Snob*, perteneciente a unos amigos de Esmeralda y situada en una de las calles más prestigiosas de la

⁹⁴ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

⁹⁵ “Hacia el final de su vida, Esmeralda colaboró en el arreglo del Museo Gauchesco de San Antonio de Areco y ayudó a establecer cuál era la distribución de los muebles y de los jardines de Villa Ocampo en vida de Victoria”, BECCACECE, Hugo: *op.cit.*

⁹⁶ Entre el 6 y el 23 de octubre de 1971, Estrada expuso su obra en la galería Bonino de Buenos Aires. Santiago Serrano conserva el catálogo. En cuanto a la opinión que tiene Serrano sobre la obra pictórica de Estrada: “Adolfo pertenecía a una familia muy conocida allí, los Estrada. Él siempre ha hecho una pintura abstracta muy determinada; pienso que él ha sido siempre más constructivista, mucho más que yo. De hecho, yo diría que ha sido un constructivista casi minimalista; es decir, nunca se ‘ha pasado’ a hacer cualquiera de sus pinturas con líneas curvas. Siempre ha sido ortogonal, totalmente rectilíneo”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

capital, cerca del céntrico barrio de Recoleta: “Era un sitio elegante, no muy grande, con paredes lacadas en negro en una de las zonas del local”.⁹⁷

Uno de los mayores atractivos que brindaba Buenos Aires al joven pintor era la abundancia de material artístico que podía adquirir a bajo coste. Serrano hizo acopio de gran cantidad de acuarelas, acrílicos y papeles para preparar la exposición. Compró tubos por docenas y se encerró para hacer *pantones* y estudiar el color. Le gustaba observar y retener los matices de la atmósfera en el atardecer, hacia las seis de la tarde. Boulogne se asomaba al río, aunque estuviera lejos. El sol se ponía por la parte que daba a su taller, y a través de las cristalerías podía ver el crepúsculo, con una atmósfera de un rosa un poco sucio y terroso: “Me impresionaron mucho aquellas sensaciones, la luz, el color, el aire cargado de humedad. Hacía mucho calor y caía un chaparrón; salías afuera, con cuidado de ponerte repelente porque te comían los mosquitos; de pronto empezaba todo a vibrar, y se llenaba el aire de luciérnagas voladoras. Yo era ya un tío hecho y derecho, pero a mí este ambiente del atardecer y de la noche me causaba una intensa emoción”.⁹⁸ La extrema sensibilidad hacia los cambios de luz y de color en la atmósfera se puede rastrear en muchas de las cartulinas de pequeño formato que realizó Santiago Serrano en los años setenta, especialmente en 1974 y 1975, algunas de las cuales fueron después trasladadas a soportes de mayores dimensiones (cat.111-118)

“Uno de los cuadros que pinté en Buenos Aires se llamaba *Buenos Aires 7:30*, porque reflejaba el estado del cielo a esa hora del atardecer, un cielo amarronado, violáceo, rosado, de un color extrañísimo”.⁹⁹ Subyace una veta romántica en la actitud de Santiago Serrano ante el color observado directamente en la naturaleza. Ante muchas de sus acuarelas y acrílicos de los setenta, cabe pensar que el pintor deseaba atrapar aquello que es esencialmente inaprensible, la armonía cromática que sólo existe en un momento, la tonalidad o la sombra que apenas dura unos instantes, que tiembla y cambia de repente o desaparece antes de que el espectador haya podido darse cuenta.

⁹⁷ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

Entre las obras que componían la exposición de *Snob* predominaban los tamaños medianos y pequeños.¹⁰⁰ Serrano aprovechó la ocasión para experimentar con algunos materiales que antes desconocía, como la pintura acrílica norteamericana, de alta calidad, de la marca *liquitex*.¹⁰¹ De la exposición, inaugurada en la tarde del 19 de octubre de 1971, se editó un pequeño catálogo con un texto de presentación a cargo del crítico literario Enrique Pezzoni (Buenos Aires, 1926-1989), de quien Serrano guarda un grato recuerdo: “Pezzoni, íntimo amigo de Esmeralda, era un hombre muy sensible y muy particular, con un gran sentido del humor, espléndido, cálido en sus manifestaciones”.¹⁰² En su escrito, éste atribuye “libertad y autonomía” a los cuadros de Serrano, destacando su capacidad de introducirnos en otra realidad paralela a la del mundo circundante: “Las telas de Serrano inauguran: abren el espacio del cuadro, la tierra prometida donde todo es nuevo, donde nada ha sido metamorfoseado, donde nada necesita el correlato del mundo exterior para justificarse. Cada cuadro de Santiago Serrano fascina como un universo sereno, irreductible, sólo explicable a partir de sí mismo. Cada cuadro se suma a la realidad para enriquecerla: incorpora un mundo al mundo, insta una nueva posibilidad de ser”.¹⁰³ Pezzoni comparaba la superficie de aquellos cuadros con una estratificación de pieles curtidas, lentamente trabajadas, sobre las que se asentaba y extendía la luz: “La luz transita libre, confiada a sí misma, en las telas: se expande, se transforma, se profundiza, se superpone, se aposenta en napas sólidas y a la vez volátiles”.¹⁰⁴

De los diminutos bocetos correspondientes a la estancia en Buenos Aires, plasmados en el *Cuaderno 1971-1973*, Serrano apenas llegó a materializar algunos en formatos grandes. Caso excepcional fue un encargo privado, consistente en una pintura de notable tamaño destinada a decorar el dormitorio de una coleccionista. A través de Esmeralda, Serrano tenía acceso a un tipo de gente culta y adinerada,

¹⁰⁰ “En esta muestra bonaerense hubo alguna pintura de un metro por setenta, unas cuantas de formato cuadrado, otras cuantas de 60 x 50 cm., y el resto, más pequeñas”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

¹⁰¹ Referencia técnica que el pintor anotó en el *Cuaderno 1971-1973*. Apéndice I.2.

¹⁰² Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

¹⁰³ PEZZONI, Enrique, 1971 y 1973, s. p.

¹⁰⁴ Napa: piel de algunos animales - cordero, cabra -, curtida y trabajada, que se destina especialmente a la confección de prendas de vestir. (*Diccionario de la Lengua Española*, Espasa Calpe, Madrid, 1997)

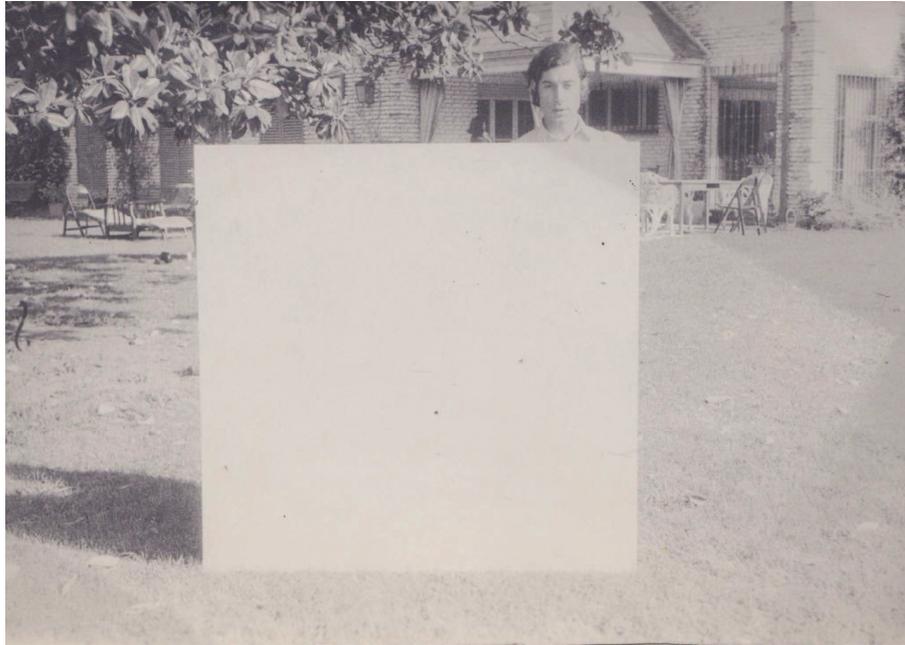
procedente de familias de terratenientes o financieros, con un gusto exquisito y buenas colecciones de arte en las que fácilmente podían encontrarse cuadros de Monet, Modigliani, Rouault, Solana, etc. Serrano pintó un cuadro grande que podría medir 160 x 160 cm. y que iría colgado a los pies de una cama. Podemos hacernos una idea de sus dimensiones gracias a una fotografía en blanco y negro en la que Serrano posa junto al mismo (Fig.19). La intensa luz natural con que se tomó la foto, al incidir frontalmente en la obra, impide la correcta apreciación de una imagen que conforme al testimonio del artista era sumamente leve e inmaterial, y que según recuerda María Carballido, contenía la superposición de dos tipos de blanco.¹⁰⁵ La consecución de una pintura casi desprovista de materia, dotada de una extrema levedad, es uno de los empeños que refleja fielmente el *Cuaderno 1971-1973* a través de los cuantiosos y diminutos bocetos que pueblan sus páginas. Algunas de las anotaciones, como una que glosa los bosquejos del último trimestre de 1972, no deja lugar a dudas: “Tratar de que la materia no existiera”.¹⁰⁶

A partir de aquel primer viaje, Santiago Serrano y María Carballido volvieron a menudo a Buenos Aires. Serrano reconoce que nunca se sintió del todo integrado ni cómodo en aquel ambiente: “Es verdad que yo era un individuo un poco hostil, en el sentido de que no me adaptaba bien a ese medio. No obstante, la familia de María era estupenda y siempre han sido muy generosos conmigo”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ “Me gustó mucho, y qué pena no haber seguido con esa racha, porque creo que ese cuadro era de una belleza...era inmatérico (*sic*)”. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su domicilio, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.



(Fig.19) Santiago Serrano junto al cuadro blanco que pintó para una coleccionista particular. Buenos Aires, 1971.

III.4 PAISAJE SIMBIÓTICO / PAISAJE OSMÓTICO (1972-1974)

III.4.1 El parangón con Rothko.

Testimonios del trabajo efectuado por Serrano durante 1972 son los bocetos y anotaciones contenidos en el *Cuaderno 1971-1973*, más un bellissimo conjunto de acuarelas sobre cartulinas de 50 x 50 cm. (cat.39-48) y varios cuadros que anticipaban los rasgos de la *serie Ovidio*. La huella que en Serrano pudo dejar la reciente contemplación de la exposición antológica de Rothko organizada por el Museo Nacional de Arte Moderno de París (1972), es apreciable hasta cierto punto en las bandas horizontales de color, semejantes a brochazos de bordes irregulares que se superponen a otros planos cromáticos de áspera apariencia. Algunas de estas obras fueron expuestas en la individual “Santiago Serrano 72/73” de la galería Grosvenor, Madrid, en abril de 1973.

La ascendencia de Rothko se torna más evidente, empero, en las obras expuestas en la galería Ovidio en octubre de 1973, identificables por unos patrones de composición bien definidos, que Serrano ya había ensayado en varias tablas de 1972 todavía bajo el título de *Serie Amadís* (cat.52-53) Uno de los esquemas de distribución espacial más repetidos consta de una extensión intermedia, vacía y de anchura variable, bajo la cual se asienta una masa densa, dotada a veces de una considerable carga de materia (cat.54-56 y 62-65). Por encima del vacío intermedio gravita otra masa de menor consistencia que nos hace pensar, si recurrimos a similitudes con la fenomenología atmosférica, en un nubarrón o en una mancha ominosa que descendiera lentamente sobre la tierra. La tabla que Serrano envió a la Bienal de Baracaldo¹⁰⁸ de 1973 (cat.73) – donde participó a propuesta del crítico de arte Santiago Amón – presenta esa triple compartimentación de arriba abajo: una masa gaseosa e ingravida de impenetrable negrura, un espacio vacío y un rectángulo de materia arrugada y consistente; un tipo de distribución bidimensional que, al igual que algunas pinturas de Rothko, guarda una sorprendente similitud con determinados modelos de iconografía cosmogónica presentes en códices medievales, como la imagen del primer día del Génesis recogida en el *Octateuco* bizantino (siglo XII) Allí, el autor se esforzó en hacer visibles los primeros momentos

¹⁰⁸ Catálogo de la II Muestra de Artes Plásticas (patrocinada y organizada por el Ayuntamiento de la Anteiglesia de Baracaldo, y celebrada entre mayo y junio de 1973 en la sala municipal de exposiciones de la casa consistorial) La tabla de Santiago Serrano se encuentra reproducida en las páginas interiores, s.p.

de la creación mediante una representación separada de sus componentes, repartidos en secciones horizontales sobre un plano que tiende a la verticalidad: el cielo que irradia la fuerza divina; la tierra y las tinieblas sobre el abismo.¹⁰⁹

Tanto en la tabla para la Bienal de Baracaldo¹¹⁰, como en las pinturas y acuarelas que integran la serie *Ovidio* – una de las más copiosas que ha desarrollado Serrano en toda su carrera –, pervive el rescoldo o la huella esencial de un paisaje imaginario, si nos atenemos a lo que revelan las breves glosas del autor en el *Cuaderno 1971-1973*, hechas al pie de los diminutos bosquejos. Las sucintas anotaciones – “Serie Simbiosis y paisaje simbiótico. Ósmosis y paisaje osmótico” – otorgan, si quiera provisionalmente, título y sentido a la serie pictórica; dos conceptos, simbiosis y ósmosis, extraídos de la biología y aplicados a la definición del espacio contenido en estas obras. El término griego *simbiosis* designa una forma de interacción biológica, una relación estrecha y persistente entre organismos de distintas especies. El segundo término, *ósmosis*, tomado de la biología celular y referente al paso de una solución de mayor concentración a otra de menor concentración a través de una membrana semipermeable, conocería un empleo más específico y profundo en la pintura de Santiago Serrano de 1976 y 1977. La noción de paisaje siguió latiendo en gran parte de su obra hasta mediados de los años ochenta, e incluso más allá hasta llegar al presente. “Paisaje de la pintura” fue precisamente el título de un artículo de Miguel Logroño sobre la pintura de Serrano en 1981.¹¹¹

Serrano recurrió al aerógrafo y la acuarela para conferir una extraña ingravidez a las masas oscuras. Las composiciones presentan a menudo un carácter dual, mantenido a lo largo de los años como una de las constantes de su obra mediante la frecuente elección de soportes en forma de díptico. La estructura indicada, basada en el equilibrio entre una masa superior y otra inferior, inscritas en

¹⁰⁹ Según ha señalado Vega Esquerro al indagar las raíces cosmogónicas y religiosas de la pintura de Rothko. VEGA ESQUERRA, Amador: *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*, Ediciones Siruela, Madrid, 2010, pp. 80-82.

¹¹⁰ El minúsculo boceto de esta obra figura en una de las páginas del *Cuaderno 1971-73*, con las siguientes anotaciones manuscritas de Santiago Serrano al pie: “17-V-73 / Hecho con negro y / amarillo con degradados / la parte inferior sólida / con relieves, la supe- / rior diferenciada. Huecos / circundantes. / Para la Bienal de / Baracaldo. 170 x 80 cm. / Tablero”. El boceto está acompañado, en la misma página, de otros bosquejos que al parecer Serrano trasladó al lienzo. Consulta realizada en el ejemplar original del cuaderno, que conserva el artista. Apéndice I.2.

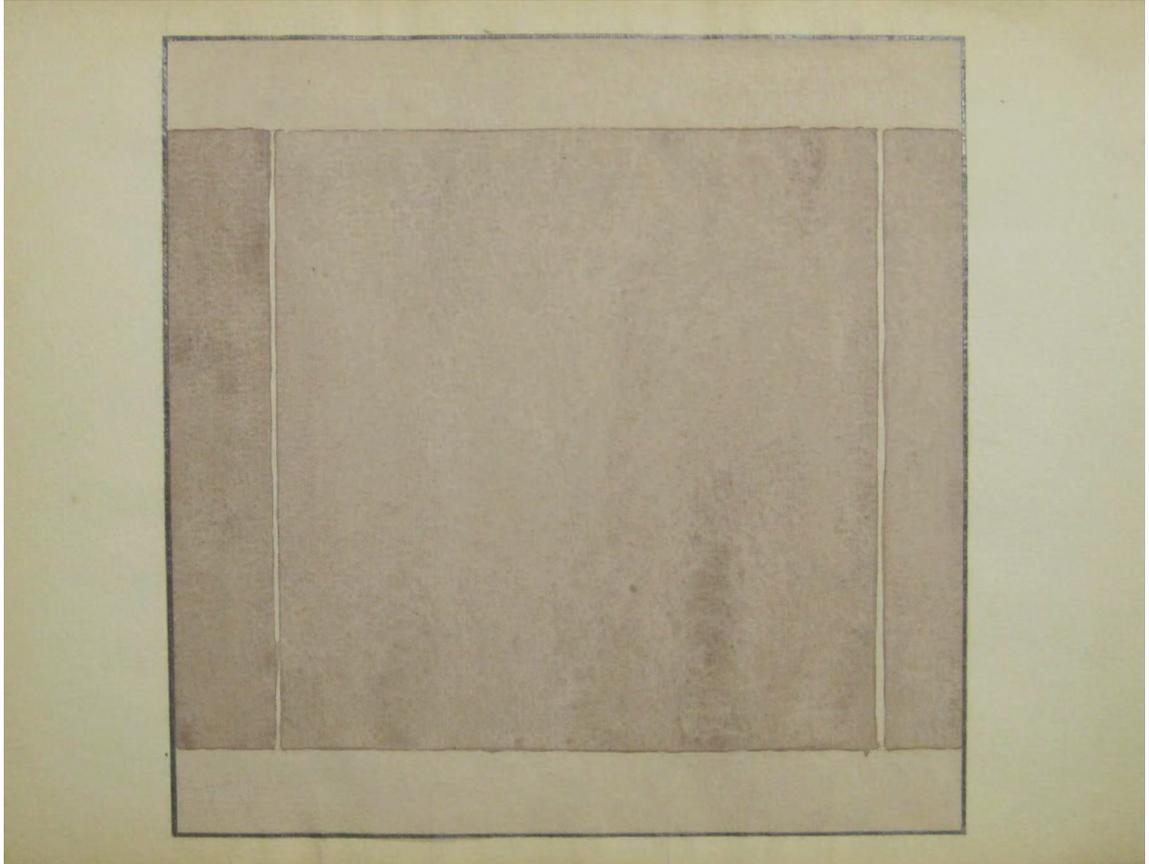
¹¹¹ LOGROÑO, Miguel, 1981, p. 28.

un formato que tiende a la verticalidad, ya se advertía en algunas de las obras expuestas en Amadís dos años antes. (cat.19) Un espléndido conjunto de acuarelas sobre cartulina, de 1972 (cat.39-48), presenta esa misma división de la superficie en dos o tres franjas horizontales de extensión variable, si bien su apariencia es de una mayor compacidad y solidez, como si fueran paredes, bajorrelieves aplanados o recuadros rehundidos en un muro. En varios cuadros y cartulinas de 1971 que empezó a preparar en Buenos Aires, el tratamiento de la superficie a la manera de una pared que cubre la totalidad del encuadre ya se había impuesto con una radicalidad mayor si cabe, con un carácter seco y absoluto que negaba cualquier atisbo decorativo o búsqueda de belleza. Serrano sólo ha conservado en sus fondos unas pocas obras de este tipo (cat.50-51); alguna de ellas, de composición muy similar a varias pinturas de Barnett Newman – *Be 1* (1949) (de la cual Newman realizó otra versión en 1970), y *The Third* (1962)¹¹² - en cuya opacidad rebota la mirada del espectador. Ante la cartulina, éste sólo puede detenerse en apreciar los sutiles matices monocromáticos y la textura del gran recuadro marrón oscuro que conforma casi toda la imagen, únicamente aligerada por unas finas líneas amarillentas que recorren los laterales y las zonas superior e inferior. (Fig. 20) (cat. 29 y 38)

A mi juicio, la manida vinculación de Santiago Serrano con Mark Rothko, en la que han incidido algunos comentaristas¹¹³, se justifica sólo en parte dado que se circunscribe a unos cuantos rasgos únicamente detectables en determinados momentos de su trayectoria. Aparte de los ecos *rothkianos* ya indicados en las pinturas de 1972, hay otros que resuenan con mayor claridad en los cuadros y cartulinas de la serie Ovidio (1973) (cat.54-56 y 74-77), donde la composición, armada con dos o tres franjas que flotan una sobre otra, que parecen avanzar o retroceder según el grado de saturación que haya impuesto el pintor a la mancha, revela similitudes claras con la producción del pintor ruso-estadounidense en los años cincuenta y sesenta, aquellas pinturas que absorben al espectador hacia un espacio totalizador y unitario.

¹¹² *Barnett Newman: a catalogue raisonné*, The Barnett Newman Foundation, New York; Yale University Press, New Haven and London. 2004. Números de catálogo 34 y 83 respectivamente.

¹¹³ AGUIRRE, Juan Antonio, 1971, p. 23; DEL CASTILLO, A., 1973, s.p.; MORENO GALVÁN, José María, 1973 pp. 79-80; HERNANDO CARRASCO, Javier, 1985, pp. 227-238; CALVO SERRALLER, Francisco, 1985, s.p. Santiago Serrano me refirió la anécdota de que, en la primera mitad de los años setenta, un periodista y crítico de arte le preguntó durante una entrevista qué opinaba sobre la relación de su pintura con Mark Rothko. Serrano le preguntó a su vez si había contemplado alguna vez, al natural, la pintura de Rothko. El entrevistador tuvo que reconocer, un tanto azorado y quizás molesto, que nunca había visto un cuadro de aquel pintor.



(Fig.20) Lápiz de grafito y acuarela sobre papel. Dibujo realizado en Buenos Aires en 1971, que a su vez es boceto preparatorio de una cartulina (cat. 29) Cuaderno de dibujo iniciado en Buenos Aires en 1971 y terminado en Madrid en 1973. (Archivo del artista)

Algunas acuarelas de 1972 se adscriben igualmente a ese tipo de configuración espacial, aunque carecen de las calidades esponjosas e ingravidas que revisten las manchas de color en las pinturas clásicas de Rothko. Al contrario, las imágenes de Serrano aparentan una mayor dureza y consistencia, siendo por otra parte evidente la distinta repercusión que sobre el espectador ejercen los formatos grandes y envolventes de Rothko, frente al tono íntimo de las pequeñas cartulinas o cuadros de mediano tamaño que en aquella época pintaba Santiago Serrano. Más adecuado sería decir que la pintura de Serrano se impregnó hasta cierto punto del “espíritu” de la pintura de Rothko, si queremos indicar, por “espíritu”, la concepción que de lo abstracto y del espacio interior del cuadro tenía Rothko.¹¹⁴ En casi toda la obra de Santiago Serrano, no solo en la de 1972-1973,

¹¹⁴ Serrano podría suscribir con pocas reservas las reflexiones de Rothko acerca del contenido de la abstracción y de la llamada ‘pintura abstracta’, expresadas por el pintor norteamericano en sus escritos: “Pensar que cualquier tipo de arte puede existir sin contenido sería justificar un espiritualismo farsante inadmisibles para nuestra experiencia. Si así fuera, nunca conoceríamos el arte ni hablaríamos de él. Por lo tanto, decir que la pintura abstracta no posee un contenido – que, como ya hemos dicho,

cobran plenamente sentido y materialidad las palabras que escribió Rothko en sus ensayos acerca del significado del arte abstracto, el cual, si bien no reproduce fielmente el mundo visible en que nos desenvolvemos, sí que alcanza a plasmar otras realidades si cabe más elementales, cotidianas y al mismo tiempo esenciales, como son las relaciones entre espacios, formas y colores, hállense éstas físicamente a nuestro alrededor o en el interior de nuestra imaginación y memoria. En su estudio sobre la influencia de Rothko en la abstracción española de los setenta y ochenta, Javier Hernando afirma que Serrano es “el más rothkiano de nuestros pintores”, más que Fernando Lerín – en quien quizás también sería muy apreciable el ascendiente de Jules Olitski – y que otros que, como Miguel Ángel Campano o Pancho Ortuño, pudieron asimilar sólo ciertos aspectos de la obra de Rothko a través del ejemplo de José Guerrero.¹¹⁵

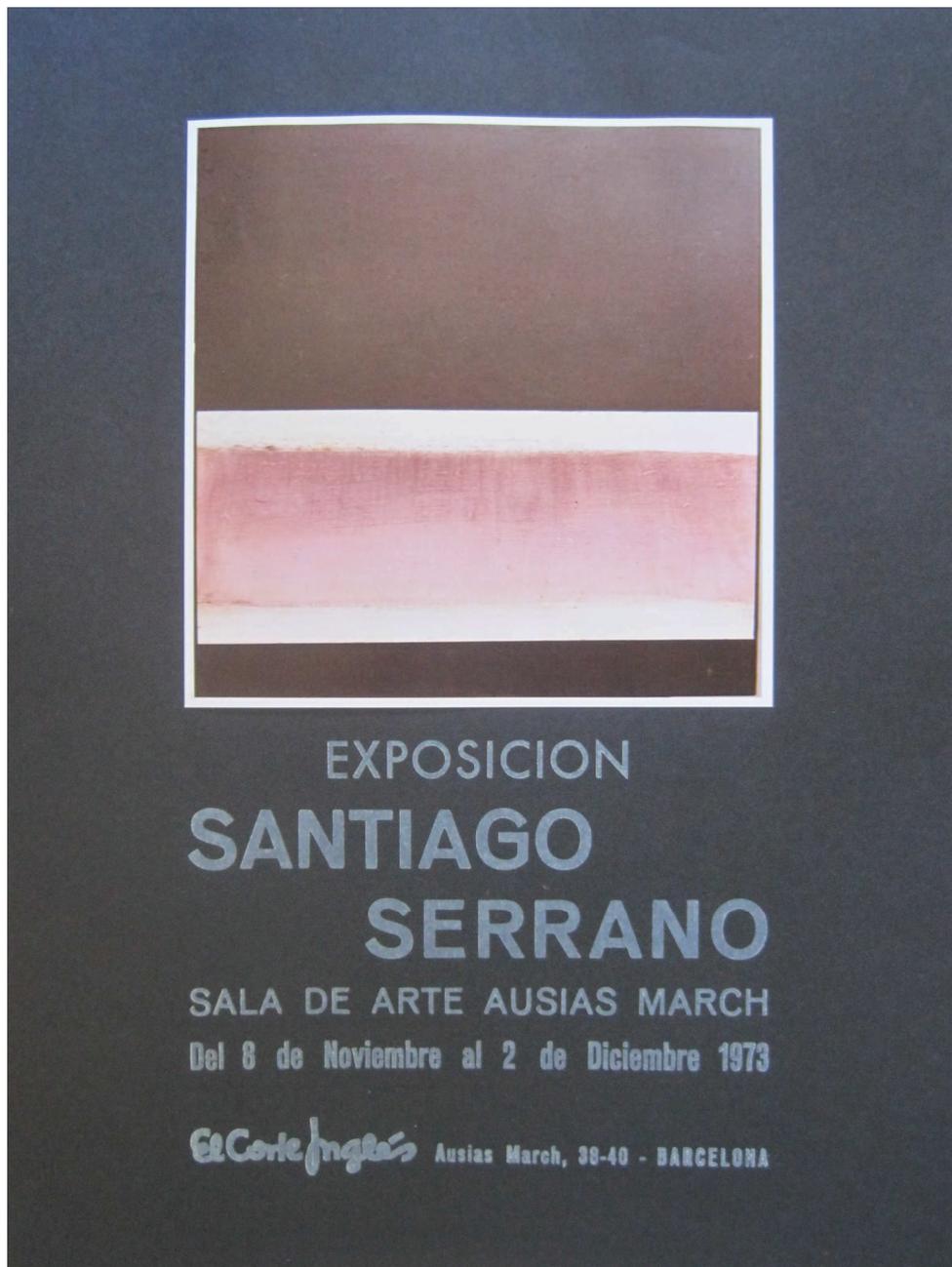
Ejemplo paradigmático de una identificación grosera y simplista de la pintura de Santiago Serrano con la de Mark Rothko, fue el lacónico comentario interrogativo que publicó la revista *Destino*, con ocasión de la exposición individual de Serrano en la galería Ausias March dependiente de El Corte Inglés de Barcelona: “¿Por qué Rothko cuando expone en Barcelona firma Serrano?”¹¹⁶; sólo una pregunta, aparecida en la sección de arte de aquella publicación y a la que respondió por medio de una dolida carta Diego Bedia, amigo de Serrano y agente comercial del Corte Inglés encargado de la compraventa de obras de arte.¹¹⁷ (Fig.21)

hace referencia a nuestra propia experiencia – sería afirmar una imposibilidad. Es tan imposible para el arte existir sin contenido como lo sería para el contenido no reflejar algunos aspectos de nuestro entorno (...) Puede que el arte abstracto no utilice contenidos tan obvios como la anécdota o los objetos familiares, pero de un modo u otro debe apelar a nuestra experiencia. En lugar de apelar a nuestro sentido de lo familiar, simplemente funciona en otra categoría. Apela a nuestra experiencia abstracta que pertenece a las relaciones que nos son familiares entre el espacio y las formas. Y tiene su propia anécdota, ya que cada relación supone una anécdota, no en el sentido de un cuento, que es simplemente una anécdota de la acción humana, sino en el sentido de la narración filosófica, que lleva todos los elementos relacionados hacia un fin unificado”. ROTHKO, Mark: *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004, pp. 126-128.

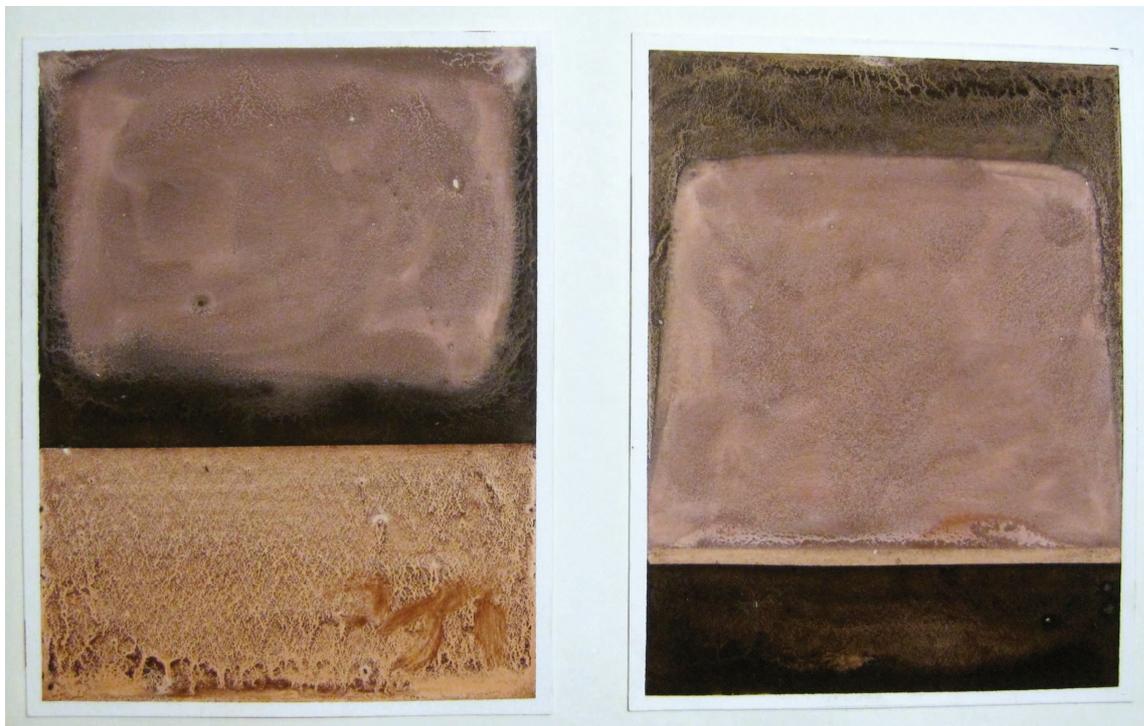
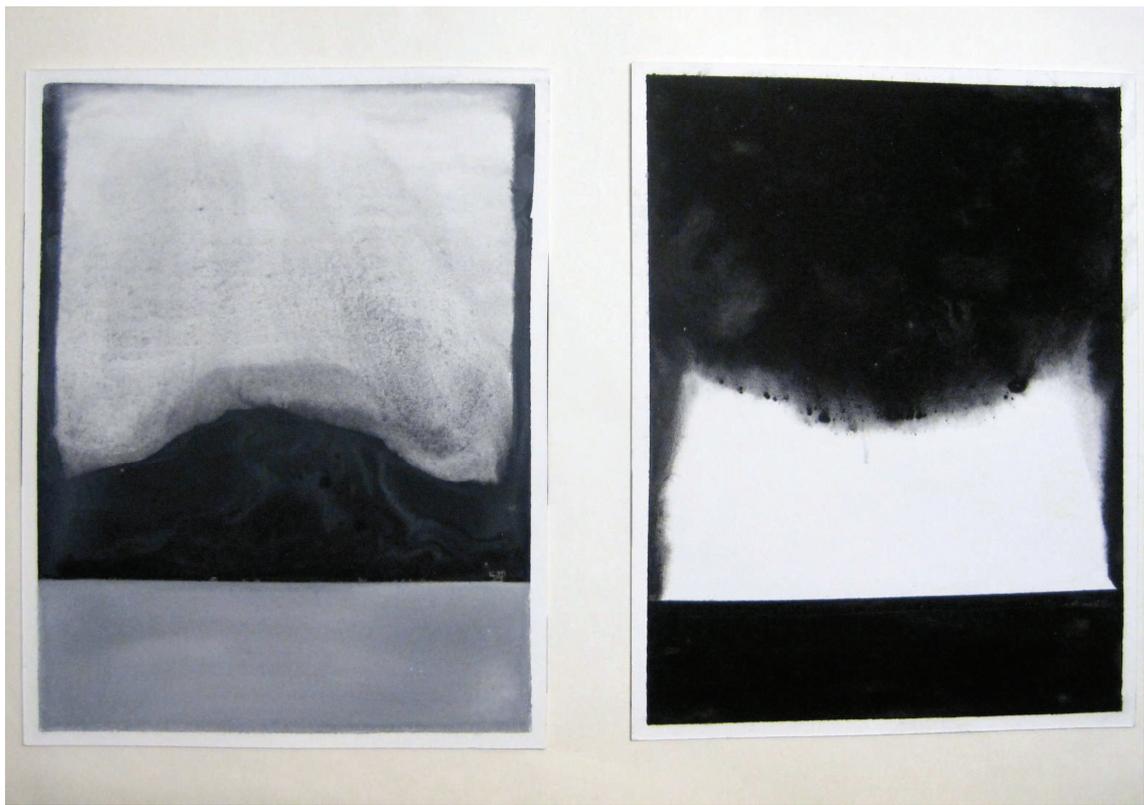
¹¹⁵ HERNANDO CARRASCO, Javier, 1985, pp. 227-238.

¹¹⁶ *Destino*, nº 1886, Barcelona, 24 de noviembre de 1973, p. 52.

¹¹⁷ “Todo comentario se ha reducido a un lapidario, cruel e injusto texto en su sección (...) Es posible que todo sea fruto de un mal entendido y de un no saber leer por mi parte: no hay mal, sí un elogio tan tremendo, el reconocimiento de una calidad fuera de lo normal en la obra, que se sabe que la persona desconoce íntegramente, de Santiago Serrano, pintor tan grande que es capaz de ser y hacer figura y obra de calidad tan grande como la de ese admirado y respetado hombre maravilloso que fue Rothko. (...)”. (ASS) Carta de Diego Bedia - en representación de El Corte Inglés y de la galería de arte Ausias March -, a D. Joaquín Dols, de la revista *Destino*. Apéndice II.1.



(Fig.21) Cartel de la exposición individual de Santiago Serrano en la sala de arte Ausias March (El Corte Inglés), Barcelona, 1973.



(Fig.22) Bocetos de 1973. Tinta y acuarela sobre cartulina.

Las tres exposiciones individuales de 1973, en las galerías Grosvenor (Madrid), Ovidio (Madrid), y Ausias March (Barcelona), significaron la confirmación de Santiago Serrano como una figura digna de atención y seguimiento en el panorama de la pintura española. A propósito de la individual en Ovidio, que inauguraba la andadura de esta galería madrileña donde expondrían muchos de los más representativos artistas españoles de los años setenta y ochenta¹¹⁸, José María Moreno Galván escribió: “Santiago Serrano pertenece a esa casta de artistas que se atreven a situar a su arte – a su pintura, en este caso – en el último y radical estado problemático de su preocupación, sin conceder en ningún momento agarraderas piadosas para el espectador, sin transigir con ninguna retórica del pictoricismo. Pertenece, pues, a esa casta de los artistas radicales, como lo fueron Mondrian, Malevich o, en nuestro tiempo, Rothko, pintor este último con el que lo unen afinidades algo más que fortuitas. (...) ¿Qué es lo que afirma la pintura de Santiago Serrano? Afirma la proporcionalidad espacial. Es decir, afirma, en primer lugar, el nudo espacio de dos dimensiones, al cual no trata de negar ni de falsear en ningún momento con ninguna ficción tridimensionalista”.¹¹⁹ En el texto del catálogo, Santiago Amón¹²⁰, ferviente defensor en los años setenta del camino abierto por Rothko a otros pintores, declaraba que era “empresa en verdad difícil escribir sobre la obra de Santiago Serrano”, y establecía un paralelismo entre su pintura y un texto literario desprovisto de adjetivos, verbos, adverbios y complementos circunstanciales, en el que la indicación de la realidad, inmediata y esencial, una vez excluida toda referencia al mundo de las apariencias, se fiaba

¹¹⁸ Véase “Vuelven los 80”, *El Mundo*, 18 de enero de 2005. Disponible en <http://www.elmundo.es/metropoli/2005/01/14/arte/1105657231.html>. Entre los artistas que pasaron por Ovidio cabe mencionar a Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Patricia Gadea, Juan Ugalde, Antón Lamazares, Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns Bada y Luis Pérez Minguez, entre muchos otros.

¹¹⁹ MORENO GALVÁN, José María, 1973 (b), pp. 79-80.

¹²⁰ Santiago Amón defendía con verdadero entusiasmo en la primera mitad de los setenta la inspiración que suponía Rothko para algunos pintores: “Muchas cosas nos han venido de la ‘Meca del Arte neoyorkina’, pero ninguna, desde luego, tan universal y tan dotada de venturosa actualidad, pese al tiempo transcurrido, como el arte alertador de Rothko. (...) ¿Quién señala el norte o la meta de inclinación de esta nueva visión o revisión del arte de pintar? ROTHKO. Fuera ya de tiempo la proclama sistemática de la improvisación y de rutina, son no pocos los pintores españoles que centran en Rothko sus atenciones, y no con ánimo emulador y por la vía del plagio, sino puestos sus cuidados en la nueva mirada que Rothko regaló al universo...”, AMÓN, Santiago: “Atención al abstraccionismo”, *Gazeta del Arte*, 28 de diciembre de 1975, p. 3. Amón escribió este combativo artículo en contestación a otro que apenas un mes antes había publicado en la misma revista José María Carrascal – entonces corresponsal en Nueva York – bajo el título “Atención al neorrealismo”.

únicamente a unos cuantos sustantivos entre los que prevalecían dos: extensión y duración.¹²¹ (Fig. 22)



(Fig. 23) Santiago Serrano en la inauguración de su exposición individual en la galería Ovidio, 1973. (Archivo del artista)

III.4.2 El comienzo de un diario

En octubre de 1973, por las mismas fechas en que se inauguraba su exposición individual en la galería Ovidio (Fig.23-24), Santiago Serrano daba comienzo un diario personal bajo el sencillísimo título *Notas*, en el que durante dos décadas registraría con regularidad multitud de vivencias, impresiones y opiniones sobre su propio trabajo y el mundo del arte.¹²² Algunas de las anotaciones adolecen

¹²¹ AMÓN, Santiago, 1973, s.p.

¹²² (ASS) SERRANO, Santiago: "Notas", 1973-1994. Apéndice I.3. Diario escrito en cuartillas taladradas sin numeración de páginas, reunidas en una capeta de anillas con tapas de cartón marrón. Al principio y al final de la carpeta hay algunas hojas sueltas y sin fecha, más algunas cartas y recortes de prensa.

de confusión y presentan abundantes tachaduras y correcciones; pese a ello, el cuaderno ofrece una valiosa información respecto a lo que pensaba el autor sobre su propia obra y proceso de trabajo entre principios de los años setenta y la primera mitad de los noventa.¹²³ Serrano inicia el diario para “tratar de anotar impresiones, hechos, experiencias, ideas; en suma, motivaciones que creo importante no olvidar. El motivo sería empezar a dar un sentido más a mi obra, que la suma de las anotaciones den un sentido y que éste llegue a fraguar en esa obra”.¹²⁴ De este modo, la escritura del cuaderno supondría un refuerzo y un alimento conceptual para la obra pictórica en curso.¹²⁵



(Fig. 24) Santiago Serrano durante el montaje de la exposición en la galería Ovidio, 1973 (Archivo del artista)

¹²³ La anotación más tardía es de noviembre de 1994.

¹²⁴ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 29 de octubre de 1973. Apéndice I.3.

¹²⁵ Más de veinticinco años después, Serrano expresaría unas ideas parecidas acerca del valor que para él tiene escribir un diario: “Es como mi cordón umbilical. Me nutre y me ancla. (...) Quiero decir que el cuaderno es como memoria y recurso”. (ASS) SERRANO, Santiago: Cuaderno 1997-2009, 23 de agosto de 2000. Apéndice I.4.

Serrano comienza a escribir sus *Notas* en una época en que se formula muchas preguntas acerca de la finalidad, perdurabilidad y significado de su pintura¹²⁶, cuestionándose la idoneidad de la misma para comunicar algo a quien pudiera verla: “¿Me comunico yo mediante mi pintura? ¿Con quién se comunicará mi pintura? Para mí es muy difícil la comunicación a nivel humano, de relaciones; entonces me pregunto si no será más difícil que me entiendan haciendo la pintura que hago”.¹²⁷ Especula y se interroga con insistencia sobre los valores éticos y estéticos que debiera contener y transmitir su trabajo artístico, concibiéndolo como herramienta de comunicación y disfrute visual, a la vez portadora de una cierta ética o modo de vivir y actuar frente a la realidad. Entre las virtudes que Serrano desea traslucir en su pintura destacan la veracidad y la humildad, que curiosamente encuentra y admira en aquel preciso momento en la obra realista de Antonio López, un pintor que aparentemente poco tiene que ver con la opción estética que Santiago Serrano representa.¹²⁸

En esa época se fraguan muchos de los valores que caracterizarán la pintura de Santiago Serrano en los años sucesivos: honestidad, sobriedad, autenticidad, sencillez; así como la aspiración a llegar a un encuentro íntimo consigo mismo “a través de una interiorización en las cosas pequeñas y los actos pequeños”.¹²⁹ En estas fechas también escribe breves pensamientos sobre el tiempo y el silencio, temas que se revelarán fundamentales en el devenir de su obra: “Me pareció que la materialización del tiempo era el silencio. Hay que dar al tiempo lo que es del tiempo”.¹³⁰

¹²⁶ “La intemporalidad de la obra de arte es algo que me preocupa y que me afecta últimamente. La temporalidad sería la derrota definitiva de una obra. La integridad en el tiempo se manifiesta en algunos pintores – no muchos precisamente – de una manera evidente y simple. Hay algo que salta, que se ‘precipita’ fuera de la obra física; la evidencia de lo no efímero, de que el tiempo no ha pasado por ella, del no envejecimiento; de que pese a la historia, ella, sola y única, evoca su magnitud fuera del tiempo con una autonomía absoluta, como una constante pasada, presente y futura que me hace pensar en algo absolutamente definitivo, inaccesible”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 4 de noviembre de 1973. Apéndice I.3.

¹²⁷ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de marzo de 1974. Apéndice I.3.

¹²⁸ “Hace sólo un instante acabamos de ver un catálogo de Antonio López García. (...) En un momento dado he tenido la necesidad de ‘fijarme’ bien y me he quedado sorprendido de la VERACIDAD del lenguaje: me ha emocionado fuertemente. He vivido por unos instantes una emoción muy profunda que me ha recordado algo tan esencial como la HUMILDAD. Sí, en la obra de Antonio López lo he encontrado claramente, no sé si es una humildad aceptada, me parece que no, más bien creo que es una norma de vida, algo tan claro y de una vivencia tan real que si no, no nos podría hacer creer eso que vemos”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 5 de noviembre de 1973.

¹²⁹ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 6 de noviembre de 1973. Apéndice I.3.

¹³⁰ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 15 de noviembre de 1973. Apéndice I.3.

En lo referente al contenido y estructuración de sus imágenes pictóricas, a finales de 1973 y principios de 1974 Serrano establece que el cuadro no debe comprimir ni aprisionar las formas, ya sea en conceptos-definición o en límites físicos: “Que las formas se desparramen, no se pueden quedar ahí, tienen que desparramarse. (...) Trataría ahora de hacer una pintura que no tuviera que estar contenida dentro de un espacio, de manera que fuera ella misma espacio y que por lo tanto, aunque geoméricamente tuviera límites, se derramara. Por espacio diría, también, marco, bastidor, cuadro”.¹³¹

Simultáneamente, Serrano concibe su obra con un sentido clásico, como un organismo estable y compensado en la distribución de todos sus elementos sobre el plano y dentro del encuadre: “Las formas en mi pintura han de tener fuerza por sí mismas, es decir, cada porción o división o cada fragmento que hacen el todo han de mantener por sí mismas el peso del cuadro. La composición ha de ser absolutamente inamovible, para que se pueda traducir en algo sólido y que esa solidez dé al cuadro su propia fuerza tanto física como anímica”.¹³² Sin embargo, le preocupa al mismo tiempo que la armazón del cuadro pueda caer en un exagerado rigor formalista o en una extremada sobriedad, tanto, que acabe restando toda humanidad y palpitación a la imagen: “La parquedad de las formas, su austeridad, pueden llevar al ‘límite’ de la expresión, en tal modo que ésta se constriña tanto que se quede en una ‘pura forma’, en algo puramente formal, algo frío, que haga abortar la posible ‘acción creadora’ del pintor; si la forma manda tanto quedaría como cuerpo y alma de la obra, y quizá estaría asumiendo papeles que no le corresponden. La parquedad de las formas conjugada con la riqueza de la materia podría ser una jugosa convivencia. Luego vendría, si no la intención (que estaría también en la composición de esas formas), sí la infusión personal del artista, su ‘gracia’ personal (...) En mi caso se podría hablar de ‘la intención / voluntad / idea de lo representativo’, que no sería sino la materialización de esa gracia, de esa infusión personal”.¹³³

La definición de ‘infusión’, según el Diccionario de la Lengua Española, es la acción de introducir en agua caliente ciertas sustancias orgánicas para extraer de ellas las partes solubles. Refiriéndonos al sacramento del bautismo, es el acto de

¹³¹ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 2 de diciembre de 1973. Apéndice I.3.

¹³² (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 9 de enero de 1974. Apéndice I.3.

¹³³ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 21 de septiembre de 1974. Apéndice I.3.

echar agua sobre el que se bautiza. Esta última acepción quizás sea la que mejor traduzca el sentir de Serrano: el artista `bautiza´ la pintura, al conferirle su aliento e individualidad, humanizándola, e incluso, a veces, dándole un nombre o título; aunque también sería pertinente que nos fijáramos en la otra acepción de la palabra, comparando la materia pictórica en gran parte de la obra de Santiago Serrano, no sólo la de 1973, con una infusión de té o de manzanilla que al diluirse tiñe el medio acuático con su color.

III.4.3 Trazando un círculo de amistades y relaciones

Serrano arrastra durante los primeros años setenta un estado anímico agitado e inestable, agravado por un sentimiento agudo de soledad y vacío: “Es increíble la inseguridad que tengo a veces; el miedo que me produce ese `vacío´ hace que se me contraiga el estómago; entonces es cuando no me importaría romper con cualquier estado de cosas”.¹³⁴ Con el fin de eliminar tal sensación de aislamiento y aridez, decide invitar a varios artistas y responsables de galerías a reunirse en su casa para hablar de temas que pudieran concernir a todos; entre ellos, Adolfo Schlosser, López Soldado, Eva Lootz, Ángel Sardina y los propietarios de la galería Ovidio: Carmen Romero y José María Valencia.¹³⁵ Serrano expondría conjuntamente con algunos de estos artistas en Ovidio en junio de 1974 (Fig. 25)

A través de Esmeralda Almonacid, Santiago Serrano conoció a la escritora Rosa Chacel, quien, ya anciana, llegó a Madrid desde Buenos Aires en enero de 1974, con una beca que le había concedido la Fundación Juan March para que terminara su famosa novela “Barrio de Maravillas”.¹³⁶ Santiago Serrano y María Carballido invitaron en varias ocasiones a la escritora a cenar en su casa, y la llevaron a visitar el *barrio de maravillas* donde ya en aquella época - primera mitad de los años setenta -, pudieron entrar según recuerda Serrano en un bar de

¹³⁴ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 14 de enero de 1973. Apéndice I.3. Un año y medio después, el artista sigue manifestando un estado de inseguridad y desasosiego: “Qué poco avanzo humanamente. Me siento cada vez más cargado con más culpas, con deseos de exteriorizar mis angustias y problemas, y por otra parte, incapaz de solucionarlos, (...) la gente, los amigos, no quieren saber de problemas, de follones, y menos si son personales”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 20 de junio de 1974. Apéndice I.3.

¹³⁵ “He apuntado la posibilidad de juntarnos y charlar de cosas nuestras de arte. – Adolfo Schlosser, López Soldado -; ellos están encantados, no sé de qué hablaríamos, pero quizá el interés mayor estaría en juntarnos. Pienso también decírselo a Eva Lootz y a Sardina. A María de Castro se lo dije, encantada también; a los Ovidios, igualmente”. *Ibidem*.

¹³⁶ Tal y como relata la escritora: “2 de enero de 1974 (...) Mañana 3, salgo para Madrid (...) Madrid, 5 de enero. Llegué ayer; fue a esperarme Pedro Antonio con un amigo. También estaba María (Serrano (...)).” CHACEL, Rosa: *Alcancía (Vuelta)*, Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 294-295.

travestis, cuando Chueca todavía no era el barrio de los homosexuales por antonomasia. En algunas de las cenas en casa de Santiago Serrano coincidieron Rosa Chacel, Patricio Bulnes y Pedro Antonio Urbina.¹³⁷ Urbina era escritor, poeta, traductor, numerario del Opus Dei y profesor de Teología, y había aportado un breve texto al catálogo de la primera individual del pintor en la galería Amadís. Entre 1973 y 1974 Serrano mantuvo un trato frecuente y amistoso con el traductor y crítico de arte chileno Patricio Bulnes, que se puede rastrear, al igual que otras citas y compromisos de Serrano, en su dietario del año 1974 y en el cuaderno *Notas*.¹³⁸

En cierta ocasión, Rosa Chacel previno a Santiago Serrano contra Patricio Bulnes; una advertencia premonitrice de lo que sucedería poco tiempo después. Un día en que Bulnes se encontraba de visita en el estudio, hizo un comentario que ofendió gravemente a Serrano, quien inmediatamente lo expulsó de su casa.¹³⁹ Indudablemente, tan violenta escena debió de acarrear consecuencias en el historial de exposiciones individuales de Santiago Serrano, quien nunca fue llamado a exponer en la madrileña galería Buades, donde Bulnes tuvo notable influencia y fueron convocados muchos de los más importantes artistas españoles surgidos en los setenta.¹⁴⁰

¹³⁷ (ASS) SERRANO, Santiago: Dietario de 1974, 23 de enero: "Cenar Rosa Chacel, P.A.U. (Pedro Antonio Urbina) y Patricio". Apéndice II.2.

¹³⁸ Estas son algunas de las anotaciones de Santiago Serrano referentes a sus encuentros con Bulnes, hechas en el dietario de 1974: 6 de enero: "Patricio vino a cenar, bien. Después nos liamos con el tarot y a charlar y estuvimos hasta las 4:30. Bebimos bastante. Me contó algo sobre una revista en la que intervendrían S. Amón, A. Bernabeu, (...) un diseñador y Patricio (...)". 18 de enero: "Patricio vino a cenar. Tuvimos una conversación interesantísima sobre el arte actual. Lástima que no le grabara. Él estaba encantado". *Ibidem*.

En el cuaderno *Notas* consignó el contenido de otra conversación que habían tenido sobre el devenir del arte: "Comentábamos hace unos días Patricio y yo, una idea acerca del futuro del arte y venía a ser poco más o menos que así. Que después de todo, la desmitificación, y todo lo que traiga consigo, aunque venga dada a la vez por otras causas, p. ej. El consumismo, el capitalismo, el tecnicismo, etc., aportaba a la vez la negación de unos principios humanos quizás inalterables: creencias, mitos, tabúes, religiones, etc., que a la postre, después de andar por caminos racionalistas, etc., su único escape sería el punto de partida. ¿La mística? ¿La religión? La sola palabra "mística" ya trae consigo recuerdos religiosos o cosas análogas, y no se trata, a la hora de decir 'mística', de hacer un sinónimo sino de hacer una reflexión, porque aunque también místico es espiritual, también es misterio, y podría no ser lo mismo". (ASS) SERRANO, Santiago, "Notas", 1973-1994, 18 de noviembre de 1973. Apéndice I.3.

¹³⁹ "La ruptura de Patricio me ha jodido bastante. De todos modos hay que aclarar que era muy necesario. (...)" (ASS) SERRANO, Santiago: Dietario de 1974. Notas al final. Apéndice II.2.

¹⁴⁰ La Galería Buades fue fundada en 1973 por Mercedes Buades, en un local de la calle Claudio Coello en Madrid. Su primer director artístico fue Juan Manuel Bonet, y a partir de 1974 la Galería pasó a ser dirigida, finalmente, por Mercedes Buades y Chiqui Abril. Algunos de los numerosos



(Fig. 25) Tarjeta- invitación a la exposición colectiva en Ovidio, Madrid, 1974.

Antonio Valdivieso, pintor que puede ser adscrito a una figuración de resonancias cubistas, es uno de los artistas con los que Serrano mantuvo una buena amistad durante aquella época, sin que el trato personal entre ambos se reflejara de manera alguna en sus respectivas obras. Otro personaje, curioso, que fue amigo de Santiago Serrano en aquella década, fue el polifacético y poco conocido artista estadounidense Paul Hoffman, quien expuso en la galería Aele en enero y febrero de 1978 y repitió allí otras dos veces en la primera mitad de los años ochenta. Hoffmann era dibujante, pintor, escultor, grabador, había sido alumno de Andrés Segovia y tocaba muy bien la guitarra. Se construyó una casa en el Escorial, y a partir de cierto momento Serrano le perdió completamente la pista.¹⁴¹ Desde finales de los sesenta Serrano también tuvo una amistad, que ha pervivido

artistas que expusieron allí fueron Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Nacho Criado, Chema Cobo, Luis Gordillo, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Adolfo Schlosser, Luis Muro, Rafael Pérez Mínguez, etc. Sobre la historia de esta galería, véase *Galería Buades: 30 años de arte contemporáneo*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid; Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008.

¹⁴¹ Según recuerda Serrano, Hoffmann no podía regresar a Estados Unidos debido a problemas con Hacienda, y tuvo que salir de España por la misma razón. Serrano le regaló el boceto del políptico alargado de 1977 que se conserva en la colección del Instituto Valenciano de Arte Moderno.

hasta hoy día, con los pintores Miguel Navarro y José María Fibla (Fig. 26); con ellos y con otros más, compartiría una interesante experiencia colectiva en 1975.



(Fig. 26) Santiago Serrano y José María Fibla, ca. 1973-1975. En la fotografía, Serrano pinta un retrato de su amigo (Archivo del artista)

III.5 REUNIÓN PLÁSTICA, 1975

III.5.1 Secuencia de paisajes

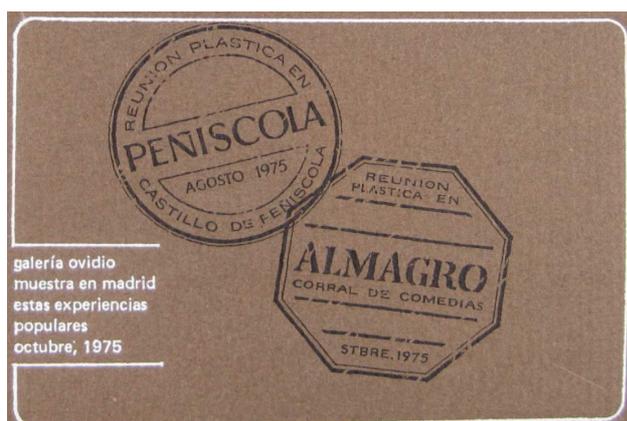
Santiago Serrano ha conservado numerosas cartulinas fechadas en 1974 y 1975, exquisitamente realizadas con acuarela, gouache, lápiz de grafito e incisiones (cat.87-118) Estas obras – de 25 x 23 cm. aproximadamente -, concebidas secuencialmente con el objetivo de expresar todos los posibles aspectos de un mismo motivo o tema, constituyen un extenso repertorio de ejercicios y ensayos, aunque no cabe duda que el artista debía de concederles alguna importancia y valor en sí mismos cuando los firmaba y fechaba, como de hecho lo están casi todos. Muchas de ellas incorporan sugerencias de horizontes y de paisajes imaginarios, henchidos de densidad atmosférica. Serrano buscaba: “el encuentro del modelo, del punto de partida, y a partir de ese momento tratar de sacar todas sus posibilidades. Dicho de otra manera, sería ver un paisaje con continuos y distintos puntos de vista, sin olvidar una serie de principios que yo obligo en el juego – materia, color -; de esa manera y sin reiterar nada, el espectador es apresado por uno u otro *paisaje de esa secuencia*”.¹⁴²

De una llamativa complejidad es el conjunto de cartulinas fechadas en 1975, difícil de ordenar y clasificar por las diversas y hasta contradictorias direcciones a las que apunta. No obstante, pueden adivinarse en él dos tendencias básicas. Por un lado, un grupo de imágenes en el que se mantienen estructuras bipolares, con una zona superior, de textura ligera y aérea, y otra inferior con una pesada y expresiva carga de materia torturada, amasada en pliegues y relieves (cat.105-108), que mantienen una familiaridad con algunos ejemplos notorios de la pintura próxima al informalismo, cuadros de Gustavo Torner u obras de Antoni Tàpies de los años sesenta. Varias de estas composiciones también están recogidas en el cuaderno *Lecturas 1974-1980*. En el otro grupo de cartulinas aflora una tendencia a simplificar y aligerar al máximo el espacio, a partir de un registro cromático y tonal claro y una escasa carga de pigmentos, procurando eludir el patrón compositivo en torno a una línea o banda que hace las veces de horizonte. La sugerencia paisajística da paso a un empleo más libre de la mancha, la textura y el espacio, mediante tonalidades muy restringidas y austeras. (cat. 87-92 y 111) Serrano acabaría decantándose por esta segunda opción, rechazando la primera por

¹⁴² (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, abril-junio de 1975. Apéndice I.3.

considerar las imágenes resultantes demasiado pesadas, no identificándose con ellas en aquel entonces ni actualmente al sacarlas de la cajonera y revisarlas.

Serrano despliega un amplio abanico de recursos técnicos, jugando con los veteados y las estratificaciones tonales que forma la pintura acuosa al asentarse en capas muy diluidas sobre el papel; los grumos y pliegues de las partes más cargadas de materia o los brillos que afloran del barnizado en algunos puntos. En esta época, a mediados de los setenta, las cartulinas de Serrano ya presentan un llamativo cerquillo blanco que enmarca la imagen y que desde entonces utilizaría en gran parte de su obra sobre papel; también años después, al preparar los soportes de su obra gráfica digital. Serrano empezó a marcar estos cerquillos valiéndose del sobrante de cinta adhesiva que le proporcionaba su amigo Florentino Alegría, quien trabajaba en una tienda de adhesivos que había en un sótano justo debajo de su estudio en la calle Roma.¹⁴³



(Fig. 27) Portada del catálogo “Reunión Plástica” (detalle), galería Ovidio, Madrid, 1975.

Serrano sólo trasladó algunas de las pequeñas cartulinas de 1974 y 1975 a formatos mayores, precisamente las que más se despegaban de los residuos paisajísticos, en otras cartulinas de 40 x 30 cm. (cat.123) o en pinturas sobre lienzo o tabla que llevó en 1975 a la exposición colectiva “Reunión Plástica”, presentada sucesivamente en el castillo de Peñíscola, el Corral de Comedias de Almagro y la galería Ovidio de Madrid (Fig. 27).

¹⁴³ Bastante tiempo después, Florentino Alegría ha sido colaborador técnico de Santiago Serrano en las series gráficas de 2010 y principios de 2011 - *Las casas habitadas* y *Cruzarse* -, encargándose del manejo del programa informático Photoshop y del retoque de las imágenes digitales bajo la supervisión del artista.

En estas obras, grandes manchas se descuelgan o extienden desde un ángulo del encuadre, ocupando un amplio sector de la superficie y dejando teñido el resto de un color más claro o más oscuro. (cat.86 y 138-140) Santiago Serrano era consciente de que en el primer semestre de 1975 se estaban produciendo cambios muy significativos en su pintura, relativos no sólo al esqueleto compositivo y a la factura superficial, sino sobre todo a un nuevo estado anímico y espiritual que las imágenes traslucían, con un manejo de la brocha más libre y directo y una progresiva lateralización y orientación vertical de las formas: “En los últimos meses parecería que mi pintura ha cambiado lo suficiente como para hacerse notar. De una composición rígida: calmosa y horizontal, o mejor, perpendicular, he pasado a una cierta descomposición de esas estructuras. Todo esto, que quizás haya sido una exigencia anímica, ha hecho que la pintura cambie casi de un modo *moral*”.¹⁴⁴ (Fig. 28)



(Fig. 28) Sin título, 1975. Acrílico sobre tela pegada a tabla. 80 x 65 cm. Colección particular, Madrid.

¹⁴⁴ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 5 de julio de 1975. Apéndice I.3.

Este giro entrañaba además otro tipo de acercamiento al cuadro, en el que el espectador no se limitara a ser sujeto pasivo y absorbente de la imagen; antes bien, jugara a completarla mentalmente con las sensaciones y pensamientos que ésta suscitara en él, proyectándose sobre la pintura como lo haría sobre un misterioso espejo: “El espectador que no espere del cuadro nada que sea ajeno a su ser físico. El cuadro es un agente receptor – incluso podría ser un refugio o una antesala – y como tal está esperando, si cabe, vacío, a que se `escudriñe en monólogo directo´ con él. El espectador no puede exigirle sino por el contrario darle lo que pueda pescar en su soliloquio por los espacios de la obra”.¹⁴⁵

A partir de este año los formatos que maneja Serrano van creciendo cada vez más; las telas de 150 x 100 cm. (cat.141-144) o 225 x 150 cm. (cat.124) abrirán paso en el período de 1976 a 1979 a una mayor expansión de las superficies, articuladas en dípticos o polípticos. En la segunda mitad de los setenta Serrano acomete las pinturas de mayores dimensiones de toda su carrera – el *Tríptico Propac* (1976) alcanza los cuatro metros y medio de largo - si bien en los años noventa, y esporádicamente en la primera década del siglo XXI – véase el *Gran Silenciaro* -, volverá a trabajar con soportes de gran envergadura.

III.5.2 Un grupo de amigos

En 1975, Serrano expuso una selección de sus obras junto con un grupo de artistas a quienes principalmente unía la amistad: Miguel Navarro, José María Fibla, Jaume Genovart, Peiró Coronado y la artesana de tapices Alicia (Fig.29). De hecho, entre las obras de todos ellos podían observarse más disparidades conceptuales y estilísticas que coincidencias. Todos habían pasado por `Tres Teresas´, residencia de Fibla en Benicarló, a pocos kilómetros de Peñíscola, cuyo castillo se les antojó un atractivo e inusual escenario donde realizar un proyecto común en el que convivieran la pintura, los tapices y la música; una muestra cuya única pretensión sería la de brindar un puro disfrute visual y estético a un público distinto del que habitualmente visitaba las galerías de arte.¹⁴⁶ “Reunión Plástica” fue el nombre que

¹⁴⁵ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 12 de octubre de 1975. Apéndice I.3.

¹⁴⁶ Miguel Navarro, que sigue siendo en la actualidad uno de los mejores amigos de Santiago Serrano, definió las motivaciones y objetivos de esta iniciativa en una entrevista para la prensa: “Fundir en un marco de excepción una muestra sin pretensiones de ningún tipo, conviviendo cinco pintores distintos con los tapices, con la música, con el teatro: para mí es una desmitificación del arte (...) Hay otro

dieron a esta experiencia, presentada en el transcurso del año en el castillo de Peñíscola – agosto -, la galería Fúcares – en el contexto del Corral de Comedias de Almagro, en septiembre - y la galería Ovidio de Madrid – octubre -.¹⁴⁷



(Fig. 29) Los integrantes del grupo, reunidos en el castillo de Peñíscola, agosto de 1975. De arriba abajo, e izquierda a derecha: Serrano, Peiró, Navarro, Genovart, Alicia y Fibla. (Archivo de Santiago Serrano)

Otros colaboradores en el desarrollo del proyecto fueron Ximena Romo, grafista, quien ya había diseñado el catálogo de la exposición individual de Serrano en la galería Grosvenor en 1973; el fotógrafo Pepe Lamarca y el músico Jorge Fresno, que enriqueció la inauguración en Peñíscola con un concierto de vihuela y guitarra y con el estreno mundial del concierto-homenaje a Pablo Picasso.¹⁴⁸ El grupo llevó la exposición al Corral de Comedias de Almagro en unas fechas en que

interés, que es la comunión con un público que no es el visitador de galerías, con lo cual llegamos, aunque sea en pequeño porcentaje, a personas nuevas". RAMÍREZ, Pilar, 1975, p. 5.

¹⁴⁷ "Experiencias populares", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 23 de octubre de 1975, p. 10.

¹⁴⁸ RAMÍREZ, Pilar, *op.cit.* p. 5.

la situación de España era sumamente delicada. La muerte del dictador Francisco Franco era inminente – acontecería en noviembre – y se avecinaban profundos cambios políticos que cambiarían la faz del país en muy pocos años. Durante el período de la exposición en Almagro ocurrieron varios incidentes desagradables, originados por la hostilidad de una parte del público local frente a la propuesta artística del grupo, que al parecer identificaban, de un modo totalmente absurdo e infundado, con posiciones políticas de izquierda. La escaramuza terminó provocando la intervención policial, y Santiago Serrano se vio obligado a descolgar sus obras antes de lo previsto. (Fig. 30)

Miguel Navarro, que en la actualidad sigue siendo uno de los mejores amigos de Santiago Serrano, definió a éste en 1975 como “el hombre apasionado, brutalmente sincero, que no concede ni se concede tregua alguna, y a quien su gran dominio le permite un control absoluto, quizás supremo de toda posibilidad”.¹⁴⁹



(Fig. 30) Corral de Comedias de Almagro, 1975. En la pared del fondo, varios cuadros de Santiago Serrano. (Archivo del artista)

¹⁴⁹ RAMÍREZ, Pilar, *op.cit.* p. 5.

III.5.3 Destino Milán: la amistad con Carmen Gloria Morales.

En 1974 o 1975 – Serrano no recuerda exactamente en cuál de los dos años – el pintor emprendió un viaje a Italia junto con su amigo Pedro Antonio Urbina. Ambos llegaron hasta Asís, donde Urbina necesitaba recabar cierta información acerca de San Francisco.¹⁵⁰ Allí se les permitió recorrer a sus anchas el Sacro Convento y admirar sin prisas, recostados en los bancos del interior de la basílica, los frescos de Giotto. En un momento del viaje, Pedro Antonio Urbina cayó enfermo y tuvo que regresar a España. Santiago Serrano prosiguió el viaje hasta Milán, con el propósito de conocer a la pintora chilena Carmen Gloria Morales, que residía en aquella ciudad.

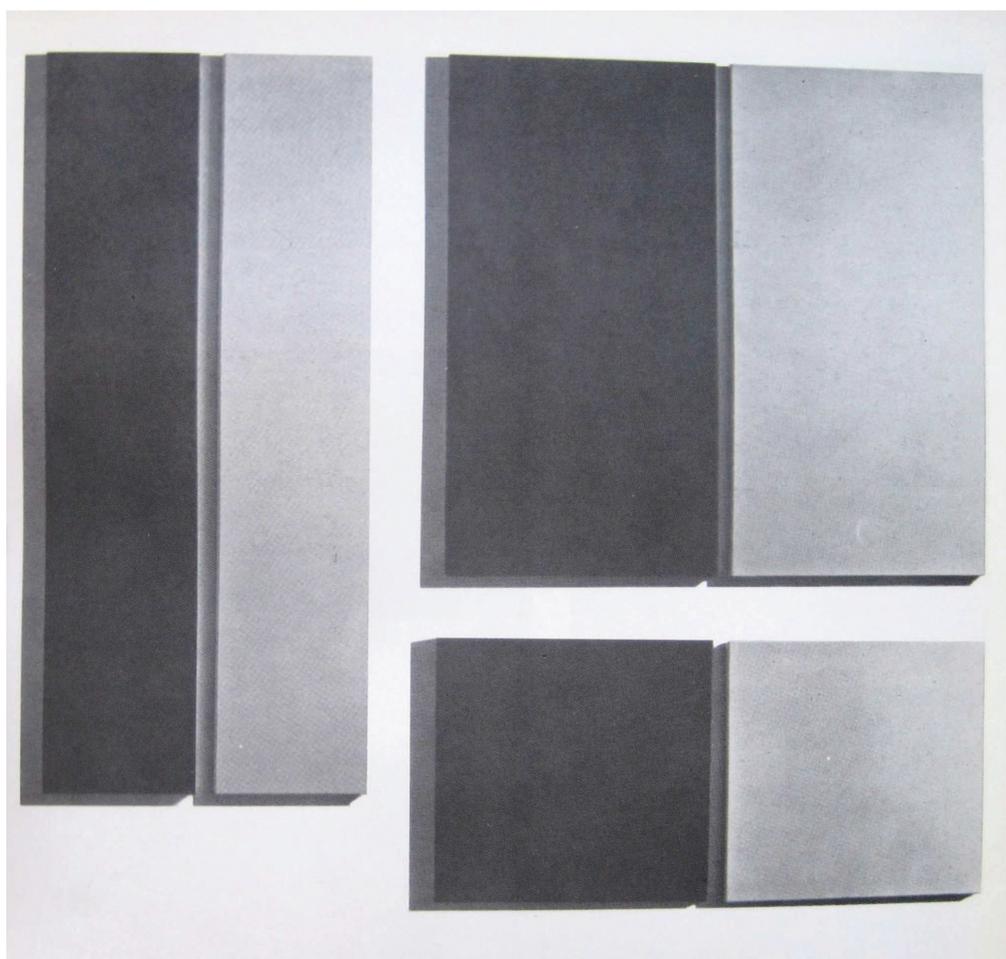
Hacia algún tiempo que Serrano había visto reproducidas en catálogos o revistas varias pinturas de Carmen Gloria Morales, reveladoras de un sentido de pureza y esencialidad con el que se identificaba completamente. Decidido a conocerla en persona, la localizó gracias a un directorio de Giancarlo Politi Editore, editorial que publicaba monografías de artistas y la revista *Data*. Una vez en Milán, Serrano acudió a la sede de la editorial para comprar varios libros y cerciorarse de que la dirección de Carmen Gloria era la misma que figuraba en el directorio. Llegó al domicilio de la pintora, llamó al timbre y se presentó ante ella, quien, sin conocerle de nada, le brindó un caluroso recibimiento y le invitó a comer.

Carmen Gloria Morales había nacido en Chile el mismo año que Santiago Serrano, 1942, y se había formado como pintora en Italia, donde vivía desde los años cincuenta. En su época de estudiante de arte pudo conocer la obra de Lucio Fontana y Piero Manzoni, y ya en los sesenta, cuando se trasladó a Roma, la pintura de tendencia monocromática de Francesco Lo Savio, aparte de una gran exposición de Rothko celebrada en 1962 en la Galleria Nazionale d'Arte. En 1971 produjo su primera pintura en el formato sobre el que tantas veces trabajaría en lo sucesivo: un díptico formado por dos paneles de idénticas dimensiones y separados por escasos centímetros. El panel de la izquierda, pintado con un severo registro monocromo; el de la derecha, un lienzo en blanco (Fig. 31). Santiago Serrano también realizó en 1976 o 1977 alguna obra cercana a este planteamiento: una

¹⁵⁰ Serrano recuerda bien que se encontró por primera vez con Carmen Gloria Morales en el mismo viaje a Italia en que conoció a Juan Hidalgo. Esto sucedió necesariamente en 1974 o 1975, dado que en 1976 ya hay constancia, gracias a los dietarios del artista, de la relación de amistad que hubo entre Serrano e Hidalgo en Madrid.

pareja de lienzos de idénticas dimensiones, pero de diferente color, colgados a pocos centímetros de distancia el uno del otro.

A mediados de los años ochenta, mientras seguía realizando dípticos, Morales comenzaría su producción de tondos, un formato que al igual que el díptico contiene inevitables referencias a la historia de la pintura, y sobre el cual también trabajaría intensamente Serrano en la década de los noventa.¹⁵¹



(Fig. 31) Dípticos de Carmen Gloria Morales (1974 y 1975), reproducidos en el catálogo “La contraddizione del segno”, s.p. (exposición celebrada en la Sala delle Colonne, Turín, marzo-abril de 1977) (Archivo del artista)

¹⁵¹ Sobre la pintora de origen chileno, véanse los escritos de ACCAME, Giovanni Maria: *Carmengloria Morales: Presenza e Totalità*, Pierluigi Lubrina Editore, 1991; “Carmengloria Morales: painting as concept and action”, *Unique act / Five abstract painters: Frederic Matys Thursz, Sean Scully, Carmengloria Morales, Seán Shanahan, Ruth Root*, Dublin City Gallery The Hugh Lane y Lund Humphries, (catálogo de la exposición celebrada en la Dublin City Gallery The Hugh Lane, marzo-mayo de 2008), pp. 51-54.

III.6 PROPAC, 1976

III.6.1 Secar el espacio

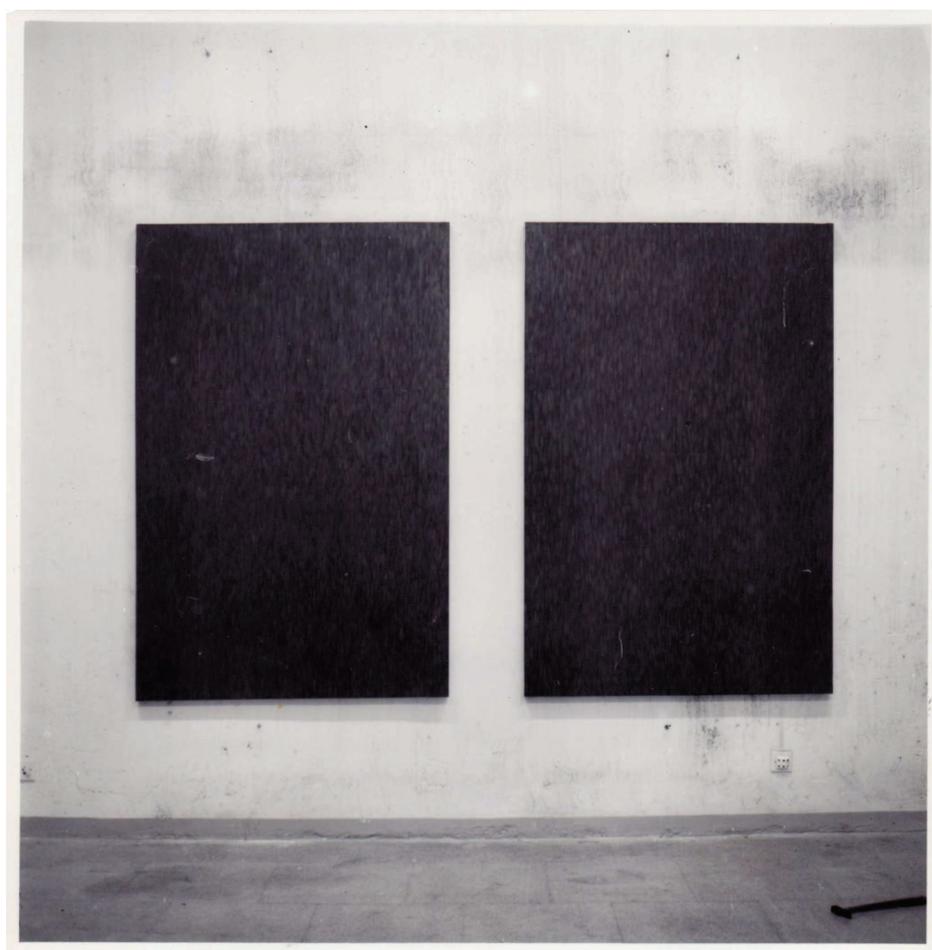
1976 es un año clave en la trayectoria de Santiago Serrano, por cuanto representa un estado de madurez, un punto de llegada tras la actividad de los dos años anteriores y a la vez un punto de partida para la producción pictórica que va a ejecutar hasta principios de los años ochenta. En 1976 realizó una de las pinturas más emblemáticas de toda su carrera, el *Tríptico Propac* (cat.155), que formó parte de una curiosa exposición colectiva celebrada en la madrileña sala Propac – Promoción del Patrimonio Cultural, S.A.¹⁵² - junto con otras dos obras de Carlos Alcolea y Nacho Criado; una muestra que para una parte de la historiografía y de la crítica ha quedado como uno de los hitos más representativos de lo que fue el arte español en los años setenta del siglo XX.¹⁵³

En esta época se origina la frecuente utilización que durante toda su trayectoria Serrano hará de los soportes articulados en forma de díptico o de tríptico (Fig. 32-33), previamente ensayada en 1975 en algunos lienzos y en dos de las cartulinas que conforman la serie con el título horaciano *Ut Pictura* (cat.120-122 y 125-126). En 1976 acomete algunas de las piezas señeras de toda su producción, como el magnífico díptico de la colección del Banco de España, que un amigo del pintor bautizó como *El Velázquez*. Ese mismo año, el crítico de arte Eduardo Alaminos escribe el primer comentario minucioso sobre la trayectoria del artista; un análisis que aporta una observación detenida de los rasgos y esquemas formales de la pintura de Serrano, describiendo cómo éstos se habían transformando paulatinamente desde 1970. Alaminos considera que el año 75 constituye un eslabón que enlaza las etapas anteriores con la obra excepcional, y de mayores dimensiones, del 76: “Surge así el paréntesis del 75 con una serie de obras que evidencian la necesidad de una práctica expansiva; su primer cambio se opera en

¹⁵² Propac (Promoción del Patrimonio Cultural, S.A.), ubicada en la calle Casado de Alisal, 5 - entre el Museo del Prado y el Parque del Retiro - era una galería que aparte de organizar exposiciones de arte ofrecía servicios de compraventa, tasación, autenticación y restauración de pinturas, alquiler de obras de arte y organización de círculos y conferencias, tal y como rezan los anuncios publicitarios insertados en la prensa española de los setenta.

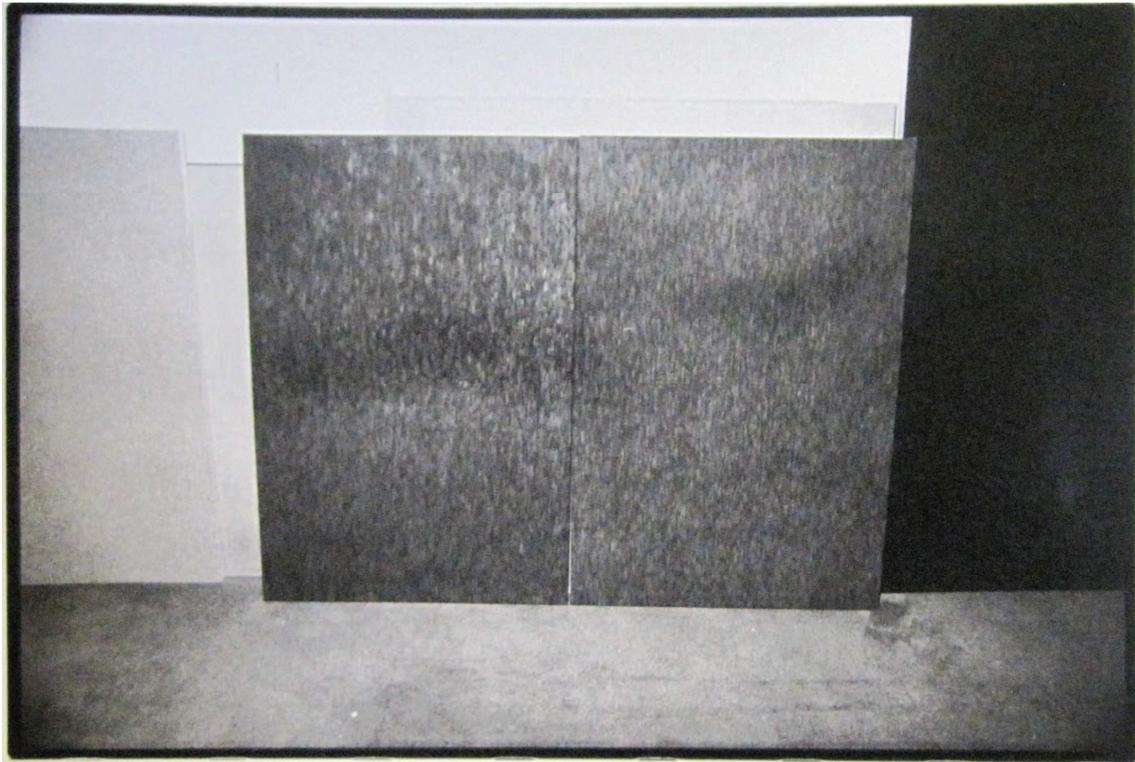
¹⁵³ Especialmente convencido de ello está Mariano Navarro: “Nos conocíamos desde antes, pero la primera de las estáticas convulsiones que la pintura de Santiago Serrano habría de producirme, en las casi tres décadas que hemos atravesado juntos, fue en el otoño de 1976 cuando participó en una exposición colectiva, que supimos entonces, y hoy tenemos la más absoluta certeza, de que era trascendente para el sentido de una época, me refiero a *Alcolea, Nacho Criado y Santiago Serrano*, que tuvo lugar en la sala PROPAC, Promoción del Patrimonio Cultural S.A.”. NAVARRO, Mariano, 2004, pp. 23-25.

el nivel de los formatos (150 x 100 cm., 225 x 150 cm., 450 x 225 cm.) que se traduce gradualmente en la reconsideración específica de la bidimensionalidad de la tela. Lo que en estas obras queda de línea es pura evocación, apenas nada. Lo que interesa al artista como rasgo formal pertinente es el estudio del color, los grises ópticos, mediante una aplicación sistemática y rítmica de aquél: la línea surge entonces de nuevo como consecuencia del color y de su aplicación diferenciada (en los márgenes de la superficie) ejemplarizando más un fluido material que un diseño”.¹⁵⁴ Efectivamente, varias pinturas de formato vertical de 1975 (cat.141 y 144), que enfrentan al espectador a un velo monocromo recamado de pinceladas breves y oblicuas, constituyen el prelude de la obra pictórica de 1976. Asimismo, algunas cartulinas de 1975 parecen anticipar la línea seguida al año siguiente, como es el caso de la serie de once unidades *Ut Pictura*, en la que predominan los grises y los blancos, con leves notas de ocre.



(Fig. 32) Díptico de Santiago Serrano colgado en su estudio, 1976.

¹⁵⁴ ALAMINOS, Eduardo, 1976 (3), pp. 83-87.



(Fig. 33) Díptico de Santiago Serrano. Estudio del pintor, 1976.

A finales de 1975, Serrano declara en su diario la voluntad de desarrollar una pintura que no narre ni evoque bajo el lema de “La no evocación. Lo no narrativo”¹⁵⁵, aún siendo consciente del riesgo de caer en una suerte de “anti-pintura”: “La manifestación o el mensaje inmediato de la obra de arte en plan narrativo no me interesa (...), en tanto lo que de misterio puede tener queda sacrificado en aras de la inmediata captación. Es así que me planteo una pintura exenta de armas narrativas o incluso evocativas. La no evocación quizás en una obra de arte sea ‘de entrada’ una utopía, pero al referirme a *no evocación* quisiera decir, más que caer en lo imposible o en el absurdo, dejar atrás lo *inmediatamente evocador* y de esta manera conseguir mediante el ejercicio plástico PINTAR una nueva realidad plástica. Tampoco huyo absolutamente de la no evocación, quiero decir, que el hecho de que por la textura, las dimensiones posiblemente del espacio, el color, etc., pueda haber referencias hacia cosas concretas, no por eso voy a huir de tales sustancialidades, pero tampoco las voy a admitir como tales, porque el propósito, en definitiva, sería el contrario. La búsqueda de esa realidad no me obligaría – de momento – a buscar una plasticidad a nivel de superficie pictórica, sino a precipitar más los medios – todos los míos – y acercarme al filo

¹⁵⁵ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, diciembre de 1975. Apéndice I.3.

incluso de lo absurdo, lo *anti*. El color está formando en este momento una alianza con esa realidad; el tratar de conseguir, única y exclusivamente, grises ópticos, me lleva ya a una *ficción pictórica*, a una sensación misteriosa del color, que según el tratamiento hace por sí mismo un mundo aparente de ensoñación y de mística”.¹⁵⁶

La elipsis, o la total omisión de las evocaciones naturalistas o literarias, era un trayecto árido y duro que Serrano había emprendido años atrás, tal y como había observado el crítico Santiago Amón en su comentario sobre la obra expuesta en la galería Ovidio en 1973.¹⁵⁷ En los últimos días de 1975, la distribución espacial ya no interesaba al pintor como elemento fundamental y constitutivo del cuadro; es decir, el carácter de la obra no se medía ya por su armazón sino por el tratamiento dado al color y la materia: “esqueleto y carnes configuran la obra y aquí paso a referir que el esqueleto sigue los pasos del color, en que las formas dejan de ser nítidas para caer en un puro aliento, la realidad de la irrealidad. Los goznes del aire, la cáscara de la energía, la fugacidad de la tierra”.¹⁵⁸

Serrano era consciente de que, al querer hacer una pintura completamente exenta de armas evocativas o referenciales, narrativas o imaginativas, podría estar adentrándose en la plasmación de un ámbito mental tan escurridizo e inefable como el de la “No-memoria o pre-memoria”¹⁵⁹. A principios de 1976, bautiza el nuevo concepto espacial que sustentará su pintura con el lema “Secar el espacio”, que unirá a otro concepto, “ósmosis”, procedente de la biología celular, al que tres años antes ya había recurrido para nombrar una serie de cuadros abocetados en el *Cuaderno 1971-1973*. Metafóricamente, la pintura reproduciría el fenómeno físico-químico que constantemente se produce en nuestro organismo a un nivel celular; es decir, el paso de una solución de mayor concentración a otra de menor concentración a través de una membrana semipermeable; un proceso necesario para mantener nuestro organismo en constante equilibrio.

¹⁵⁶ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, diciembre de 1975. Apéndice I.3.

¹⁵⁷ “Santiago Serrano ha llevado la realidad al límite último de la evocación. Un grado más acá, y nos sería factible la sumaria inserción de una anécdota; un grado más allá, y todo pararía en disolución sin memoria posible. (...) Ha comenzado por excluir la acción en cuanto que tal, (si algo resulta particularmente difícil ante sus cuadros – pruébelo por sí mismo el contemplador – es la pronunciación de un solo verbo), y con ella toda otra especie de adjetivación, explícita o latente en la expresión adverbial o en el simple recuento de los accidentes y las circunstancias. La mención de la realidad queda, aquí y así, reducida a su extremada sustantivación, susceptible incluso de verse impresa con las mayúsculas del nombre propio: Extensa y Durable”. AMÓN, Santiago, 1973, s.p.

¹⁵⁸ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, diciembre de 1975. Apéndice I.3.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

La idea y sensación de secar el espacio – “¿Es esto una idea descabellada?”¹⁶⁰ – llevaría a Serrano a eliminar cualquier elemento que pudiera ser vehículo de indicios naturalistas¹⁶¹, precisando aún más el significado de tan peregrina intuición: “Las formas integradas en el espacio todo, los espacios con los espacios, diferenciados, sí, pero hermanados, integrados. (...) El espacio atraería hacia sí, envolvería, traspasaría como un problema osmótico. De otra manera, un espacio no excluiría a otro espacio sino que lo acogería, lo arroparía y le daría toda su inmensidad para, sin perder todas sus características particulares, convertirse en uno”.¹⁶² Este concepto espacial llevaba aparejada una particular consideración del factor tiempo, de modo que la imagen pictórica debía reflejar un estado de intemporalidad, sugerido por términos como: “parar el tiempo”, “fuera del tiempo”, “fuera del tiempo del tiempo”, “extraído del tiempo” o “La solidificación del tiempo”.¹⁶³ (Fig. 34)

III.6.2 Los monotipos de 1975 y su valor premonitorio.

Si en las acuarelas y en las pinturas de 1974 y 1975 el artista había experimentado con la mancha, el color y la densidad de la materia, en la numerosa colección de monotipos realizados con óleo durante esos dos mismos años, en cambio, había trabajado sistemáticamente con la línea y el vacío; una línea fina, elegante y expresiva en cada una de sus inflexiones. Los monotipos, fechados casi todos en 1975, se agrupan en varias series: *Raíces*, *Pintura Raíz*, *Relato*, *Menos V*, *Breña*, estampados en papeles de distintos tamaños, por lo general cuartillas de muy poco gramaje (cat. 127-137) Serrano desplegó un entrecruzamiento de líneas con grosores y texturas variables, que a menudo sugieren las calidades aterciopeladas de una punta seca sobre una plancha de cinc tras una primera estampación sobre el papel. No se preocupó en absoluto de centrar correctamente sobre el papel la mancha de la matriz, que suele aparecer

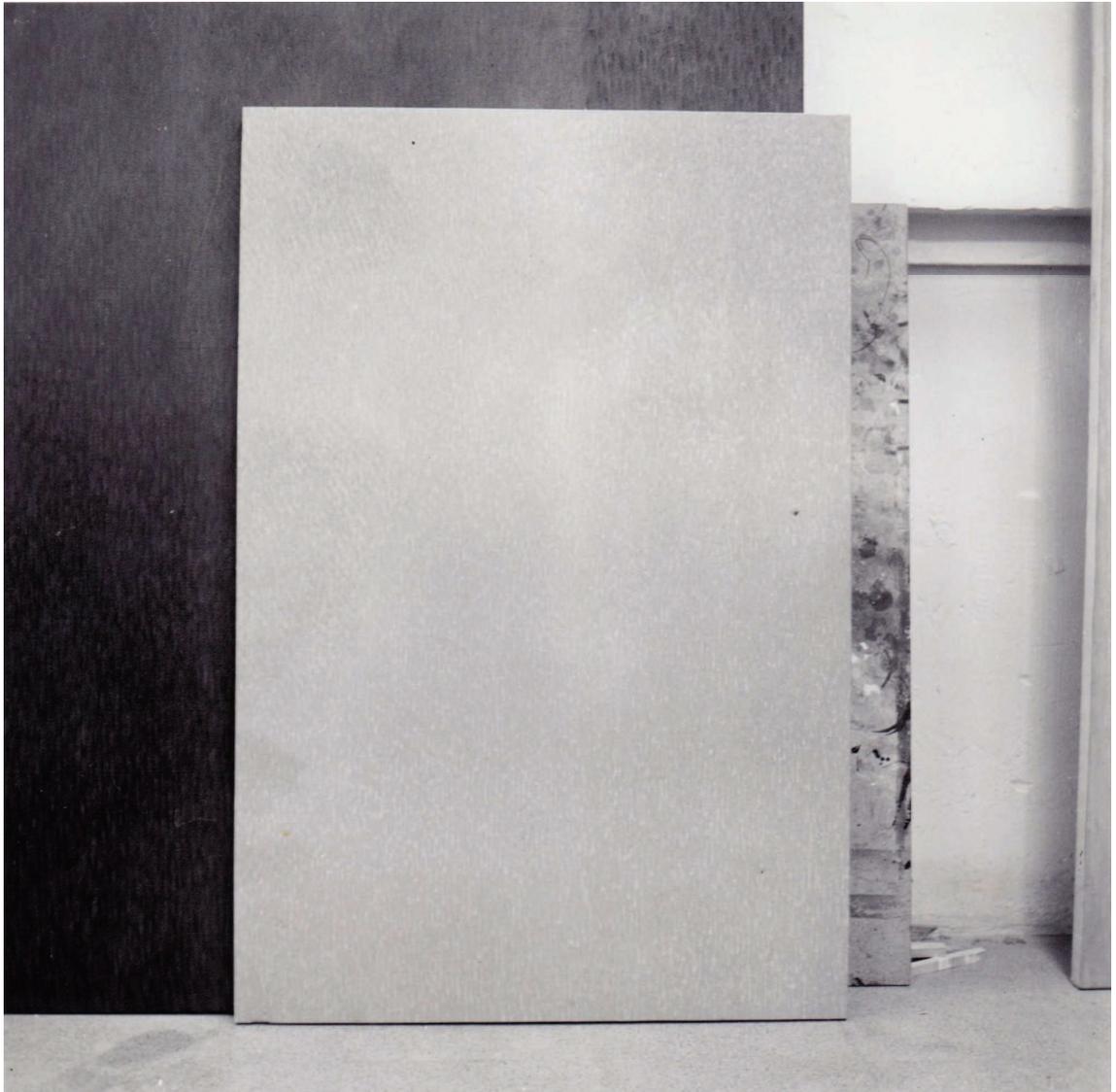
¹⁶⁰ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 19 de enero de 1976. Apéndice I.3.

¹⁶¹ “Una sensación, secar el espacio. ¿Parar el tiempo? ¿Existe el espacio húmedo, frío, seco, empapado, oloroso, ruidoso, gris, anaranjado, violáceo o blanco? (...) Con todo lo anteriormente dicho no excluyo nada, pero tampoco quiero para mi obra alientos sobradamente naturalistas y de otras especies; no me interesa el bello color de la paja a la luz de la luna, ni la repercusión del trino del gorrión ni el canto del grillo, ni la cegadora semblanza del crepúsculo, por ejemplo”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, diciembre de 1975. Apéndice I.3.

¹⁶² (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 22 de enero de 1976. Apéndice I.3.

¹⁶³ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 3 de junio de 1976. Apéndice I.3.

torcida; un detalle que indica hasta qué punto concibió estas series como un puro juego y ensayo, ajeno a los cuidados que suelen observarse en la preparación de una tirada destinada al comercio.



(Fig. 34) Aspecto de uno de los lienzos que cubrían las paredes del taller de Santiago Serrano en 1976 y 1977. (Archivo del artista)

Al año siguiente, Serrano se percató del valor inspirador y premonitorio que representaba esta larga serie de pequeños monotipos en el alumbramiento del nuevo concepto espacial sobre el que estaba trabajando: “Cuando al principio del 75 hice una serie de dibujos a línea, monotipos, que se llamaban *Raíces*, estaba acercándome sin darme cuenta a lo que vendría un año y pico después; ahora

utilizo con ligeros cambios esos dibujos y veo mucho mejor las formas integradas. El color no ha cambiado demasiado, aunque sí con respecto a las formas, es más igualado, más evanescente, menos matérico. Las pinturas que estoy haciendo ahora van reflejando esas leyes osmóticas a las que hacía referencia. Las formas, esta vez mucho más grandes, participan más de los otros espacios y éstos a su vez son la propia forma".¹⁶⁴

La serie de cartulinas *Lemonié* (cat.145-146) ejemplifica en su máxima pureza y radicalidad el paso hacia un austero monocromatismo, constituida la imagen por un único color con dos o tres tonos a lo sumo y un diseño formal mínimo, consistente en uno o varios recuadros situados en el centro o en los ángulos de una superficie trillada, surcada de incisiones que pueden ir incorporadas al propio soporte cuando éste es un cartón de relieve ondulado.

III.6.3 El Tríptico

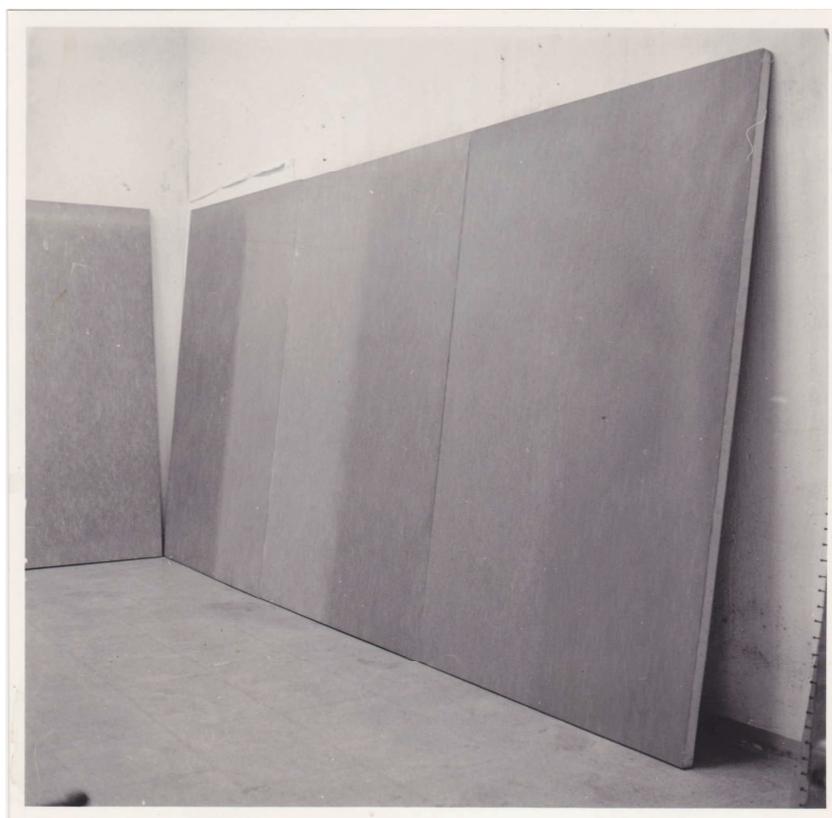
En esta pintura de gran formato, cuya génesis menciona el pintor en su diario, se condensa inmejorablemente la práctica pictórica de Santiago Serrano durante 1976.¹⁶⁵ (Fig.35-36) (cat.155) Mediante un tratamiento basado en pinceladas cortas y verticales, grises ópticos, alternancia de juegos monocromáticos y rozaduras de pincel duro que más que manchar el lienzo depositan levemente su carga, Serrano buscó plasmar una `realidad elemental`; pintar un cuadro que ante todo mostrara su propia piel y no descubriera nada más allá de la inmediata realidad de su superficie. Al no existir en la pintura otros datos distintos a los de su propia epidermis, el cuadro se constituye en "un objeto adimensional, no concéntrico, dispersivo"¹⁶⁶ que fuerza al espectador a buscar referencias y asideros familiares en el exterior de su perímetro: en las dimensiones del muro sobre el que cuelga, en las luces, los enchufes o en cualquier otro objeto que haya alrededor, dado que no los encontrará en la superficie pictórica.

¹⁶⁴ (ASS) SERRANO, Santiago: "Notas", 1973-1994, 3 de junio de 1976. Apéndice I.3.

¹⁶⁵ "Comencé hace tres semanas un tríptico de 225 x 450 cm. Lo que decía el tres de junio lo estoy materializando en él; quizás el problema de las medidas, cuatro metros y medio, suponga un esfuerzo más en todos los sentidos, pero lo que veo más es la terrible importancia que tiene el ejercicio pictórico sin trucos". (ASS) SERRANO, Santiago: "Notas", 1973-1994, 25 de junio de 1976. Apéndice I.3.

¹⁶⁶ (ASS) SERRANO, Santiago: "Notas", 1973-1994, 4 de julio de 1976. Apéndice I.3.

Si por el contrario, el espectador se encara únicamente con la pintura, puede experimentar una dispersión en su capacidad perceptiva, llegando a vacilar ante el relativo acercamiento o lejanía de la obra. Serrano apuntó lo indefinible del `motivo´ o asunto de la pintura, que llegaba a convertirse en un puro hábito: “Quiero volver a lo no concéntrico, a lo no concentrativo (*sic*), quiero hacer una pintura dispersiva donde la dimensión de la obra –superficie – se salga de la medida de la visión cotidiana. (...) Que el `motivo´ no pueda encerrarse en la obra, que `eso´ se escape, no pueda estar comprimido, buscar el `aliento´ que no pueda ser `encerrado´ en un lienzo”.¹⁶⁷ Estas reflexiones reanudan y perfeccionan aquellas que el pintor se había hecho en 1973, aludiendo a la voluntad de que las formas no quedaran encerradas ni comprimidas en el encuadre, sino que se expandieran libremente.¹⁶⁸



(Fig. 35) Fotografía del *Tríptico* tomada por Santiago Serrano en su taller (1976)

¹⁶⁷ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 4 de julio de 1976. Apéndice I.3.

¹⁶⁸ “Que las formas se desparramen, no se pueden quedar ahí, tienen que desparramarse. (...) Trataría ahora de hacer una pintura que no tuviera que estar contenida dentro de un espacio, de manera que fuera ella misma espacio y que por lo tanto, aunque geoméricamente tuviera límites, se derramara. Por espacio diría, también, marco, bastidor, cuadro”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 15 de noviembre de 1973. Apéndice I.3.

Serrano escribió en diciembre de 1976 una concisa descripción de los elementos físicos del *Tríptico*, que había pintado sobre tela de algodón: “He pintado anteriormente sobre soportes distintos, madera, papel y tela de lino; la utilización de la tela de algodón vendría dada por la economía, por su calidad a la hora de imprimirla. La tela de algodón da un carácter menos duro a la pintura, su superficie es más regular y tiene una flexibilidad distinta a las otras telas, como son el cáñamo y el lino. La imprimación de este soporte sería una preparación de sulfato de cal y óxido de zinc; esta preparación, aparte de ser absorbente, forma una pequeña granulosidad (*sic*) idónea para que no existan brillos excesivos”.¹⁶⁹ La materialidad de la obra era el fruto de un proceso netamente acumulativo en el que se ponían en juego la textura de la tela, la imprimación y el óleo (pigmento y aceite); un procedimiento sedimentario y metódico por el cual se concentraba el pintor únicamente en el acto de pintar, situado en posición frontal ante el lienzo; una colocación que no era fortuita, sino “consecuencia de una situación ante la vida”¹⁷⁰, y que por lo tanto obedecía a una determinada actitud.

Serrano concibe aquí el color-luz como objeto de una investigación y búsqueda, un “elemento irreal y huidizo” como “el sol a través del humo”, como un “baño de grises ópticos”¹⁷¹. La pintura adquiere la condición de un maquillaje que crece mediante la lenta y meticulosa superposición de estratos de distintas densidades, con pinceladas pequeñas y reiteradas que hacen de la superficie un campo aglomerado y compacto: “El resultado final era la acumulación de capas de pintura, estratos, etapas, por un proceso gestual de afirmación, (...) por la reiterada labor consciente, concentrada y ejercida de la voluntad-poder¹⁷² para dejar unas capas sucesivas de máscaras, formando en su proceso la máscara final”.¹⁷³ (Fig. 37)

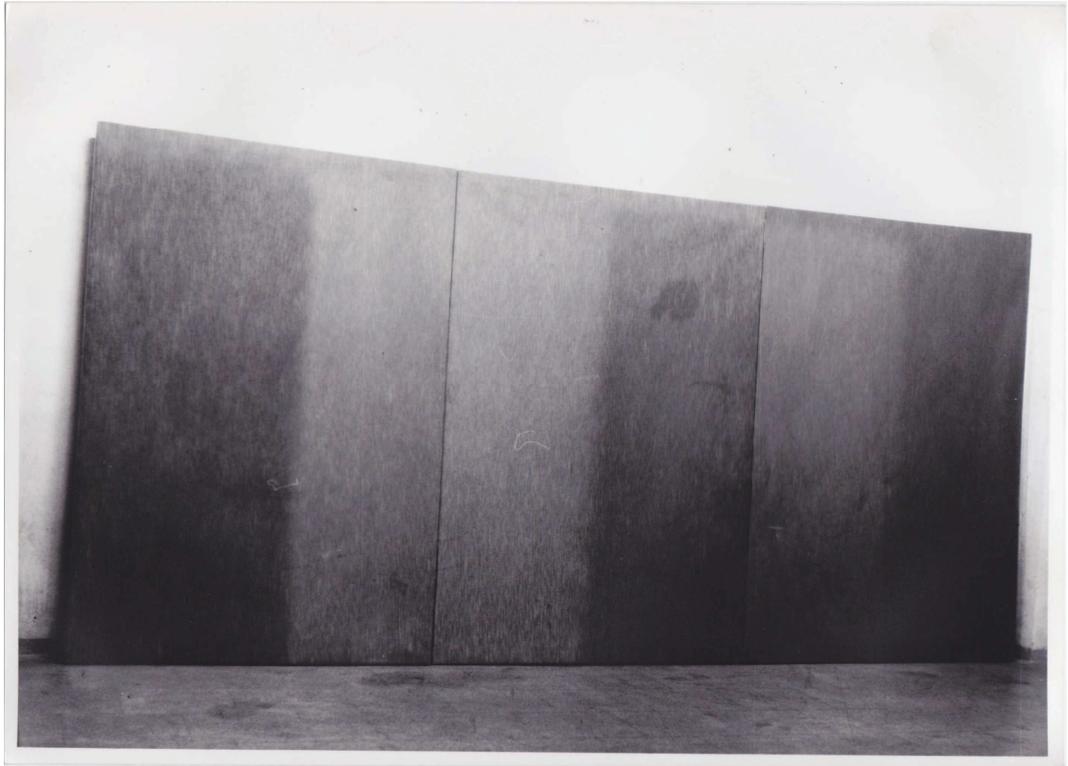
¹⁶⁹ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 10 de diciembre de 1976. Apéndice I.3.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Acerca de esta idea, Serrano insiste: “Ante una mancha, ante una superficie, ante un gesto, ante un toque, ante un color. La fuerza, el poder de ejercer la voluntad reiterada, la capacidad de transformar, la autonomía de la voluntad. Voluntad y poder. Despertar de la conciencia. Conciencia del acto. Actuación volitiva”. *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.



(Fig. 36) Fotografía del *Tríptico* tomada por Santiago Serrano en su taller (1976)



(Fig. 37) Tres planos de la superficie del *Tríptico*, captados a tres distancias distintas, de más lejos (arriba) a más cerca (abajo). Fotografías tomadas en el almacén del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.

El empeño teórico de Serrano, al reflexionar sobre los principios materiales y estéticos en que se sustentaba su labor en aquellas fechas, dio lugar a un bosquejo de teoría del arte en la que se organizaría y cobraría sentido un caudal de términos técnicos relativos no sólo a la práctica de la pintura sino también a su conservación y restauración, tales como: fragmentación de las capas pictóricas, surcos y señales, longitud de la pincelada, goteos, espatulados, barridos, aguadas, mermas, soporte, grano, trama, falta, desgarró, rajadura, suciedad, color, resalte, preparaciones, brillo, mate, oscuro, claro, etc., así como las posibles variantes de cada factor y sus distintos efectos sobre la percepción visual.¹⁷⁴ Serrano reunió un pequeño conjunto de fotografías en blanco y negro que representan fragmentos de sus pinturas, permitiendo apreciar con suma claridad los distintos tipos de pincelada que aplicaba. (Fig. 38)



(Fig. 38) Una de las fotografías que tomó Serrano de las superficies de sus lienzos, 1976-1977. (Archivo fotográfico de Santiago Serrano)

¹⁷⁴ Como ejemplo, véanse las siguientes consideraciones sobre los diferentes tipos de pincelada y su incidencia en la percepción visual: “La longitud de la pincelada sería otro exponente que redujera o ampliara la dimensión pictórica (...) Podría de algún modo decirse que el carácter de pincelada pequeña supone un acercamiento de ‘afuera adentro’, mientras que el de pincelada grande sería de ‘adentro afuera’. Desde luego las dos tendrían un carácter totalmente distinto”. (ASS) SERRANO, Santiago: *Notas*, 1973-1994, 14 de septiembre de 1976. Apéndice I.3.

El pintor resumió magníficamente el sentido de su trabajo pictórico de 1976 y 1977 en un párrafo que, con pequeñas modificaciones, insertaría Juan Antonio Aguirre en su texto de presentación para el catálogo de la exposición individual de Serrano en el Museo Español de Arte Contemporáneo (1981): “La pintura enmascara el cuadro. La pintura maquilla el cuadro, lo utiliza y lo hace espejo de ella misma. Este maquillaje es depositado lentamente y con precisión, se reparte por el cuadro con mayor o menor difusión. Aquí la pintura (el camuflaje, el maquillaje) se va depositando, almacenando con economía, con orden, lenta y osmóticamente, hasta formar un estrato, un nivel con una densidad determinada, que sumado consecutivamente a otro proceso osmótico/pictórico hará en definitiva formar una máscara. El cuadro se oculta a sí mismo, se mimetiza, se integra, se define, finge ser, aparenta. La ósmosis color- materia baña el cuadro, se deposita sobre él. El color no define nada ni se define a sí mismo, es materia. El color-materia no evoca, no relata; especifica”.¹⁷⁵

III.6.4 Serrano, Alcolea, Criado

Al evocar la década de los setenta, Santiago Serrano no duda en destacar la asiduidad con que él y varios de sus compañeros de generación – principalmente Carlos Alcolea y Nacho Criado - se visitaban, intercambiaban impresiones, opinaban sobre sus respectivos trabajos en marcha, se aportaban ideas y valoraciones mutuamente con espontaneidad y frescura, enriqueciéndose con puntos de vista distintos a los suyos, sin que ello implicara en absoluto la adscripción a un colectivo o a un programa ideológico expresado mediante proclamas o manifiestos. (Fig. 39) En aquellas reuniones de amigos se trataba del hecho artístico incluso con humor y desenvoltura, restándole solemnidad e importancia, como en una ocasión en que Serrano enseñó a Nacho Criado un lienzo doblemente forrado por detrás, que estaba restaurando en aquel preciso momento, haciéndolo pasar en broma por su último trabajo artístico. A Criado le pareció muy interesante el extraño efecto visual que allí se revelaba.¹⁷⁶

¹⁷⁵ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 26 de julio de 1977. Apéndice I.3. En el encabezamiento del manuscrito, Serrano escribió, con subrayado: “Escrito para la revista DATA”.

¹⁷⁶ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 24 de noviembre de 2011. Apéndice III.1.

Este hábito de reunirse y compartir las experiencias derivadas del trabajo diario, se fue diluyendo, sobre todo una vez traspasado el umbral de la década de los ochenta, al producirse un mayor ensimismamiento de los artistas con su propia obra y circunstancia, una suerte de diáspora o separación de las personas que habían integrado aquel círculo de amistades. Esta disgregación empezó a fraguarse en los últimos años setenta, cuando Serrano se distanció de varias de las personas con las que había mantenido durante unos pocos años, fundamentalmente 1976 y 1977, una intensa relación profesional y de amistad, como Carlos Alcolea o Juan Hidalgo. A partir de los años ochenta, Serrano tendría mucho más trato con los pintores Alfonso Albacete y Carlos Franco, y con otros artistas más jóvenes que él como el escultor Curro Ulzurrun.



(Fig. 39) Carlos Alcolea en el estudio de Santiago Serrano, 1976. Sobre el caballete, el díptico del mismo año perteneciente hoy en día a la Colección del Banco de España. (cat.154) (Archivo del artista)

El grupo de amigos – o “la panda”, tal y como lo denomina coloquialmente Serrano y como aparece reiteradas veces en sus dietarios de aquella época -, estaba compuesto por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Carlos Alcolea,

Baldomero Concejo¹⁷⁷, Nacho Criado y su esposa Isabel Malpica, Juan Hidalgo, Santiago Serrano y María Carballido. Nacho Criado solía llegar más tarde – incluso, unas horas más tarde -, a las citas. Javier Utray, que vivía cerca de Alcolea, no frecuentaba tanto estas tertulias y tuvo menos relación con Santiago Serrano. En algún momento se unieron al grupo el crítico Eduardo Alaminos y su esposa Ana. Santiago Serrano, que por aquellos años disfrutaba mucho ejercitando su afición a la fotografía, sacó gran cantidad de fotos de las reuniones e hizo bastantes retratos de las personas que integraban el grupo, entre los que destaca una serie de primeros planos del rostro de sus amigos. Serrano puso a disposición de Juan Hidalgo y Nacho Criado su estudio de la calle Roma para que ambos realizaran algunos de sus videos-performance, y ejerció de reportero visual del proceso de puesta en escena y grabación (Fig. 40)



(Fig. 40) Juan Hidalgo (al fondo, con la actriz) y Nacho Criado (de espaldas, a la derecha) grabando un vídeo en el estudio de Santiago Serrano, ca. 1977. (Archivo del artista)

¹⁷⁷ Compañero sentimental de Alcolea.

Las comidas, cenas, tertulias, fiestas y encuentros de los que Serrano era asiduo participante, tenían lugar casi siempre en cuatro sitios: la casa de Carlos Alcolea en la calle Chile, un merendero muy cercano a la misma – restaurante Carrió (Fig. 41) -; el domicilio de los sociólogos Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría¹⁷⁸, muy cercano a la casa de Alcolea; y el piso y estudio de Santiago Serrano en la calle Roma, situada en la zona que se extiende entre Ventas y la plaza de Manuel Becerra. El hecho de que las convocatorias se concentraran en esos pocos lugares se debe simplemente a que no todos podían permitirse invitar a un grupo numeroso de personas a su domicilio. Esporádicamente aparecían en el merendero Guillermo Pérez Villalta, Eva Lootz, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas y la artista conceptual Eulalia.¹⁷⁹

En aquellas reuniones salía a relucir con frecuencia el contraste de personalidad y de formación que había entre Santiago Serrano y sus dos amigos Carlos Alcolea y Nacho Criado, a quienes el primero no duda en atribuir un mayor nivel cultural y una elevada dosis de refinamiento intelectual, apreciables en sus respectivos trabajos, en los gustos que mostraban, en las conversaciones que mantenían, en el aparato teórico-conceptual que manejaban y envolvía sus creaciones, y por supuesto en la propia formación que habían recibido: Nacho Criado, con estudios de arquitectura y sociología; Alcolea, marcado por la vivencia de un intenso ambiente musical y literario en su propia familia desde la niñez.¹⁸⁰

En comparación, Santiago Serrano se veía a sí mismo y sigue viéndose en la actualidad como un *homo faber*, un hombre que hace cosas, en cuya labor predomina y prevalece el hacer sobre el pensar. Un artista en quien la germinación de los proyectos suele producirse mientras dibuja, pinta o hace algo con las manos. Su concepción de la pintura, ante todo como un oficio, se debe en gran medida a su rigurosa formación como restaurador, habiendo tenido que aprender a diferenciar, por ejemplo, muestras de pintura barroca española procedentes de distintas áreas

¹⁷⁸ Doctores en Sociología por la Universidad de París VIII y profesores de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid.

¹⁷⁹ Serrano recuerda que Miguel Gómez, que fue cámara de alguno de los vídeos de Nacho Criado, también acudía allí de vez en cuando e hizo muchas fotos de los presentes.

¹⁸⁰ “Carlos Alcolea nace en La Coruña, hijo del notario Rafael García y de María Luisa Alcolea. (...) Desde pequeño vive en un ambiente de cultura, siendo importante en su infancia la música clásica, a la que tiene acceso a través de su tío el crítico Antonio Fernández-Cid, por medio del cual conoce a Ataúlfo Argenta”. BONET, Juan Manuel: “Carlos Alcolea. Materiales para una biografía”, *Carlos Alcolea*, Xunta de Galicia, 1998, pp. 198-217.

geográficas, partiendo de un análisis exhaustivo de los componentes químicos de la pintura y del soporte. Quizás sea por ello que a la hora de realizar su propia obra, Serrano haya otorgado a la técnica y a la materialidad de la pintura al menos la misma importancia que a los factores teóricos y estéticos que la imagen pictórica convoca.



(Fig. 41) Retrato colectivo en el restaurante Carrió, Madrid, ca. 1977. De izquierda a derecha: Baldomero Concejo, Carlos Alcolea, Eduardo Alaminos, Juan Hidalgo, Ana (mujer de Alaminos), Santiago Serrano (en pie), Fernando Álvarez-Uría, María Carballido (en pie), Sebastián Serrano, Julia Varela y Nena (hermana de Álvarez Uría) (Archivo del artista)

Nacho Criado recurrió en varias ocasiones a la competencia profesional y habilidad técnica de Santiago Serrano para materializar algunas de sus obras; un hecho que después apenas ha sido consignado en catálogos o artículos.¹⁸¹ Al menos fueron dos las obras de Nacho Criado en cuya ejecución Serrano no sólo prestó su ayuda y pericia, sino también el espacio de su taller. La primera fue *Identidad*, expuesta en la exposición colectiva de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia en 1977, formada por dos vidrios de 100 x 100 cm. sobre los que Serrano delineó, valiéndose de cinta de carroceros, las letras que formaban la palabra “Identidad”, del derecho y del revés respectivamente.¹⁸² El proyecto de Alicante, coordinado por el crítico de arte Mariano Navarro, así como el de la sala Propac en el 76, surgió del ambiente de intercambio, camaradería y discusión en el seno de aquel pequeño grupo de amigos. Serrano también ayudaría a Criado a realizar unos enormes vidrios, tratados con ácido y estaño, en homenaje a Yves Klein, Leonardo da Vinci y Duchamp. Serrano se quedó con la obra que Criado expuso en Propac: *Vertebr / Andalus*, y con el primer boceto de *Ellos no han podido venir esta noche*, que en 2000 le serviría como punto de partida para brindar un homenaje al artista conceptual por medio de la estampa *Ellos no pueden venir esta tarde* (cat. 475)¹⁸³

Serrano intervino igualmente, junto con su esposa María Carballido, en uno de los cuadros más emblemáticos de Carlos Alcolea, *Dasein* (1976), dibujando la cabeza en escorzo del personaje que hay en la parte izquierda de la composición. No deja de ser curioso que un pintor encuadrado en la abstracción pusiera en práctica los recursos académicos de la pintura tradicional, dejando constancia de ello en una imagen firmada por un pintor inscrito en la nueva figuración. Por otro lado, el lienzo *Dasein* presenta unas dimensiones muy similares a las del Tríptico Propac, del mismo año. Esta suma de detalles y anécdotas revelan la asiduidad con que Serrano, Alcolea y Criado se visitaban y veían sus respectivos trabajos en marcha en 1976 y 1977, llegando incluso a compartir tiempo vacacional, como en

¹⁸¹ Sólo Mariano Navarro ha escrito antes sobre ello en su artículo “Los setenta de Nacho Criado”, *Artecontexto*, n. 34-35, Madrid, 2012, pp. 121-129.

¹⁸² En el catálogo de aquella exposición, sin embargo, sólo se reprodujo un dibujo de la obra, con la firma de Nacho Criado.

¹⁸³ Cuando Serrano fue a ver en mayo de 2012 la exposición “Nacho Criado. Agentes colaboradores” que organizó el Museo Reina Sofía, en compañía de sus amigos Mariano Navarro y Armando Montesinos, fue de la opinión de que aquella muestra planteaba una visión descontextualizada, esteticista y fría de lo que había sido el arte y la personalidad de Criado (Información obtenida a través de conversación con el artista)

agosto de 1976 cuando Santiago Serrano y María Carballido viajaron en compañía de Carlos Alcolea y Baldomero Concejo a Buenos Aires, visitaron a Esmeralda Almonacid y compartieron una estancia en San Antonio de Areco, en una finca lindante con la que inspiró a Ricardo Güiraldes – tío de Esmeralda Almonacid – su novela *Don Segundo Sombra*.

III.6.5 La exposición en la sala Propac

Nacida del frecuente trato que durante aquella época mantenían Santiago Serrano, Carlos Alcolea y Nacho Criado, ésta es la única exposición “de grupo” en la que Serrano reconoce haber participado en toda su vida; la única en la que se alió con otras personas, colegas de profesión, para ofrecer aquello que esencialmente compartían: algo muy difícil de explicitar mediante un programa escrito, según había sido costumbre de los colectivos artísticos desde los tiempos de las primeras vanguardias, ya que lo que les unía era sobre todo el trato cotidiano y una fuente común de inquietudes, ideas y entusiasmo. (Fig. 42)

Serrano ya había vivido un precedente de experiencia colectiva el año anterior, con sus amigos de la “Reunión Plástica” en Peñíscola, Almagro y Madrid; aunque la propuesta de Propac implicaba una radicalización mayor en cuanto a la disparidad y complejidad de los elementos reunidos en un mismo lugar. La muestra ofrecía un tipo de planteamiento expositivo heterogéneo, heterodoxo y abierto a la confrontación de los géneros y de las semánticas dentro de un mismo espacio, huyendo tanto de la presentación por separado de las tendencias pictóricas figurativas y abstractas, como de la segregación de la pintura de las prácticas conceptuales, evitando situar éstas aisladamente en reductos específicos donde no pudieran “contaminarse” con la presencia de la pintura. Igualmente se distinguía de otras propuestas que vendrían pocos años después, como las colectivas 1980 y Madrid *D.F.*, donde se proclamaría el triunfo y predominio de la pintura en los albores de los ochenta. No obstante, la consideración de esta muestra de la sala Propac como un trabajo “de grupo” no deja de resultar problemática, máxime cuando las tres obras que la componían evidenciaban notorias diferencias en cuanto al estilo y al mundo personal que en ellas se cifraba.

La exposición constaba de un núcleo de tres obras, una por cada artista participante: *Schreber also escribe* (Carlos Alcolea), *Vertebr/Andalus* (Nacho Criado), y *Triptico* (Santiago Serrano), más una serie de documentos: por parte de

Alcolea, fotografías de Nueva York y de obras de Beuys en la René Block Gallery; Criado incluyó fotos de acciones y un esquema de *Vertebr/Andalus* compuesto de fotografías del campo andaluz; Serrano, una reproducción a gran tamaño de una de las páginas del *Cuaderno 1971-1973*.



(Fig. 42) Portada del catálogo. Sala de PROPAC, Madrid 1976.

Según refiere Eduardo Alaminos en un cuadro sinóptico de la exposición que adjuntó a su artículo en la revista *Artes Plásticas*, la iluminación de la galería fue modificada mediante pantallas de cartón, sometiendo los espacios a distintos

grados de luminosidad: patio de entrada, primera sala, sala de documentación gráfica, antesala y espacio en que se mostraban las obras – las de Serrano y Alcolea, colgadas; la de Criado, extendida en el suelo.¹⁸⁴ Los responsables de la muestra tenían la intención clara de crear unos determinados ambientes, eludiendo la concepción rutinaria y convencional del espacio expositivo como un simple lugar, de aspecto plano, monótono y previsible, que sirve de soporte a las obras de arte y por el que deambula el visitante con mayor o menor interés. Había que intentar atrapar la atención del espectador suscitándole emociones, sensaciones e interrogantes no sólo mediante las obras y los materiales gráficos complementarios, sino también a través de un especial montaje e iluminación de los diferentes ámbitos de la sala, adjudicando cualidades específicas a cada uno de ellos.

Quizás la fotografía más elocuente que aportó Santiago Serrano, entre las reproducidas en el catálogo, sea la que representa una mesa atiborrada de instrumentos de trabajo, objetos que no sólo desbordan el tablero sino también el suelo bajo el mismo: pinceles, tubos y botes de pintura, trapos, cepillos, cuerdas, molduras, revistas, etc.; una composición que fue conscientemente arreglada por el pintor en su estudio, como si preparara un abigarrado modelo para un cuadro de naturaleza muerta. Serrano denominaba esta imagen “sistema de las artes”, ya que constituía un compendio visual del caos creativo y de los recursos materiales y conceptuales que él y sus dos compañeros, Alcolea y Criado, gestionaban en sus respectivos procesos de trabajo. (Fig. 43)

La exposición en la sala Propac estuvo abierta al público en los doce primeros días de octubre. (Fig. 44) La crítica no dejó de señalar en ella varias peculiaridades. Castro Arines la vio “complicada” en su planteamiento, tendente a la creación de un “ambiente” con una “hondura significativa de muy altos vuelos”. Más que la propia exposición pareció entusiasmarle el ambiente “de mocedad” que reinaba entre los visitantes de la sala, donde pudo “hablar mal de las instituciones, jerarquías y autoridades, sabios, monosabios solemnes y demás de nuestro arte. Salí de aquella sauna rejuvenecido”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ ALAMINOS, Eduardo, 1976 (2), pp. 55-57.

¹⁸⁵ DE CASTRO ARINES, José, 1976, pp. 8-10.



(Fig. 43) Estudio de Santiago Serrano. Fotografía reproducida en el catálogo de PROPAC, 1976.

Juan Manuel Bonet se preguntaba qué tenían que ver entre sí las obras expuestas y los trasfondos culturales y personales que representaban, considerando que “la exposición vale ante todo por la contundencia con que es afirmada la pluralidad *limitada* de las opciones posibles: por lo que niega, más que por lo que afirma, ya que no afirma la unidad ni el yo. (...) cobran importancia aquellos que permaneciendo en una posición no demasiado alterada por las nuevas circunstancias, nadan ahora a contra-corriente de las modas y capillas. (...) Carlos Alcolea, Nacho Criado y Santiago Serrano, expositores en *Propac*, al presentarse conjuntamente nos dan una buena lección respecto a lo disperso que son hoy los trabajos artísticos”, y concluía: “tal imagen plural es en sí una *carta de batalla*”, otorgando a la exposición en sí misma un valor equivalente al de un manifiesto o proclama.¹⁸⁶

¹⁸⁶ “El tríptico espléndido de Alcolea con los flujos representados y los flujos pictóricos, el cuerpo que pinta y el cuerpo pintado, ¿en qué medida tienen que ver con esa otra pintura de acción resultando en la superficie casi monocroma de Santiago Serrano? (...) ¿de qué manera tienen que ver con aquella tercera de Nacho Criado que rehúye de la pantalla y del pigmento pictóricos para materializarse en la disposición de una pirámide virtual de madera, unas cajas, una tesela romana, unas velas? Las teorías que las trabajan, ¿Qué hay de común en ellas? ¿Hasta qué punto hablar, respecto a todas ellas, de Deleuze, de Lacan, de Foucault, de Lyotard, de Pleyne incluso? Los trabajos documentados aquí: para Alcolea el espacio mental de una Argentina imposible, Nueva York, una piscina; para Nacho

Eduardo Alaminos, crítico por aquel entonces muy cercano al trío y autor del texto del catálogo, desgranó en un artículo para la revista *Artes Plásticas* algunos de los rasgos más significativos de la propuesta: “presentarse en forma de proyecto alternativo de lectura de la obra de arte (una obra por artista, tres tendencias - figuración, abstracción, conceptual - en un mismo espacio); despersonalización de la obra, planteamiento colectivo, carácter no comercial. (...)”.¹⁸⁷ Otras reflexiones suyas incidían en cuestiones como la relación de la obra de arte con el espacio, un espacio “producido y trabajado”¹⁸⁸; la obra de arte como tendencia excluyente y la problemática de la exposición como soporte y dispositivo. Alaminos señalaba que la conjunción de tres obras tan diferentes obedecía a “unas conexiones – matizables – a nivel de entendimiento y utilidad de las prácticas artísticas (en Alcolea, como negación y multiplicidad de sentidos únicos, en Nacho Criado, como recuperación y evidenciamiento de comportamientos culturales, en Santiago Serrano, como mantenimiento de una práctica específica: la pintura”.¹⁸⁹

PROPAC A-2837007 Nota de entrega n.º *e*
 PROMOCION DEL PATRIMONIO CULTURAL, S. A.
 Casado del Alisal, 5 - Teléfono 228 48 00 - Madrid - 14

DA Madrid, *7* de *Enero* de 197*7*

Sr. D. *Santiago Serrano* Teléfono *2465476*
 Dirección *Calle de Roma 6* Población *Madrid 28*
 Condiciones *devolución de la obra de Santiago Serrano y Nacho Criado y documentación de los 3 (trazo Alcolea)*

(Fig. 44) Detalle del impreso de devolución – con fecha de 7 de enero de 1977 - de las obras de Nacho Criado y Santiago Serrano que figuraron en la exposición colectiva en la sala de Propac. (Archivo de Santiago Serrano)

Criado, su pueblo natal de Mengíbar, las galerías de Madrid, el propio rostro maquillado; para Serrano la producción de la pintura día a día; ¿en qué modo se entrelazan o se excluyen entre sí?”. BONET, Juan Manuel, 1976, s.p.

¹⁸⁷ ALAMINOS, Eduardo, 1976 (2), pp. 55-57.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Respecto al Tríptico de Serrano, Alaminos pensaba que “Los elementos de reducción de la superficie, aún dentro de los efectos ópticos que promueven los grises (ópticos), de estructuras y formas, el nivel pulsional constante de la pincelada globalizan la obra como un campo donde extender y ejercitar un ciclo en el que convergen la mano y el pensamiento”. *Ibidem*.

La colectiva que se celebró en 1977 en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, coordinada por el crítico Mariano Navarro, profundizaba en el planteamiento de Propac y ampliaba la selección de artistas participantes, entre los que volvían a figurar Santiago Serrano, Carlos Alcolea y Nacho Criado; los dos primeros, con las mismas pinturas que habían llevado a la sala de Propac un año antes.¹⁹⁰ El objetivo de ambas muestras – Propac y Alicante – fue crear un ámbito especial donde las propuestas individuales pudieran mantener una suerte de diálogo mudo, reflejo de la cotidiana interacción que se daba entre los artistas participantes, abriendo la posibilidad a una comunicación desprejuiciada entre géneros, tendencias, modelos, lenguajes y modos diferentes de ver la realidad; que pudieran convivir en un mismo espacio, sin el menor problema, géneros diversos y tendencias distintas o incluso divergentes dentro de cada género: pintura abstracta y figurativa, objetos y estrategias de índole conceptual, escultura, fotografía, documentos, etc. El propósito era formar y compartir un ámbito de discusión y crítica, respetando siempre la especificidad de cada obra individual. Esta propuesta no era formulada de acuerdo con los patrones de comportamiento que habían seguido los grupos clásicos de la vanguardia; es decir, alineándose los artistas en torno a un ideario expresado en forma de manifiesto, proclama o documento similar, sino a través de una renovada y abierta relación entre las obras individuales y de éstas con el espacio expositivo, para el cual se pretendía ofrecer una nueva definición.¹⁹¹

¹⁹⁰ La exposición de Alicante se celebró en marzo de 1977, y en ella participaron Carlos Alcolea, Nacho Criado, Eva Lootz, Miguel Navarro, Juan Navarro Baldeweg, Santiago Serrano, Javier Utray e Isidoro Valcárcel Medina. Curiosamente, Eduardo Alaminos, que aportó el primero de los dos textos del catálogo, figura en primer lugar dentro de la nómina de artistas participantes, como uno más de ellos.

¹⁹¹ Mariano Navarro estableció en el denso prólogo del catálogo de Alicante cuáles eran los fundamentos ideológicos de aquella exposición, partiendo de la existencia, comúnmente aceptada, de “un doble espacio exterior: la sala de exposición y la obra”, sin que nadie hubiera discutido hasta entonces su condición de “ámbitos en apariencia ensimismados”. NAVARRO, Mariano: “Sublevar la institución: comprometer la obra”, *Alaminos, Alcolea, Criado, Lootz, Navarro, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray, Valcárcel Medina*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977, s.p. Véase lo que el mismo autor comenta al respecto treinta y cinco años después en NAVARRO, Mariano: “Los setenta de Nacho Criado”, *Artecontexto*, n. 34-35, Madrid, 2012, pp. 121-129, donde cita un artículo de su autoría publicado en *El País* el 25 de marzo de 1977, en el que exponía cuál era la intención y objetivo de aquella exposición: “(...) una exposición que pretendía huir de las características que rodean a las ‘colectivas’, aplicando una metodología de trabajo según la cual las diferentes obras que la constituían – aun cuando de diversos autores, de procedencias distintas y con estímulos de trabajo, en algunos casos, radicalmente opuestos – debían de quedar montadas de tal forma que la ‘disputa’ con el espacio arquitectónico de la sala en vez de potenciar su autonomía como único sujeto, es decir, como objeto de lujo ensimismado que carece de reflejos, debía entablar una relación múltiple, un diálogo-disputa con ese ámbito fijo y un diálogo-transformación con el resto de las obras, de tal manera que uno con otro – diálogos distintos – generasen una reflexión más amplia que no sólo implicase cuestiones formales”.

III.7 EN BUSCA DE UNA PINTURA NO APREHENSIBLE (1977-1979)

III.7.1 Sistema del no color o color antisistema

Coincidiendo con la exposición individual de Santiago Serrano en la galería Aelee (Madrid), inaugurada a finales de abril de 1977 (Fig. 45), se abrió en el Palacio de Cristal del madrileño Parque del Retiro la exposición colectiva “En la pintura”, en la que participaban varios de los artistas integrantes del grupo de *Trama* – José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Javier Rubio, Xavier Grau -, más otros que, no perteneciendo al grupo aragonés, habían sido invitados en aquella ocasión - Pancho Ortuño, Carlos León y Gerardo Delgado -. Asimismo, por aquellas mismas fechas se presentaba una exposición individual de Pancho Ortuño en la galería Juana Mordó y otra de Gonzalo Tena en la galería Buades.

Serrano presentó una decena de cuadros en Aelee: cinco de 150 x 100 cm., tres de 225 x 150 cm., y dos dípticos de 225 x 300 cm. y 150 x 200 cm. El conjunto reflejaba la búsqueda de una proporcionalidad y armonía en los tamaños mediante agrupaciones de soportes con medidas iguales, y ofrecía la lectura unitaria de un trabajo realizado sin solución de continuidad, con un tratamiento pictórico similar en todas las piezas del discurso. (Fig. 46-49) La observación de las dimensiones de la sala y la subsiguiente previsión de grupos de cuadros con formatos semejantes, formaba parte del procedimiento de trabajo de Serrano desde su primera individual en Amadís. El catálogo era muy escueto: un texto de Eduardo Alaminos, que en cierto sentido estaba fuera del catálogo al no referirse explícitamente a ninguna de las obras del pintor, y dos reproducciones fotográficas. Serrano salió bastante descontento de su primera exposición en la galería Aelee¹⁹², no sólo por las escasas ventas sino sobre todo a la vista de que algunos críticos empezaran a situarle

¹⁹² Serrano anotó puntualmente en su diario las impresiones recibidas el día de la apertura al público: “inauguración informal, mucha gente, grupos determinantes de artistas, impresiones de desconcierto, disparidad de opiniones. Fue continuamente visitada. Quedé con Santiago Amón pero no pude verle por caer enfermo en estos 10 días en la cama. No obstante hizo una crítica muy generosa; y aunque realmente no conocía mi obra de los años 1969, 1970 y 1971, hizo una crónica de mis exposiciones. También escribieron ‘casi’ todos los críticos, dando por resultado un buen manojito de papeles de periódicos y revistas. (...) A la mayoría de estos, y especialmente a Ortuño y Juan Manuel Bonet no les gustó mi exposición - aunque a mí si me dijeron que les gustó - por ser demasiado autocrítica y pesada. Qué le vamos a hacer. De ventas, mal; salieron ya 2 cuadros vendidos al Dr. Rodrigo (...)”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 15 de mayo de 1977. Apéndice I.3.

vagamente en la órbita de *Supports-Surfaces*, sin conocer siquiera bien su obra o lo que realmente era el citado grupo francés.¹⁹³



(Fig. 45) Inauguración de la exposición “Santiago Serrano” en la galería Aelee, 1977. En la imagen aparecen, de derecha a izquierda: Santiago Serrano, José Luis Fajardo, Javier Utray, Mariano Navarro, Carmen Waugh - directora de la galería en aquel momento -, Nacho Criado y Chema Cobo (Archivo del artista)

Serrano trazó en aquel momento un retrato amargo tanto del mundillo artístico como de sí mismo: “Fui muchas veces, más por haber quedado con gente, y otras sin quedar, a las exposiciones, conferencias, presentaciones de la galería Buades (Nacho, Schlosser), mesas redondas - sin mesa -, coloquios y comidas, cenas, etc. idas y venidas, dimes y diretes, y qué sé yo qué más cosas. El poco tiempo que ha pasado me ha hecho primeramente estar en una especie de ‘impass’ depresivo que más bien se parece a una sensación de vacío (...) Sensación de soledad, vacío, inutilidad y desconcierto. Soledad por contraposición

¹⁹³ “De todo esto, y de alguna cosa más, se desprende un cierto impacto con mi exposición; que aunque me situaban en un círculo de Supports/Surfaces, no lo veían claro: por no saber lo que es (*Supports/Surfaces*) la gran mayoría de críticos; por no saber qué es lo que había en frente (la obra de Santiago Serrano), porque lo importante es lo que ellos dicen, notoriamente por la moda”. *Ibidem*.

a demasiada `compañía`. Vacío por sentirme en momentos como acontecimiento y por lo tanto lleno de cosas; inutilidad por lo que supone de fracaso que se te vea el puto culo en las exposiciones, y desconcierto como suma de todo lo anterior. Faltarían más ingredientes que ampliarían la visión de esta eventualidad; sal y vinagre que complementa, manejos e intereses, confianzas y peleas y pactos y qué sé yo qué cantidad más de mierda revuelta. Con todo me siento un poco todo sin sentirme nada. Esperar al trabajo y que el trabajo me espera”.¹⁹⁴

A pesar de las contrariedades, las críticas publicadas sobre la exposición en Aele fueron en general bastante favorables, y reflejan bien el desconcierto que las nuevas obras de Serrano suscitaban en el público. José Méndez escribió: “Al entrar en la galería, el visitante no podrá dejar de sentir una sensación extraña: sus esquemas elementales o elaborados sobre lo que habitualmente ha de estar colgado de una pared y recibir el nombre de pintura serán, cuando menos, sorprendidos. Santiago Serrano elimina del cuadro no sólo lo que entendemos como “tema”, sino también la elaboración del color entendida como signo. Si, como parece, lo referencial y simbólico se ha anulado, ¿qué es lo que tenemos ante nuestros ojos? Inevitablemente, procederemos por anulación, y así iremos diciendo no a sucesivos recuerdos”.¹⁹⁵ Méndez advierte discretamente el peligro que implica la apuesta hecha por el pintor: que un reduccionismo tan radical pueda desembocar pronto en su propia esterilidad y agotamiento si antes no encuentra una vía de escape o de variación: “Todo es resultado de una reflexión en la que el placer no está ausente, aunque sus manifestaciones sean difíciles de captar y no permitan hacerse una imagen del hombre que las ha sentido. Este radicalismo, muestra de una clase de artista `diferente`, puede estar en la base de una obra original, valiosa, si su criticismo no la hace perecer”.¹⁹⁶

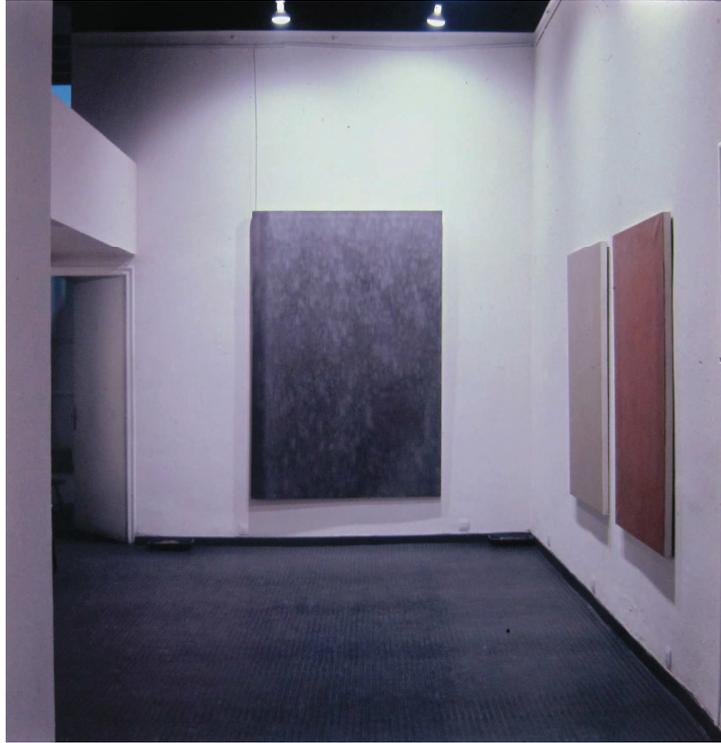
¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ MÉNDEZ, José, 1977, p. 55.

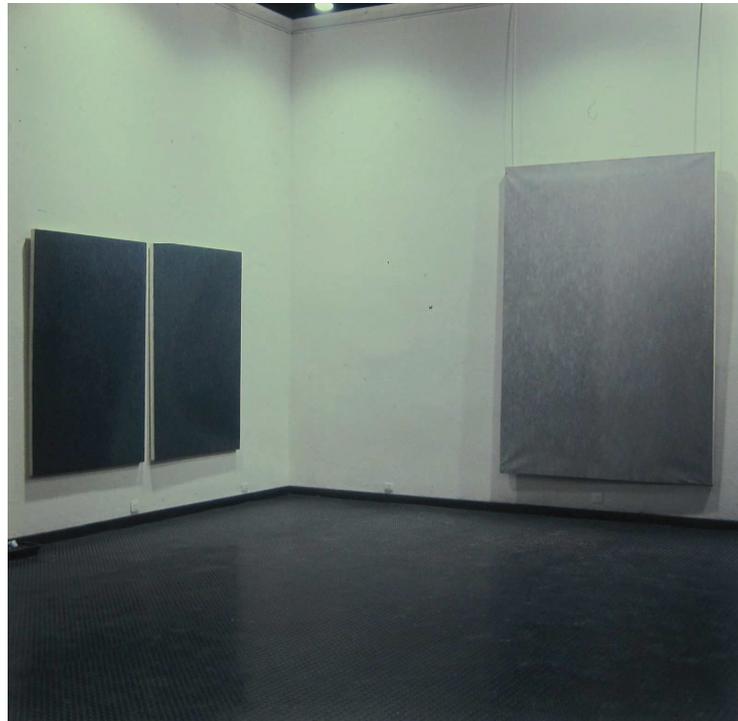
¹⁹⁶ *Ibidem.*



(Fig. 46) Aspecto de la exposición individual de Santiago Serrano en la galería Aele, 1977 (Archivo del artista)



(Fig. 47) Aspecto de la exposición individual de Santiago Serrano en la galería Aelee, 1977. (Archivo del artista)



(Fig. 48) Aspecto de la exposición individual de Santiago Serrano en la galería Aelee, 1977 (Archivo del artista)



(Fig. 49) Aspecto de la exposición individual de Santiago Serrano en la galería Aelee, 1977 (Archivo del artista)

Santiago Amón habla de “una exposición encomiable, en la que el decidido propósito de conocimiento y creación, por parte del artista, se transmite con inminencia a quien se acerca a su obra plena de sugerencias e indicaciones, admirablemente ejecutada, muy capaz de hacer suyo aquel principio de elemental conexión entre lo ético y lo estético, cuya letra y espíritu vienen a decirnos que *una obra bien hecha es ya una buena acción*”. Amón cree que sólo aparentemente se puede asociar la obra de Serrano a las corrientes del *neo-abstraccionismo* nacidas en Francia a la luz del pensamiento de Marcelin Pleynet y de las propuestas teóricas de aquellos pintores que estuvieron vinculados a Supports/Surfaces y a la revista *Peinture*, como Louis Cane o Marc Devade. El crítico quiso dejar claras dos precisiones, “ambas de justicia”: que la obra de Santiago Serrano, de un lado, respondía al curso natural de su propia evolución, y de otro, que no era en ningún caso fruto directo de una actitud teorizante como la que exhibían los adeptos – Grupo de Trama - al programa ideológico de Supports/Surfaces, trufado de una retórica proveniente del marxismo-leninismo y del psicoanálisis.¹⁹⁷

¹⁹⁷ AMÓN, Santiago, 1977, p. 17.

José de Castro Arines daba una vez más la bienvenida, con admiración, a la pintura de Santiago Serrano, y señalaba la presencia en el montaje de la exposición del álbum de notas “La cámara en el espacio”, que no era sino el *Cuaderno 1971-1973*, del cual el artista acababa de realizar una edición reprográfica encuadernada por él mismo.¹⁹⁸

Parece ineludible relacionar la pintura de Santiago Serrano en los setenta con la producción de los integrantes del grupo francés Supports/Surfaces, quienes, con el apoyo y soporte teórico del crítico Marcelin Pleynet, propusieron una suerte de reinención de la pintura, una crítica y desmenuzamiento sistemático de los elementos e ingredientes de este arte, más una reivindicación del gusto y el entusiasmo por el acto de pintar en cuya base práctica se evidenciaba la influencia de la abstracción norteamericana de los años cincuenta y sesenta. Con posiciones que variaban según la individualidad de cada miembro – Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze, Dolla, Grand, Pagès, Pincemin, Saytour, Valensi, Viallat -, Supports Surfaces impulsó entre 1970 y 1972¹⁹⁹ un análisis de las entrañas de la pintura desde una óptica materialista-marxista cargada de implicaciones políticas²⁰⁰, a la que se adhirieron después los pintores españoles que fundaron el grupo de Trama (1973-1978): José Manuel Broto, Javier Rubio, Gonzalo Tena y Xavier Grau.

¹⁹⁸ DE CASTRO ARINES, José, 1977, pp. 8-10.

¹⁹⁹ La denominación Supports/Surfaces data de 1970; fue propuesta por Vincent Bioulès como título de una exposición colectiva en el ARC de París, que convocaba a Dezeuze, Saytour, Valensi, Viallat, Devade y a él mismo. El éxito de esta denominación quizás se deba a su idoneidad para sintetizar el formalismo abstracto que fundamentaba el programa de aquellos artistas: ausencia de narración, búsqueda de la esencia de la pintura en sus materias primas, la tela, el bastidor, el color, que se convierten en los protagonistas de la obra dejando de ser simples medios al servicio de otro propósito; una concepción de la pintura que, por otro lado, ya estaba muy presente desde hacía décadas en el denominado Arte Concreto o en la abstracción geométrica norteamericana de los años cincuenta y sesenta (Barnett Newman, Ellsworth Kelly) 1971 fue el año de apogeo de Supports/Surfaces – con dos grandes exposiciones, en la Cité Universitaire de París y en el Théâtre municipal de Niza -, a la vez que el año de su fragmentación. Aquel año, Cane, Devade, Dezeuze y Bioulès lanzaron la revista *Peinture, cahiers théoriques*, que apareció como una emanación de *Tel quel* en el campo de las artes plásticas y que se haría eco de las polémicas en torno al grupo. Dos exposiciones aún tuvieron lugar en 1972 bajo la etiqueta de Supports/Surfaces, en Estrasburgo y en Montpellier. Véase TOMA, Kathy y SEMIN, Didier: “Cronología (1968-1977)”, *Los años Supports Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou* (catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris / Centro Cultural Conde Duque, Madrid, octubre-diciembre de 1998), pp. 153-178.

²⁰⁰ En 1969 aparecieron tres ensayos determinantes para lo que sería la teoría de aquel movimiento francés – Jacques Derrida: “La Dissémination”, *Critique*, París, n. 262, marzo; Julia Kristeva: *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*, París, Le Seuil; Jean Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, París, Le Seuil, colección “Tel quel”. TOMA, Kathy y SEMIN, Didier: *op.cit.* p. 156.

Trama no era un colectivo exclusivo de pintores y de pintura, sino que había nacido, en palabras de Javier Lacruz, como “un grupo de intervención simultánea en varios campos de la acción revolucionaria (política, pintura, crítica, ensayo, poesía, literatura, psicoanálisis, pensamiento...) que se adhiere al novedoso discurso francés; el mismo que ampara al grupo Supports/Surfaces formado por Cane, Devade, Dezeuze, Viallat, etc., cuyo trabajo se basa en el análisis de los aspectos materiales del cuadro: el soporte y la superficie (la tela y el bastidor) Fuentes teóricas comunes, pero prácticas absolutamente dispares, dada la deconstrucción de los componentes del cuadro de unos y la defensa a ultranza de su integridad por otros. Es decir, de la pintura en su valor tautológico: la pintura-pintura”.²⁰¹ Trama se nutrió de las aportaciones de otros agentes que procedían de la literatura, la psicología o la política, constituyéndose más como un entramado de intereses intelectuales comunes que como un grupo estrictamente pictórico.²⁰² Algunos de los autores literarios que alimentaban la vena ideológica de Trama – que editó en Barcelona su propia revista, *Trama. Revista de Pintura* – eran Jacques Lacan – “Les quatre concept fondamentaux de la psychanalyse”, J.F. Lyotard – “A partir de Marx y Freud” -, Louis Althusser – “Curso de filosofía para científicos” -, Karl Marx, Marcelin Pleynet – “L’enseignement de la peinture” -, y Marta Harnecker – “Los conceptos elementales del materialismo histórico” -. La primera colectiva del grupo tuvo lugar en abril de 1974 en la galería Atenas (Zaragoza), donde se mostraron bajo el título “Propuestas para un trabajo complejo” pinturas de José Manuel Broto, Javier Rubio y Gonzalo Tena. El cartel de la exposición proclamaba que “la ideología específica de la pintura puede ser el objeto de una problemática que nos remite en última instancia a la historia de las formaciones sociales”.

Javier Lacruz considera que ésta fue la primera exposición de Pintura-Pintura en España, lo que significaría dejar taxativamente fuera de esta corriente la aportación individual de Santiago Serrano, quien desde su primera exposición individual en la galería Amadís (1971), tres años antes de que se celebrara la

²⁰¹ Véase la página web del psiquiatra, psicoanalista, coleccionista y estudioso de arte Javier Lacruz Navas – <http://www.javierlacruz.es/> - en una de cuyas secciones trata extensamente sobre la historia de este grupo. Asimismo, su libro *El grupo de Trama*, (2 vol.), Mira editores, Zaragoza, 2002-2003.

²⁰² Por otro lado, el apoyo que prestó Antoni Tàpies a las propuestas de Trama insertó al grupo en la disputa que el primero mantuvo con el Grup de Treball, reflejada en varios diarios y revistas de la época. Véase: *Nueva Lente: fotografía cine*, Imp. Alaguero y Peña, Madrid, nº 21, noviembre de 1973 (Incluye un artículo firmado por artistas conceptuales, entre ellos Francesc Abad, rebatiendo otro artículo de Tàpies publicado en La Vanguardia y reproducido en este número).

primera exposición colectiva del grupo aragonés Trama, ya estaba trabajando en una pintura cuyas coordenadas formales y estéticas serían homologables a las de varios exponentes coetáneos de la Pintura-Pintura activos en Francia (Marc Devade) y en Italia (Claudio Verna, Carmen Gloria Morales). Igualmente excluye a Santiago Serrano de la corriente Pintura-Pintura la afirmación de que “en 1978 acontece el ocaso de la aventura colectiva del grupo de Trama, y por ende el de la pintura-pintura en España”, dado que entre 1978 y 1980, cuando los integrantes de Trama se alejaban de la práctica pictórica (Javier Rubio) o tomaban cada uno por su lado otras direcciones completamente distintas, Serrano todavía continuó enfrascado en un trabajo pictórico dotado de un altísimo y radical grado de abstracción, que Juan Antonio Aguirre encuadraría bajo el lema “pintar la pintura”. El crítico de arte Francisco Rivas, en su reseña crítica a la segunda individual de Serrano en la galería Aelee (1979), advirtió esta particular y rigurosa persistencia de Serrano en el camino que se había trazado desde el mismo inicio de aquella década: “Cuando gran parte de los que en años pasados se embarcaron en la ortodoxia de la pintura-pintura están dando marcha atrás, él sigue, dale que dale, se diría que más ortodoxo que nunca”.²⁰³

Al identificar absolutamente la presencia de la Pintura-Pintura en España con la existencia del grupo de Trama, se deja fuera de esta corriente cualquier otra figura u obra, inclusive aquellas que al menos pudieran situarse en las mismas coordenadas formales y pictóricas, si no ideológicas. Dejando al margen la discusión sobre si sería pertinente o no incluir a Santiago Serrano – o a otros pintores coetáneos que no formaron parte de Trama - en la denominación Pintura-Pintura, algo que quizás ni siquiera sea un asunto relevante, lo cierto es que varias de las obras incluidas en 1977 en la colectiva del Palacio de Cristal presentaban unas características muy cercanas a la pintura que Serrano venía practicando al menos desde finales de 1970.²⁰⁴ Por supuesto que Santiago Serrano conocía bien

²⁰³ RIVAS, Francisco (F.R.), 1979, s.p.

²⁰⁴ Un concepto de Pintura-Pintura amplio y comprensivo de diferentes realidades, fue el que Josep Miguel García proponía en la tesis doctoral que a principios de los años ochenta estaba preparando sobre “Pintura/Pintura en España” por la Universidad Central de Barcelona, en la que contemplaba diversos grupos y situaba a Santiago Serrano en una posición especial: “Notas para Santiago Serrano: Sirvan estas letras para agradecerle el material que me enviaste y para ponerte al corriente del contenido de mi Tesis Doctoral en la que ocupas un papel importante, ya que de Madrid, aparte de las exposiciones de Buades, solamente he seleccionado tu obra y la de Juan Navarro. Es difícil simplificar un movimiento tan complejo en unos nombres que respondan conscientemente al contenido teórico de la pintura-pintura. Solamente el grupo Trama (Rubio, Broto, Grau y Tena) Teixidor, (...) la escuela de Sevilla (Gerardo Delgado y Juan Suárez) y vosotros habéis mantenido una práctica consecuente. De todas formas tu obra, que pude ver con mucho detenimiento en la exposición del Museo de Arte

durante los setenta la obra pictórica y teórica de Supports/Surfaces²⁰⁵; aunque desde luego, en su primer viaje a París (1968), no accedió todavía a ningún tipo de información sobre las actividades de quienes lo integrarían.

Aquella carga ideológica vinculada a las revueltas de mayo del 68, aquella retórica emparentada con el materialismo histórico, el freudomarxismo y el maoísmo, que envolvía y amparaba la pintura del grupo francés y de su correlato español Trama, no interesó demasiado a Serrano ni fue acicate de su trabajo pictórico, a pesar de que algunos de los textos críticos que en los setenta se escribieron sobre su pintura, concretamente los debidos a Eduardo Alaminos, analizaban su obra desde un enfoque materialista que establecía la condición funcional de la producción pictórica como parte integrante de un complejo engranaje socioeconómico.²⁰⁶ Por otro lado, no deja de resultar paradójico que se atribuyera el término *Pintura-Pintura*, cuyo valor tautológico parece indicar un exclusivo replegarse de la pintura hacia sí misma, hacia su íntima realidad física, a unas manifestaciones y unos artistas que declaraban perseguir otras finalidades políticas e intelectuales aparte de lo estrictamente pictórico; y que desde algunas instancias se haya ignorado y dejado fuera de tal denominación a otros artistas que, como Serrano, sí que se han fijado con auténtica pasión y rigor en los aspectos específicos de la pintura y de su práctica diaria.

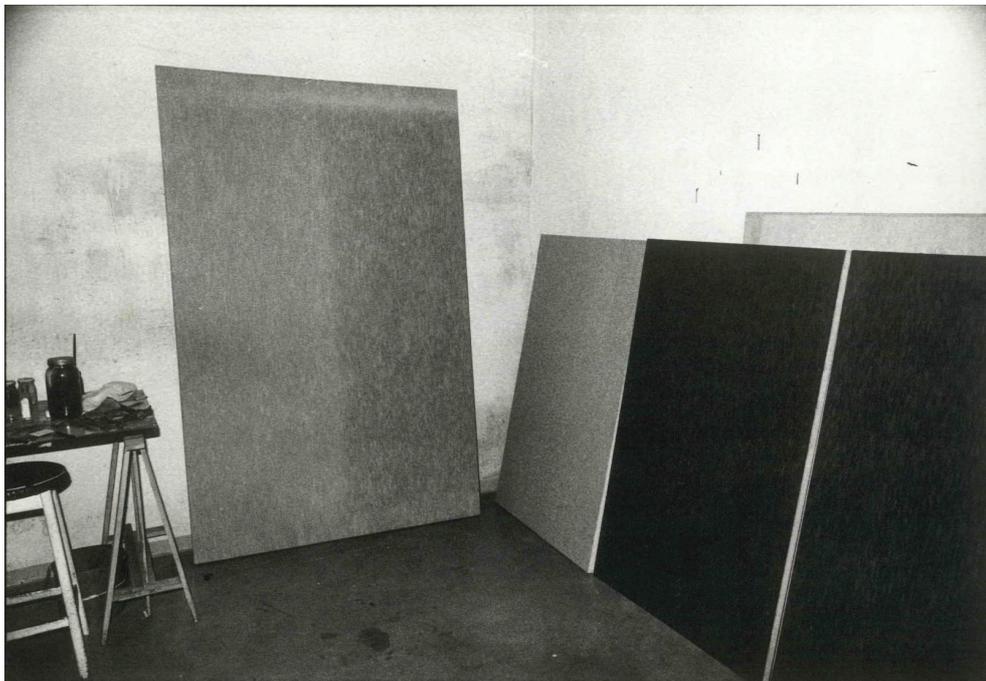
Más que las coincidencias formales que fácilmente pueden apreciarse entre algunas obras de Santiago Serrano – no sólo de los setenta, sino también posteriores - y obras pertenecientes a pintores que formaron parte de Supports/Surfaces – como Vincent Bioulès, Louis Cane y Marc Devade -, interesaría reconocer una afinidad esencial entre el afán que caracteriza al grupo

Contemporáneo, tiene un carácter más individual y aislado a cualquier referencia de grupo. De tus primeras obras intuyo una denotación a la escuela francesa (sobre todo Louis Cane) que me gustaría que me comentaras, teniendo en cuenta además tu estancia en París en 1968. A partir de 1974 hay una verticalidad que sitúo dentro de una problemática del color con más referencias a Newman o Reinhardt, a un nivel mucho más plástico, en especial por la utilización de colores calientes. Sobre tu demarcación en estas tendencias, que yo mantengo, tendrás que darme tu opinión. Pintar la pintura significa tener un contenido teórico importante que no todos los pintores aceptan. Una vez acabado el trabajo, que quiero publicar, es mi intención montar una exposición en la que quiero contar preferentemente con tu trabajo. Recibe un cordial saludo". (ASS) Carta de Josep Miguel García a Santiago Serrano, Barcelona, 19 de octubre de 1981. Apéndice II.3.

²⁰⁵ Serrano conserva algún ejemplar de la revista *Peinture. Cahiers Théoriques* de aquella época.

²⁰⁶ ALAMINOS, Eduardo, 1977 (1), s.p.

francés por analizar y desmontar los elementos constitutivos de la pintura, y el empeño que Serrano manifiesta en los setenta por emprender su particular estudio y análisis de cada una de los elementos materiales que componen este arte - visible en el esbozo de una teoría de la pintura que registró en su diario *Notas* -. Algunas de las ideas sobre la pintura tal y como la entendía *Supports/Surfaces*, reunidas por Claude Viallat a finales de los sesenta²⁰⁷, serían equiparables a los principios teórico-prácticos que orientaban el trabajo de Santiago Serrano en los años setenta; tales como el enfoque de la pintura como una especie de topología y topografía²⁰⁸; el análisis concienzudo de los materiales empleados, con el fin de que la imagen resultante se subordine al trabajo sobre el material y no al revés - lo cual coincide con una de las afirmaciones más reiteradas de Serrano: “La materia te define” -; el desmenuzamiento de los componentes tradicionales de la pintura y el trabajo específico sobre cada elemento por separado. (Fig. 50)



(Fig. 50) Aspecto del taller de Santiago Serrano en 1977 (Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid)

²⁰⁷ SEMIN, Didier: “El caldero”, *Los años Supports/Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1998, pp. 17-19.

²⁰⁸ Según el Diccionario de la Lengua Española (Edición 22ª, 2001), “topología” es la “rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales originados de ella, como las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma”. En cuanto a “Topografía”: “Conjunto de técnicas y conocimientos para describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno. Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial”.

También le acercaría en cierta medida a la concepción que de la pintura tenía Supports/Surfaces el empeño, aún más difícil y problemático, de alejarse radicalmente de cualquier vestigio narrativo o evocativo. De acuerdo con esta pretensión, el objeto de la pintura debía ser la propia pintura, y los cuadros expuestos sólo estarían referidos a ellos mismos, sin apelar a nada “exterior” como la personalidad del artista, su biografía o la tradición – la historia del arte -. Los cuadros no debían ofrecer al espectador escapatoria alguna porque la superficie pictórica no propiciaba las proyecciones mentales o las divagaciones oníricas. La pintura era un hecho en sí mismo y sus problemas debían plantearse en su terreno específico, poniendo al desnudo los elementos que constituían el hecho pictórico; de ahí la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y de profundidad excesiva.²⁰⁹ En el cumplimiento de tales propósitos, sin embargo, Serrano debió de hallar mucha mayor inspiración y mejores referencias en Rothko, en otras figuras de la abstracción norteamericana, como Barnett Newman o Richard Diebenkorn, y en la técnica de otros maestros más lejanos en el tiempo como Bonnard, Velázquez y Tiziano; pero, sobre todo, en la práctica diaria de su doble profesión de pintor y restaurador y en el desenvolvimiento de su relación personal con los colores.

No es reconocible en la obra ni en el pensamiento de Santiago Serrano, sin embargo, el objetivo de trascender la práctica pictórica a una lucha política bajo consignas marxistas-leninistas-maoístas, según las cuales había que impedir que la pintura se consolidara como producto de mercado, asignando a los pintores la misión de aliarse con el proletariado en la lucha de clases. Las semejanzas de estrategia formal que pueden observarse entre obras concretas de Serrano y obras de artistas como Vincent Bioulès o Louis Cane, no son tan definitorias ni tan fundamentales como para afirmar que Santiago Serrano siguiera de cerca los pasos de aquellos pintores franceses. De hecho, en sus diarios no existe referencia alguna a Supports/Surfaces, excepto cuando menciona disgustado el hecho de que algunos críticos hayan relacionado tardíamente su trabajo con aquellos artistas a raíz de la primera exposición individual en la galería Aele. En cambio, Serrano sí se tomó la molestia de reproducir a mano en su diario un texto de 1973 del pintor Claudio Verna (Guardiagrele – Chieti -, 1937) -, uno de los artistas que, junto con

²⁰⁹ “La peinture en question”, Musée des Beaux- Arts, Le Havre, 1969, citado por LEPAGE, Jacques: “Supports/Surfaces”, *Opus International*, nº 61-62, enero-febrero 1977, p. 27.

Carmen Gloria Morales – amiga de Serrano –, Claudio Olivieri, Gianfranco Zappettini, Pino Pinelli, etc., protagonizó la abstracción italiana de los setenta.²¹⁰ Es probable que Serrano prestara incluso más atención a lo que ocurría en Italia que a lo que sucedía en Francia, dado que durante aquella década estuvo suscrito a la editorial italiana *Giancarlo Politi editore*, por cuyo directorio había localizado y conocido a Carmen Gloria Morales. De hecho, Serrano cuenta en su fondo bibliográfico personal con varias publicaciones en cuya primera página firmó y anotó el lugar y la fecha en que las había adquirido –“Milán, julio de 1977”–: catálogos de exposiciones individuales de Carmen Gloria Morales, Noël Dolla – artista que participó en *Supports/Surfaces* –, Claudio Verna, y de algunas colectivas italianas como “La contraddizione del segno”.²¹¹

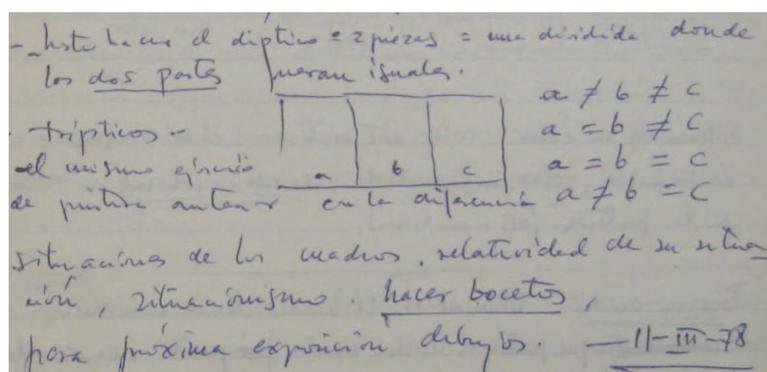
En su escrito, Verna proponía una definición del arte pictórico con la que Serrano debió de identificarse plenamente, hasta el punto de traducirla al español en una cuartilla: “Abordar la pintura hoy significa, antes de nada, liberarla de sus atributos ‘tradicionales’, a saber, las significaciones simbólicas, autobiográficas, literarias y metafóricas. Eso significa reinventarla, objetivarla, alejarla de sí (...) Así, el cuadro no puede ser considerado como un hecho autónomo y aislado, sino que debe su lugar en una serie, en el desarrollo / desenvolvimiento de un proceso a fin de que pueda establecerse una relación mental y vivirla emocionalmente. Entonces solamente es fundado decir de un cuadro que está más o menos conseguido. Hablar de pintura significa también precisar que este medio (medio, y no categoría del espíritu) no tiene ninguna posición de privilegio o de reducción con relación a no importa qué otro material. No se puede hablar de pintura en un sentido abstracto, sino solamente relacionándose a un género particular de trabajo. (...) así, en lo que me concierne, yo considero la pintura como el medio más flexible para desarrollar un discurso donde la luz y el color tienen tanta importancia”.²¹² Serrano se sintió

²¹⁰ Véase *Pittura 70. Pittura Pittura e Astrazione Analitica* (catálogo de la exposición), Fondazione Zappettini, Milán, 2004.

²¹¹ Exposición celebrada en la Sala delle Colonne, Turín, marzo-abril de 1977, que reunía obras de Luciano Bartolini, Enzo Bersezio, Enzo Cacciola, Marcello Camorani, Mimmo Conenna Mario Daniele, Marcello Landi, Sandro Martini, Vittorio Matino, Carmen Gloria Morales, Christian Parisot, Antonio Giovanni Pintori y Giorgio Zucchini.

²¹² Texto manuscrito de Santiago Serrano en una cuartilla suelta, sin fecha, anexa a su diario *Notas* (1973-1994). El texto original de Claudio Verna en italiano puede consultarse en CERRITELLI, Claudio: *Il Corpo della pittura. Critici e nuovi pittori in Italia 1972-1976*, Martano Editore, Torino, 1985, pp. 100-102; y en *Pittura 70. Pittura Pittura e Astrazione Analitica*, Fondazione Zappettini, Milán, 2004.

especialmente de acuerdo con la última frase del texto de Verna, tal y como revela el subrayado que hizo de las palabras “tienen tanta importancia”, refiriéndose a la luz y el color. Asimismo, la declaración de principios del italiano, en el sentido de que el trabajo pictórico debe desenvolverse en forma de series o secuencias de obras, se corresponde exactamente con el carácter serial de toda la producción de Serrano, donde es muy raro encontrar piezas no insertadas en algún conjunto bajo un mismo título común.



(Fig. 51) Detalle de varias anotaciones de Serrano en su diario “Notas”: “Situaciones de los cuadros, relatividad de su situación; situacionismo”, 2 de marzo de 1978.

En 1978 Serrano realizó una de las obras estelares de su producción, el diptico *La bisagra*, perteneciente hoy en día a la colección Helga de Alvear (cat.160), así como un conjunto de acuarelas sobre cartulinas, algunas de ellas trípticos, agrupadas en bellísimas y pulcras series: *De la luz*, *Del gris y el amarillo* y *Serie abierta* (cat.164-169 y 171) Al mismo tiempo que pinta, a Serrano le interesa especificar por escrito las claves y motivaciones intelectuales de su obra, registrando la base teórico-empírica de la que parte y el método que pone en práctica. En 1978 trabajó sobre los conceptos de diferencia, repetición y similitud, reflejándose de algún modo en su pintura el concepto del conocimiento, o más bien, del proceso de conocer, que el filósofo Nietzsche define en un extracto de *El libro del filósofo* recogido por Serrano en su diario: “Lo similar recuerda lo similar y así se compara: esto es el conocer, la rápida subsumpción de lo que pertenece al mismo género. Sólo lo similar percibe lo similar: un proceso fisiológico”.²¹³ (Fig. 51)

²¹³ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 2 de marzo de 1978. Apéndice I.3.

Serrano pretende ir más allá en su empeño de modificar la percepción del espectador y de alterar los fundamentos cromáticos de la pintura tradicional, a través de conceptos tales como “sistema del no color”, “color antisistema”, “color como no prejuicio” o “color no percibido”. Comentando un cuadro que había pintado en 1977, con relación a otro sobre el que estaba trabajando en 1978, el artista manifiesta su interés en plasmar una incesante y sutil interpenetración entre los elementos constitutivos de la pintura, una suerte de ósmosis entre las diversas imprimaciones, toques de pincel, capas de pintura y franjas verticales que articulan la imagen: “El cuadro tenía una división vertical que lo partía en dos partes, una de ellas con preparación verde pálido, más o menos; la otra, rojizo pálido, más o menos; el ejercicio, la experiencia, era confundir las dos masas. En la verde, meter rojo, transluciendo la base, y en el rojo meter verde transluciendo la base; y vuelta a empezar hasta sofocar el color de ambas partes. En este cuadro propongo, con una base x, alterar el cromatismo más íntimo de la pintura, comenzar a pintar con un color determinado, dada una escala, y acabar con el último color de esa escala; de tal manera que proporcionaría el placer de ver un desarrollo inarmónico, anárquico, no regido por las leyes pictóricas; la anulación sistemática – progresiva - de las capas de color, para sacar una definición personal de un color, una relación personal pictórica. El resultado final sería el último color como maquillaje ‘cuasi-final’ del proceso”.²¹⁴

La necesidad de establecer una relación absolutamente personal con el color elegido, hasta el punto de pretender “reinventar” la percepción de ese color, es una idea y una aspiración que años después Serrano inculcará a sus alumnos de la Universidad de Salamanca: “Descubrir tus preferencias sobre ese color, si lo quieres saturado, o mezclado con otro color o con blanco, agrisarlo, hacerlo transparente, descubrir las miles de posibles lecturas que te ofrece y elegir lo que te

²¹⁴ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 30 de septiembre de 1978. Serrano precisaba aún más, con un caso práctico, en qué consistía aquel raro planteamiento cromático: “Dentro del proceso, seguiría la alteración interna del cuadro dividido en franjas, espacios, lugares. A saber: en un cuadro de 100 x 100 dividiría el espacio en 3 franjas o 4, verticales u horizontales, y comenzando por la escala de color que eligiera, por ejemplo: azul, rojo, naranja, amarillo, verde; en la primera franja izquierda esta escala sería válida; está la 2ª alteración del orden: rojo, azul, naranja, amarillo, verde; 3º azul, naranja, rojo, verde, amarillo, y así estudiar estas descomposiciones”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 1 de octubre de 1978. Apéndice I.3.

conviene. Y esto sólo se puede conseguir trabajando con la materia, descubriéndola”.²¹⁵

En el ámbito de las relaciones personales y profesionales, durante el primer trimestre de 1978 Serrano deja constancia en su diario del regusto amargo que finalmente le ha deparado la problemática relación mantenida con algunas de sus amistades en los dos años anteriores.²¹⁶ Semejante estado de desencanto se trasluce precisamente en la carta que escribe ese año a su amiga la pintora Carmen Gloria Morales, residente en Milán, en la que describe una situación personal teñida de frustración y cansancio ante los tejemanejes del mundillo artístico madrileño, señalando además la situación de estancamiento y creciente disolución que atraviesa su amistad con Carlos Alcolea, Nacho Criado, Juan Hidalgo y Eduardo Alaminos: “De la panda, Carlos, Baldo, Eduardo, Juan, Nacho, etc., he visto a Carlos y Baldo dos veces, a Eduardo una, precisamente hoy he quedado con él para cenar y charlar. A Juan no le he visto desde hace muchos meses y a Nacho tampoco, así es que como verás estoy prácticamente fuera de la ‘conexión’. Eso me inquieta bastante porque no es lo que deseo, pero de todos modos creo que entre ellos no andan las cosas bien, qué vamos a hacer. Creo que todos hemos tenido los dos cursos anteriores de relaciones muy intensas,

²¹⁵ “Esto se lo decía siempre a mis alumnos, por ejemplo, hablando del amarillo: ‘Os podría poner múltiples ejemplos y posibilidades de trabajo con este color, pero lo que tiene la última palabra es la relación entre el amarillo y tú, tú y el amarillo’. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 7 de abril de 2010. Apéndice III.1. Esta convicción de que el pintor debe trabajar duramente para producir sus propios colores, no aceptando sin más los que le ofrezca el proveedor comercial, coincide con el criterio expresado por el maestro norteamericano Barnett Newman: “Lo importante sobre el color es que debe crearlo el artista. De lo contrario, da igual cómo lo aplique, espeso o diluido, leve como una mancha o denso como empaste, el artista está manipulando colores. Cualquiera puede comprar esos colores. Salen del interior de tubos. Pero el color es algo que un artista crea él mismo en función de lo que quiere que haga ese color”. NEWMAN, Barnett: *Escritos escogidos y entrevistas*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006, p. 323.

²¹⁶ “Mucho tiempo ha pasado desde este verano pasado; sí, ha sido el pasado verano del 77 el catalizador, el tiempo catalizador, el tiempo destructor. También quizá una venida, un viaje, qué sé yo, lo que sí es cierto es que esa conjunción de nombres, circunstancias, se fue (...) Ahora es evidente que algo ha pasado: primero eran: Eduardo Alaminos, Nacho Criado, Santiago Serrano, Carlos Alcolea, Baldomero Concejo, etc. Luego vienen: Juan Hidalgo y su madre. Los que estaban y no estaban: Juan Manuel Bonet, Mariano Navarro, Chiqui Buades, su mujer, Patricio Bulnes. Ahora son: Juan Hidalgo, Patricio Bulnes, la galería Buades, etc. Carlos Alcolea, Baldomero. ¿Qué quiere esto decir? Pues no más que exponer una queja, que me siento discriminado, que yo creí una cierta amistad y eso ha sido absolutamente mentira, me han utilizado y aún me utilizan en las últimas cosas que quedaban (Carmen Gloria Morales) En fin, así es la vida y para que conste que es así. S. Serrano”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 10 de marzo de 1978. Apéndice I.3. El pintor seguramente se refiere a la exposición individual de Carmen Gloria Morales que la galería Buades organizó en 1978; posiblemente a raíz de que alguno de los amigos de Serrano proporcionara el contacto y la información sobre ella a los responsables de la galería.

controvertidas y dispares, y aunque sea interesante o no las cosas vuelven a tener un rumbo distinto y quizás más natural. ¡Ah! (...) Por fin cayó en mis manos el número de *Data* dedicado a España, ¿Qué te pareció?”.²¹⁷

En 1978 Serrano hizo su primer viaje a Nueva York, en compañía de su esposa, María Carballido, y de su suegra Esmeralda Almonacid. Una vez allí se le unió el crítico de arte Enrique Pezzoni, a quien Serrano ya conocía desde su primera estancia en Buenos Aires en 1971. Entre las actividades de aquellos días, ha quedado documentada fotográficamente la visita al loft del pintor argentino Ronaldo de Juan, que trabajó en la órbita del expresionismo abstracto (Fig. 52)

²¹⁷ “Querida Carmen Gloria: (...) Por aquí (...) yo prácticamente no salgo ni a la calle y ya sabes, en cuanto te desconectas quince días, chiao. (...) Quizá yo sea pesimista, ya sabes que soy poco optimista, pero veo pocas salidas o soluciones (...) y por lo que a mí respecta, de momento no sé muy bien qué pasa ni me lo imagino, además pinto poco y es posible que sea solamente un problema personal y lo corte todo con la misma tijera. Estoy un poco cansado de todo, de tanto barullo, de tanta lata, de tanta traición, (...) y eso me desalienta y me deja indiferente (...) Por aquí se cuenta poco conmigo, poco por decir algo, y eso no es fácil de sobrellevar, la lucha en esto creo – y tú lo sabes bien – es atroz, y yo no sé si valgo para eso o qué coño pasará. (...) Sobre tu invitación a ir a Milán y trabajar ‘in situ’ me parece muy bien, pero de momento, a no ser que fuera realmente imprescindible, lo tengo que dejar, aunque ya sabes que me gustaría y sobre todo verte a ti y charlar horas delante de un café con leche. (...) De todos modos yo insisto en la posibilidad de hacer algo por ahí, para eso tú eres el eslabón importante, sería bueno romper la rutina, la niebla y la mierda que me envuelve”. (ASS) Borrador de carta de Santiago Serrano a Carmen Gloria Morales, 1978. Puede fecharse en 1978, ya que cita la entonces reciente publicación del artículo-entrevista de Eduardo Alaminos “L’Arte in Spagna dopo Franco” en el número 30 de la revista italiana *Data*, Milán, enero-febrero de 1978, pp. 8-19, que reproduce una conversación con Carlos Alcolea, Fernando Álvarez Uría, Julia Varela, Nacho Criado, Eulàlia, Juan Hidalgo, Eva Lootz y Santiago Serrano.



(Fig. 52) De izquierda a derecha: Santiago Serrano, Esmeralda Almonacid, Ronaldo de Juan, María Carballido y Enrique Pezzoni. Estudio de Ronaldo de Juan en Nueva York, 1978.

III.7.2 Columnas de luz. Una pintura huidiza.

En 1979, Serrano continúa profundizando en las líneas de investigación abiertas durante los dos años anteriores. De cara a su exposición individual en la galería Fúcares, realiza trípticos de acuarela sobre papel, dividiendo la superficie en franjas verticales u horizontales y superponiendo aguadas consecutivas: en la primera franja, una aguada; en la segunda, dos; en la tercera, tres. Su intención es implementar simultáneamente varios conceptos en los que se entrelacen las categorías espacio-tiempo-atmósfera: la intromisión de los espacios entre sí; el registro del tiempo como unidad y el de la atmósfera ligada al discurrir del tiempo. Serrano busca materializar en estas series de polípticos el valor de una exactitud compositiva matemática y fría, iluminada por un color “que no defina nada externo a sí mismo”: “Planteamientos atmosféricos, fríos, distantes, no definibles.

Planteamiento molecular, lumínico, LUZ del color. El color como luz, como luces, chorros de luz, columnas de luz. El color puede ser el medio, aquí no sería el fin, igual que no lo es la tinta para el poeta”.²¹⁸ Por otra parte, estas obras traslucen un cierto estado anímico del artista reflejado en su afirmación, escrita por esas mismas fechas en su diario, de que “hay que diluirse, diluido, diluyente”. (Fig. 53)

Este “planteamiento pictórico molecular”, desplegado en dípticos y polípticos alargados, con superficies segmentadas en amplias bandas verticales que van del gris azulado, violáceo o verdoso al blanco quebrado o a un blancuzco bajo una atmósfera hermética, encontraba una raíz y motivación filosófica en las frecuentes lecturas que Serrano hizo en aquellas fechas de la literatura Zen, como el clásico “El camino del Zen” (1957), de Alan Watts, algunos de cuyos párrafos, referidos al pensamiento de Lao-Tse²¹⁹, el pintor reprodujo expresamente en su diario: “La sensibilidad del ojo es perjudicada por la idea fija de que hay justamente cinco colores verdaderos. Hay una infinita continuidad de matices, y al dividirla con nombres distraemos la atención apartándola de las sutilezas. Por esta razón el sabio hace provisión para el estómago y no para los ojos’, es decir, que juzga por el contenido concreto de la experiencia y no por su conformidad con normas puramente teóricas”. En el montaje de la exposición en Fúcares, la riqueza de los matices tonales que atesoraba aquella treintena de obras quedó en algún grado disminuida, debido al enmarcado con vidrio cuya función profiláctica impedía apreciar bien las exquisitas y delicadas cualidades del trabajo.

Durante la preparación de su segunda exposición individual en la galería Aelee, Serrano no buscaba en absoluto una pintura efectista y vistosa, sino “una pintura fría y distante, contradictoria, alejada, ante la que no se puedan dar pasos cortos, que sea lo helado y lo tórrido, lo pleno y lo escaso, todo eso que hace que una pintura no sea aprehensible, que sea huidiza, inquietante, individual”²²⁰; en definitiva, una pintura de aspecto inaccesible y difícil captación, ante la cual el espectador nunca se sintiera cómodo o confortado, viéndose obligado a rodearla, a

²¹⁸ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 10 de diciembre de 1978. Apéndice I.3.

²¹⁹ Asimismo, Serrano reprodujo las siguientes frases de Lao-Tse en el mismo cuaderno en que abocetó las pinturas *Noli me tangere*, *Jazmín del Aire* y varios de aquellos polípticos alargados hechos de grises y blancos: “Los cinco colores cegarán la vista del hombre / Los cinco sonidos apagarán el oído del hombre / Los cinco sabores arruinarán el paladar del hombre / La caza y la montería tornarán salvaje al hombre / Las cosas difíciles de obtener dañarán la conducta del hombre / Por consiguiente haz provisión para el estómago pero no para los ojos”. (ASS) Cuaderno de dibujo, ca. 1977-1980.

²²⁰ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 31 de marzo de 1979. Apéndice I.3.

mirarla de cerca, de lejos y desde varios ángulos; percibiendo otra realidad bajo otras coordenadas o criterios distintos de los habituales: “Un cuadro sin centro geométrico, un cuadro no aprehensible, sin foco, sin punto de reunión, escurridizo”.²²¹



(Fig. 53) Santiago Serrano en su estudio, 1977, ante el políptico que actualmente pertenece a la colección del Instituto Valenciano de Arte Moderno (cat. 158)

Ante las pretensiones formuladas por el artista, el observador no puede evitar preguntarse si está frente a una pintura no aprehensible o frente a una pintura de lo no aprehensible. Una pintura, un cuadro, por definición es un objeto aprehensible, porque de lo contrario no lo veríamos ni lo tocaríamos. Es más bien el contenido, el carácter de la imagen plasmada lo que sería in-aprehensible, huidizo, esquivo, exigente de un especial esfuerzo del espectador para poder ser captado y asumido, una vez superado el primer golpe de extrañeza.²²² Sin embargo, el testimonio escrito del pintor no deja dudas respecto a su radicalidad: deseaba que

²²¹ *Ibidem.*

²²² Según el Diccionario de la Lengua Española (Edición 22ª, 2001), “aprehender” es, en sus dos acepciones: “1. coger, asir, prender. 2. Aprender, llegar a conocer”.

el cuerpo físico de la pintura, extendido sobre el lienzo, escapara de los parámetros de nuestra percepción habitual, necesitada de unos focos y ejes básicos desde los que poder organizar e interpretar lo que vemos. Si el cuadro carece de centro o centros definidos, ¿quién asimila entonces el papel de centro, de eje?, y sobre todo ¿cómo se establecen las relaciones del espectador con el cuadro y qué tipo de mirada requiere la obra? Una vez formuladas estas preguntas, Serrano llega a la sorprendente conclusión de que “el espectador es el eje, y el cuadro gira en torno a él. El discurso roto del cuadro y la falta de `geometría´ sitúan al espectador en espectáculo, de modo que el cuadro gira a su alrededor. La mirada no descansa, sólo puede estar en movimiento, pero huidiza, se escapa lateralmente; él es el cuadro y gira en sí mismo; él, el espectáculo, telón y drama, fantasía y realidad, espejo de sí mismo”²²³. El escape de la pintura hacia los laterales se refleja en los formatos rectangulares y alargados, cauce adecuado de una supuesta prolongación de los módulos lumínicos o bandas de color hasta el infinito, en un recorrido curvilíneo que convertiría al espectador en el centro de un imaginario círculo o elipse.

Entre las críticas publicadas sobre la segunda exposición individual de Santiago Serrano en la galería Aele, destacaría la escrita por el crítico de arte Francisco Rivas, cuya reseña, muy breve, recoge interesantes apreciaciones que ayudan a entender la obra del pintor desde una aproximación guiada por el sentido común: “De algunas exposiciones me es verdaderamente difícil escribir, por ejemplo, ésta de Santiago Serrano. Cuando gran parte de los que en años pasados se embarcaron en la ortodoxia de la pintura-pintura están dando marcha atrás, él sigue, dale que dale, se diría que más ortodoxo que nunca. Pero no estriba aquí la dificultad. El problema nunca es hacérsela de ortodoxo o de heterodoxo, sino hacer buena o mala pintura. Mi dificultad es más bien simplona. Estoy convencido de que aquí hay buena pintura, de que se trata de una excelente exposición y de que algo funciona, pero, lo confieso con toda modestia, no sé que es. Hay pintores que priorizan sobre todos los demás elementos de la pintura el color. Aquí el color puede ser lo más importante, pero se encuentra reducido a su mínima expresión. Privan los grises, sobreponiéndose o contrastando con el blanco, distribuidos en grandes espacios o bandas verticales, y aplicados sin dejar entrever apenas gesto

²²³ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, mayo de 1979. Apéndice I.3.

o pincelada. Tan sólo alguna leve transparencia, algún reborde rompiendo la monotonía de unos lienzos que, sin ser monótonos en absoluto, diríase que reúnen todas las condiciones para serlo. El gris es el anticolor por excelencia, cuando algo es soso y no tiene gracia ni color suele decirse, 'es gris', con intención evidentemente despectiva. Sin ser imposible, recordemos, sin ir más lejos, la época gris de Gerardo Rueda o algunos lienzos de Broto, pienso que es verdaderamente difícil pintar en gris. Otros abstractos parecen priorizar, sobre todo, el tamaño, la dimensión. Aquí el tamaño, con ser importante en un par de lienzos, no resulta tampoco lo fundamental. Se expone mucha obra pequeña, que no desmerece en nada a la grande".²²⁴

Miguel Logroño llama la atención sobre la capacidad de Serrano de situar al espectador al filo del vacío: "Santiago Serrano reflexiona acerca de tres magnitudes esenciales: color, plano y ritmo. En la primera se sitúa al borde casi de la nada cromática, al borde del no color, blanco, negro y gris. La segunda se erige como por un préstamo geométrico fiado al rectángulo y al cuadrado. Con una y otra área se produce el ritmo, alternativo, cuya progresión sensible llega a alcanzar, a veces, niveles de anulación visual".²²⁵

Al mismo tiempo que tenía lugar en Madrid la exposición de la galería Aeel, se celebraba otra individual del pintor en la galería Bürdke (Zurich, Suiza), muy brevemente anunciada por el pintor Jerry Sheerin, amigo de Serrano, en *Guidepost*.²²⁶ Las obras expuestas en Aeel fueron llevadas unos pocos meses después a la sala de exposiciones de La Casa del Siglo XV, en Segovia. Tras contemplar las obras, Juanelo Turriano incidió en la gran dificultad que comportaba para el crítico de arte escribir sobre semejante clase de pintura: "Difícil exposición. Precisemos: difícil, muy difícil escribir sobre esta exposición. Para unos ojos cultivados y baqueteados en el amplio y variopinto mundo de las exposiciones, la contemplación de la obra de Serrano es una experiencia equilibrada y positiva. El ojo percibe el cuidadosísimo trabajo de estas acuarelas injertadas de gouache, de estos finos barridos, de estas matizadísimas graduaciones de tonos. ¿Pero qué dirá

²²⁴ RIVAS, Francisco (F.R.), 1979, s.p.

²²⁵ LOGROÑO, Miguel, 1979, s.p.

²²⁶ SHEERIN, Jerry, 1979: "In the Aeel Gallery, Claudio Coello 28, the recent paintings of Santiago Serrano, a long time friend and an artist who at the same time has still another exhibition in the Bürdke Gallery in Zürich, Switzerland. I wish him well in both shows", s.p.

la mano que escribe? ¿Cómo traducir en párrafos escritos estas sensaciones de puro instinto? (...) Quede Santiago Serrano – en nuestra opinión - como un pintor que se exige muchísimo a sí mismo, y también al público; un pintor perfeccionista e investigador de las sensaciones primeras, fundamentales y esenciales”.²²⁷

En el mes de marzo aparece publicado un artículo sobre la pintura de Santiago Serrano a cargo de Elisabet Haglund, crítica de arte sueca entonces afincada en Madrid, formando parte de un número especial de la revista *Paletten*, editada en Goteborg, que ofrecía un heterogéneo panorama de la literatura y el arte español contemporáneo, con reseñas acerca de José Solana, Equipo Crónica, Eva Lootz, Joan Brossa, Guinovart, Adolfo Schlosser, Santiago Serrano, Julio López Hernández y Antonio López García.²²⁸ (Fig. 54)

A mediados de 1979 Serrano da comienzo una bellísima serie de acuarelas cuyo protagonista exclusivo es el color amarillo (cat. 172 y 194-195) sobre el que ya había trabajado en algunas de las más sobresalientes obras de su primera individual en la galería Amadís (1971). A Serrano le fascinaba el amarillo por ser un color de plenitud y de luz, de brillantez, riqueza y vitalidad, tradicionalmente distintivo de prestigio, divinidad y realeza; pero a la vez alusivo, en otros contextos, a realidades terribles como la locura, la miseria, la envidia o la enfermedad. Un color, por tanto, con un trasfondo simbólico contradictorio, que además requiere una particular aproximación de quien lo mira: “lo interesante es que tiene su colocación; es decir, el acercamiento a él es difícil, los ojos no responden bien, se inundan de color, se emborrachan. Es interesante poder impregnar al espectador de una sensación tan indeterminada. Impregnar de color amarillo, esa es la intención”²²⁹. Este conjunto de pequeñas cartulinas culminaría en una pintura de gran tamaño, *Del amarillo*, expuesta en la colectiva *Madrid D. F.* en 1980.

²²⁷ TURRIANO, Juanelo, 1979, s.p.

²²⁸ HAGLUND, Elisabet, 1979, pp. 32-33.

²²⁹ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 28 de julio de 1979. Apéndice I.3.



(Fig. 54) Artículo de Elisabet Haglund sobre Santiago Serrano en la revista *Paletten*, Göteborg, 1979.

III.8 CONCLUSIÓN DE UN CICLO (1980-1981)

III.8.1 *Noli me tangere* y *Jazmín del Aire*: carne y vestido de la pintura

En febrero de 1980, Santiago Serrano hace un breve balance de la trayectoria artística vivida hasta ese momento, tomando como punto de partida su estancia en París en 1968. Aprovecha entonces para escribir en su diario un somero y a la vez duro, en ningún modo autocomplaciente análisis de lo que ha sido el desarrollo de su pintura, consciente de que un ciclo de su vida como pintor se acaba y de que ha llegado el momento de reinventarse a sí mismo desechando todo apego a la obra anterior: “Aquello pasó. Lo de atrás queda como camino andado. (...) Lo que resta no es ceniza, sino también camino, trayectoria hacia adelante. Esta reflexión la hago al paso de cierta sensación angustiosa, de cierto punto muerto en el que me puedo encontrar. Con respecto a mi obra anterior, el análisis frío, mi situación actual crítica para con esa obra, sin sentimentalismo de ningún tipo”.²³⁰

Al echar la vista atrás, Serrano observa un desarrollo más regular y coherente en su obra sobre papel, mientras que reconoce en el transcurso de su actividad pictórica “algunos baches profundos, confusiones que me llevaban a una gran inseguridad. Ciertas relaciones con la gente me llevaron a estados absolutos de aislamiento e inseguridad, celos, fobias, neuras, etc. Esto ha debido de incidir decididamente en la labor, no sé hasta qué punto”.²³¹ Una mirada retrospectiva a la década que entonces tocaba a su fin, le llevaba a la convicción de que necesitaba cambiar de actitud frente al mundo y frente a su propia labor como pintor: “ser más crítico con mi obra, (...) ser certero, desagarrar, deshacer, criticar, yo soy el primero que tengo que hacerlo, ser duro, muy duro, sin concesiones hacia el exterior, no buscar el beneplácito en los demás, lo gratuito, lo fácil. (...) No inquietarme por las circunstancias ajenas a mi pintura (...) fuera el deseo de éxito, de cumbre, de reconocimiento. La obra debería ser espejo de lo que digo, la búsqueda dentro, no fuera. No hablar de mi pintura. Pintar – aunque no basta – pero pintar para mí, para mí solamente. Tranquilidad, reflexión, paz”.²³²

²³⁰ (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 10 de febrero de 1980. Apéndice I. 3.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

Por aquellas mismas fechas – mediados de febrero - , Serrano asistió a la cena-homenaje que un grupo de críticos y pintores ofreció a Juan Antonio Aguirre en el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial, situado en la Gran Vía madrileña. Serrano escribió un crudo relato y comentario sobre el convite, que evidenciaba su distanciamiento de Carlos Alcolea y del entorno que había frecuentado en los últimos años, así como su renuncia a participar en el juego de estrategias de poder, maniobras mezquinas, zancadillas y adulaciones que veía en el mundillo de las galerías de arte, salas de exposiciones y museos.²³³

En 1980 Serrano siguió acometiendo espléndidas pinturas y ejecutó dos de sus mejores obras, *Noli me tangere* (cat.200-201) y *Jazmín del Aire* (cat.199), de las que existen varias versiones, sobre cartulina y lienzo. Son dos piezas que representan la culminación de su ciclo pictórico de los años setenta, en las que se resuelve y condensa admirablemente el quehacer del artista durante esa década. El título de la primera proviene de las frecuentes visitas que Serrano hacía al Museo del Prado, a veces acompañado de Carlos Alcolea, durante las cuales se detenía largos ratos a contemplar el *Noli me tangere* (ca. 1525) de Correggio. Para Serrano y Alcolea éste era un cuadro magnético. Les fascinaba la lujuria que sentían palpar

²³³ “No creo que el motivo del homenaje fuera el de las dos oposiciones sin plaza de J.A.A. Porque si eso es una injusticia, en este país habría que dar muchos millones de homenajes con más poderosas razones que esa. Más bien el motivo parecería otro. Por lo visto hace unos días – anterior al homenaje, claro – un valenciano, Tomás Llorens, hacía alusión a ciertos críticos madrileños, Bonet, Rivas, etc., con la semejanza...de aquel crítico del franquismo...J.A.A., y he aquí que se han dado por aludidos. Homenaje y ridículo acto sin decoro ni vergüenza, pero más cosas veremos, ya lo creo. La ambición de unos cuantos pasa por encima de todo, lo digo en el caso de los Buades y Alcoleas que sus intereses en este caso... y en otros, es demasiado manifiesto. J.A.A. inaugurará el próximo martes en Buades. Las posibles actuaciones de J.A.A. en cuanto al museo y salas de exposiciones de Patrimonio, son las que parecería que están en juego; quiero decir, ¿no estará el interés de todos estos pájaros carroñeros en las posibilidades de J.A.A.? Pero en fin, si después de un largo silencio de J.A., silencio de casi 6 años, silencio de él y de los otros hacia él, más bien parecería que esto es una estrategia más de los susodichos pajarracos. Eso sí, lo que sí es verdad es que eran más de los que somos, cierto. ¿Qué tienen que ver un Quico Rivas, un Mariano Navarro, una Chamorro y un etc., larguísimo de personajes que allí estaban? ¿Qué denominadores (comunes) son los que los identifican? ¿Pintores? No. ¿Amigos? Psssssss. ¿Críticos de arte? Aquí estamos, creo. Luego de alguna manera se confirmaría mi sospecha, todos se dan por aludidos, qué bien. De todos modos el acto como tal era una horterada. Los asistentes eran variopintos. El homenajeado *and* Gordillo, los Quejidos, Carlos Franco, Alcolea, Campano, Pérez Mínguez ambos dos, fotógrafo y pintor, J. Utray, S. Serrano – yo-, los Buades, los Rayuela, Sempere, Rivas, Bonet, M. Navarro. Familia Bonet, Chamorro, unos Punks, gente de hace 9 o 10 años. Ah, Pérez Villalta y creo que una panda de curiosos. Baldomero leyó unos telegramas. Utray cantó una jota (...) Luego se fueron a tomar una copa. Mª y yo fuimos a jugar un bingo, me saqué un pleno. Cuatro días después me llamó Baldomero para decirme que por qué no habíamos ido con ellos, que ahora en vista a mi próxima exposición eso es primordial, hacer relaciones, y que en la inauguración de J.A.A. iríamos a cenar unos cuantos muy determinados y que tendría que hacer ese juego. Pobre bobo, parece un valet de Alcolea. Con todo esto, espero que Aguirre sea inteligente, veremos cómo acaba este capítulo. Fin”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 24 de febrero de 1980. Apéndice I.3.

soterradamente en la imagen, así como la belleza apolínea, masculina y sensual que emanaba del cuerpo de Cristo resucitado, en pie ante María Magdalena arrodillada: “un ídolo griego, con unas formas ligeramente redondeadas, pero nada idealizadas, arropado con una túnica de un azul extraordinario que hace valorar más esas carnes un poco amarfiladas pero a la vez vivas”.²³⁴ La pintura de Serrano proviene del impacto sensitivo y estético que le produjo el contacto de ese magnífico color azul con la carne, arropándola. También le atraía la posición inestable de los personajes, la espiral marcada por la postura del Cristo y la tensión que establecen las distancias entre las figuras junto con el propio asunto y título de la obra – *Noli me tangere*, “No me toques”, aunque la traducción fiel de la frase del evangelio sería más bien “No me entretengas”²³⁵ – : “Lo sensual de las figuras y del paisaje, lo extremo del color, lo pagano de todo el modelado de las carnes; las frondas del bosque en la lejanía, lujurioso, secreto, mágico y misterioso. Es como una invitación a volar, una ‘violación’, un super-enamoramiento”.²³⁶

Serrano extrajo algunas medidas del cuadro de Correggio: largos, anchos, diagonales, y las proporcionó libremente al soporte elegido para construir una composición que, no obstante, reproducía parámetros y rasgos formales de dípticos suyos anteriores - encuadramientos, respiraderos, franjas laterales, etc. -, especialmente de *La bisagra* (1978) (cat.160), *De la carne* (1979) (cat.170) y, a otra escala, de varios polípticos alargados de menor tamaño (cat.159); obras en las que había ensayado un planteamiento muy próximo al Colour Field Painting norteamericano - sobre todo, a Barnett Newman -, donde la huella del pincel y de la mano del artista se diluye y desaparece, integrándose en capas de color que, en comparación con los velos de pinceladas alargadas, rítmicas y verticales que revestían las pinturas de Serrano de 1976 y 1977, se expanden con mayor uniformidad por toda la extensión del lienzo.

²³⁴ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

²³⁵ *Noli me tangere*, frase latina tomada de la Vulgata, con la que se conoce la escena de la aparición de Jesús resucitado a María Magdalena. Acerca del error en la traducción, que determinó una iconografía discordante con el espíritu de los evangelios en lo que atañe a la relación entre Jesús y Magdalena, véase REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 435-436.

²³⁶ (ASS) Cuaderno de dibujo, ca. 1977-1980. Contiene bocetos de pinturas realizadas entre esas fechas.

Gracias a las anotaciones recogidas en un bloc de dibujo, sabemos que en el momento de concebir *Noli me tangere* Serrano deseaba conjugar un verde-azul – en el que predominara y resplandeciera el azul - con una carnación sensual de un rosa pálido. La combinación produciría una obra en la que “todo es marco de sí mismo, forma y contenido”, y en la que se mantendría, destilado hasta lo más esencial, el sentido carnal y a la vez místico que encierra el cuadro de Correggio: “imagen divina de lo humano, de la carne, de las carnes en comunión”.²³⁷ Serrano terminó la pintura a mediados de junio de 1980, quedándole todavía algunas dudas sobre su resolución más idónea. La composición había sufrido variaciones y no se ajustaba a la idea original de los primeros bocetos.²³⁸ Existen dos versiones de *Noli me tangere* en óleo sobre lienzo (díptico de 200 x 300 cm.), así como varios bocetos preparatorios y un dibujo que recoge medidas y proporciones, trazado a lápiz sobre papel (Fig. 55), que coincide con la estructura lineal del díptico conservado en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid (cat.200). La primera versión (cat.201), que Serrano considera más lograda, ha sido incluida en importantes exposiciones colectivas de comienzos de los años ochenta, como *Madrid D. F.* (1980), y en revisiones de la pintura española de los setenta y ochenta como *Por la pintura* (1991) y *Los años pintados* (1994).

Con *Jazmín del aire* o *Jazmín del cielo* Serrano quiso rendir un homenaje a Pablo, su primer hijo, evocando su nacimiento y primeros días de vida en Buenos Aires, en 1971. Al igual que *Noli me tangere*, la pintura está bañada de azul y rosa a través de suaves veladuras, llevando implícita una reflexión sobre “lo carnal y lo vestido, o lo vestido y el vestido, lo velado y lo desvelado”.²³⁹ Mientras que en *Noli me tangere* y en otros dípticos anteriores los únicos ejes que de manera visible sustentan la composición son ortogonales, aquí, una larga diagonal azulada cruza la superficie, donde las sutiles y vibrantes interpenetraciones entre los azules y los rosas confieren a la imagen un carácter “romántico y tierno”.²⁴⁰ Serrano registró

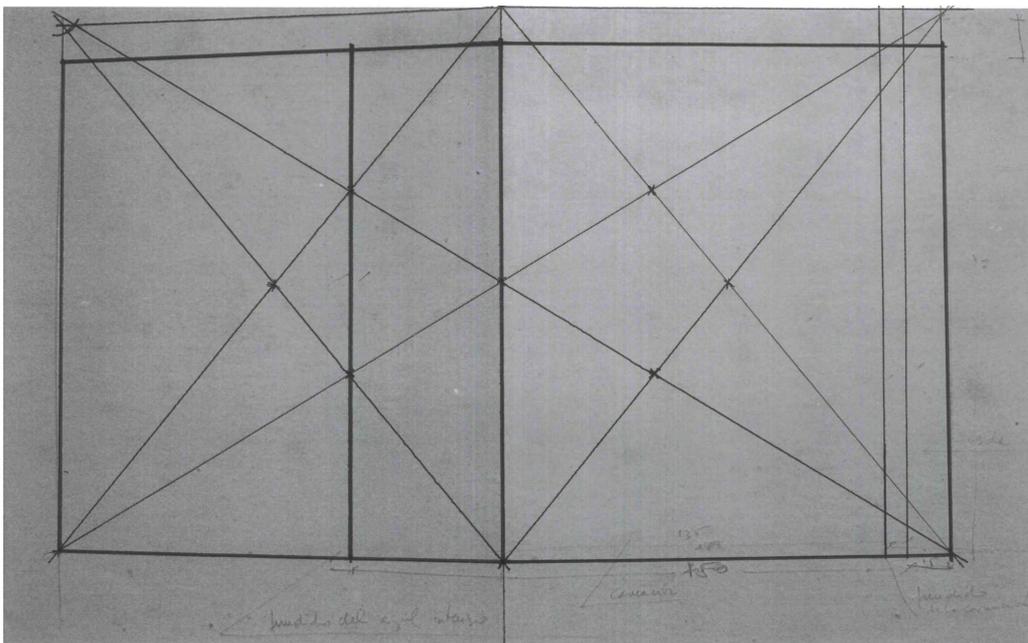
²³⁷ (ASS) Cuaderno de dibujo, ca. 1977-1980. Bajo el título “Noli me tangere”, Serrano anotó: “Sentido neoplatónico”.

²³⁸ “No sé demasiado de algunas zonas, se me escapan y ahora prefiero esperar a que se pase el tiempo, una ligera espera y veremos”. (ASS) SERRANO, Santiago: “Notas”, 1973-1994, 17 de junio de 1980. Apéndice I.3.

²³⁹ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.

²⁴⁰ *Ibidem*.

fielmente sus observaciones sobre el comportamiento de los colores a medida que pintaba el cuadro: “Al pintar con un rosa sobre el gris ha salido un complementario verdoso, o grises más oscuros, mientras que en la parte izquierda, donde he puesto azul, ha salido el rosa como complementario. Con lo cual me resulta difícil ver la atmósfera que sale, si es de afuera el color o es de dentro. Interesante”.²⁴¹



(Fig. 55) Boceto de *Noli me tangere*, con medidas y anotaciones a lápiz en los márgenes: “Fundido del azul intenso / carnación / Fundido de la carnación / Verde”. (Archivo del artista)

III.8.2 *Madrid D. F.* (1980) y la exposición individual en el MEAC (1981)

Santiago Serrano fue llamado a participar en esta colectiva celebrada en el Museo Municipal de Madrid, que proponía una determinada visión de la pintura española a principios de los ochenta mediante una selección de obras de doce artistas nacidos o afincados en la capital, pertenecientes a un arco generacional amplio pero suficientemente bien definido, que ya había cosechado importantes logros en los años setenta: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano. El título *Madrid D.F. / La nueva escena artística madrileña*,

²⁴¹ (ASS) Cuaderno de dibujo, ca. 1977-1980.

obedecía al ideal, refrendado por el ayuntamiento de la ciudad, de que Madrid se erigiera en una especie de distrito federal de las artes españolas, “un centro artístico con vocación de universalidad”.²⁴²

Con esta muestra se inauguraban oficialmente las nuevas salas de exposiciones temporales del Museo Municipal de Madrid - ubicado en el edificio barroco del antiguo hospicio en la calle Fuencarral -, que habían sido recién habilitadas para aprovechar espacios antes destinados al almacenamiento de materiales. Culminaba así un proyecto de remodelación que la directora del museo, Mercedes Agulló, había encargado al arquitecto José María Viñuela²⁴³, con el propósito de ganar varios cientos de metros cuadrados que permitieran llevar a cabo en los años sucesivos un ambicioso programa de exposiciones.²⁴⁴ En aquellas fechas, Santiago Serrano trabajaba como conservador técnico para el Museo Municipal, restaurando fondos del museo en un taller ubicado en una de las torres del edificio.

Madrid D.F. venía a significar una continuación o segundo acto de la exposición 1980, que un año antes había sido presentada en la galería Juana Mordó con el concurso de tres críticos de arte: Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y Ángel González García, desencadenando sentimientos contradictorios y una cierta polémica debida a su actitud manifestante en favor de una vuelta radical a la pintura como género artístico preferente.²⁴⁵ El crítico Dámaso Santos Amestoy sugirió a los visitantes de la exposición, especialmente si además eran lectores del

²⁴² “Doce artistas madrileños exponen en el Museo Municipal”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1980, p. 21.

²⁴³ José María Viñuela Díaz (Ibahernando, Cáceres, 1944), fue director entre 1978 y 1981 del departamento de exposiciones y museografía en el Museo Municipal de Madrid. Pocos años después sería conservador técnico de la colección del Banco de España, en donde ofreció a Santiago Serrano la posibilidad de trabajar como conservador-restaurador.

²⁴⁴ “Era una sala espléndida. Inaugurábamos nosotros ese espacio en el Museo Municipal, e inaugurábamos con ello una especie de nueva vida de ese museo, donde se hicieron magníficas exposiciones de todo tipo (de historia, literatura, arte, etc.)”. Entrevista con Santiago Serrano, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1. Calvo Serraller se refirió positivamente a estas nuevas salas, destacando “el feliz resultado de la obtención de seiscientos metros cuadrados de espacio para exposiciones temporales, cuyo carácter diáfano y funcional destaca entre las mejores salas que hoy se pueden encontrar en Madrid”. CALVO SERRALLER, Francisco: “La exposición ‘Madrid D.F.’ abre las salas del Museo Municipal”, *El País*, Madrid, 15 de octubre de 1980, p. 37.

²⁴⁵ 1980 estuvo expuesta en la galería Juana Mordó entre el 10 de octubre y el 17 de noviembre de 1979. Los pintores convocados en aquella ocasión fueron Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido y Rafael Ramírez Blanco.

catálogo, que tomasen una y otro como “manifiesto y proclama”, y opinó que “desde hacía muchos años no se producía en nuestro país una tan bien organizada sacudida a la somnolencia ni una propuesta visual tan sugestiva”, calificando la muestra con la rotunda expresión de “ensañamiento de la pintura”.²⁴⁶ Calvo Serraller consideró que *Madrid D.F.* era expresión madura del esfuerzo de homologación internacional que revelaba el último arte español, y encuadró a sus promotores recurriendo al esquema habitual de los títulos de crédito cinematográficos: “Director: José María Viñuela. Productor: Narciso Abril. Guionista: Juan Manuel Bonet”.²⁴⁷ El texto de presentación del catálogo corrió a cargo de Ángel González. Enrique Tierno Galván, a la sazón alcalde de Madrid, inauguró la exposición.

Muy satisfecho y orgulloso quedó Serrano por el efecto que provocaba una de sus obras incluidas en el montaje: *Del amarillo* (Fig. 56), en la que quiso conseguir un campo de máxima saturación cromática que absorbiera al espectador, llenándole los ojos y la mente de color amarillo antes de que le diera tiempo a reaccionar y acercarse al cuadro. Al llegar a la sala de ingreso, el pulimento del suelo, de un color de caliza clara, hacía que todos los cuadros se reflejaran como en un espejo, un efecto que ciertamente se aprecia en las fotografías que Serrano ha conservado del montaje de aquella exposición: “Recuerdo mis cuadros reflejados en el suelo, y era como si el amarillo, que estaba centrado, se comiera a todos los demás; se reflejaba, rebrillaba, saltaba por todos los sitios. Era un cuadro invasor, que afectaba a todo - dicho esto exageradamente, vaya -”.²⁴⁸ Tierno Galván, a quien Serrano acompañaba durante el paseo inaugural, le comentó: “Santiago, qué difícil es ver este cuadro, en el sentido de que es un cuadro que no

²⁴⁶ SANTOS AMESTOY, Dámaso: “No estamos solos”, *Suplemento Sábado Literario, Pueblo*, Madrid, 25 de octubre de 1980, p. 8. El mismo crítico se refirió a esta exposición en otro artículo de su autoría: “La próxima semana será de grandes inauguraciones. Los más jóvenes, los pintores agrupados bajo la denominación general – tomada de las estrategias del mercado americano – de ‘los ochentas’, inaugurarán bajo el lema *Madrid D.F.*”, “La temporada arranca con Matisse...”, *Suplemento Sábado Literario, Pueblo*, Madrid, 11 de octubre de 1980, p. 8.

²⁴⁷ CALVO SERRALLER, Francisco: “¡Que vienen los federales!” , *Suplemento Artes El País*, Madrid, 25 de octubre de 1980, p. 3. Calvo Serraller declaró, no obstante, algunas dudas sobre el planteamiento teórico-crítico de la exposición: “¿Puede llegar a constituirse una identidad generacional de carácter local sin tiempo ni fronteras en la inspiración? En el catálogo del D.F. se nos asegura que ‘empezamos a encontrar, como en ningún otro campo, salvo tal vez en el del *rocarril*, los rasgos definitorios de un estilo: estilo de vida, estilo de pintura’. Puede, pero ¿cuál?”.

²⁴⁸ Entrevista del autor con Santiago Serrano en su taller, Madrid, 30 de septiembre de 2010. Apéndice III.1.