

El arte español y su relación con lo japonés

Los contactos con Oriente no son una novedad ni en el siglo XIX, ni en el siglo XX. Se han dado de un modo intenso y variado en muy diversas ocasiones a lo largo de los siglos. Alejandro Magno, Marco Polo, San Francisco Javier, pisaron terrenos de Oriente en muy diferentes épocas, y sin embargo pasaron por alto en gran medida todo aquello que hoy más nos atrae y nos ocupa: su pensamiento, su filosofía y la plasmación plástica de todo ello. ¿Acaso no estaba allí esa filosofía y esa plástica en siglos anteriores? Los artistas chinos Mu'chi y Ma Yuan pintaron sus obras a la tinta en el siglo XIII, y el japonés Sesshu en el siglo XVI, y los tazones de té japoneses de los hornos de Raku, Shino, Tamba u Oribe, que tanta admiración causan hoy por la expresividad de los materiales y por ser espejo de la filosofía del té, del pensamiento zen, datan de varios siglos atrás, y cuando en el siglo XIX estas piezas cerámicas comienzan a venderse en subastas, apenas son cotizadas frente a piezas coloristas como las de Satsuma, Imari o Arita. ¿Por qué si estaban allí cuando se produjeron los primeros contactos fueron ignoradas, y sin embargo hoy nos parece lo más envidiable de su arte y su cultura?

Hemos de considerar que la razón resida en que cuando el ser humano tiene que elegir, ya sea frente a un simple menú, una fruta o incluso la ropa, elige aquello que está más en consonancia con sus necesidades.

¿Qué necesidad podían tener la gran mayoría de los misioneros occidentales y viajeros del siglo XVI en empaparse de las doctrinas filosóficas orientales, que de alguna manera hablaban de otras divinidades, si estaban en posesión de la Verdad y

veneraban al único Dios?, ¿por qué se iban a sentir atraídos por las pinturas a la tinta que hablan del vacío, o por la caligrafía y la expresividad de un trazo “casi automático”, cuando la mayor parte de la pintura occidental sacaba sus temas de las historias bíblicas y Occidente se mostraba orgullosa de su cultura, una cultura basada en la razón, y para la que el mundo de la intuición no era nada científico, sino que era algo que podía pertenecer al ámbito de la magia y de la fantasía?

Fueron Descartes y toda la filosofía británica del siglo XVIII, desde el empirismo y el énfasis dado a la validez de la experiencia individual, y posteriormente, los románticos ampliamente influidos por ellos, quienes con el protagonismo concedido al sentimiento y a la transmisión de las emociones, contribuyeron a que pudiera producirse un encuentro más profundo con el mundo de Asia Oriental.

Con anterioridad a que los llamativos grabados japoneses comenzaran a circular en el siglo XIX entre artistas y burgueses, en los siglos XVI y XVII llegaron a la península Ibérica piezas de arte y objetos japoneses, llegados de mano de los comerciantes, entre los envíos y objetos personales de los misioneros, o como regalos de embajadas. Tales objetos fueron recibidos como curiosidades y tesoros, pero no tuvieron repercusiones en las creaciones artísticas del momento.

La llegada masiva de objetos japoneses se produce cuando Japón abre sus fronteras y comienza a comerciar sin sujetarse al monopolio de chinos y holandeses. Es entonces cuando aquellos objetos que seguían despertando nuestra curiosidad, se introducen en las pinturas de modo notorio como testimonios o anécdotas de viajes reales o soñados.

Entre los pintores españoles podemos ver ejemplos como los de Frederic Masriera Manovens: “Antes del baile” y “Después del baile” (1886), donde biombos y quimonos muestran todo su brillo y aroma oriental; el retrato de Fortuny de Adelaida del Moral; el retrato que Santiago Rusiñol hace de su hija “María Rusiñol en el Cau Ferrat” (1894), igualmente acompañada por un dorado biombo; o la decoración de la casa Coll i Pujol de Badalona, en la que se trasladan a las paredes las coloridas estampas de la escuela Utagawa.

La armadura de guerrero japonés presente en el estudio de Mariá Fortuny, o los budas, mandalas o flores de loto, son igualmente ejemplos de este interés por aquellos fragmentos de otra cultura que reclaman nuestra atención y nos obligan a interrogarnos. Nos devuelven de algún modo la mirada que proyectamos sobre ellos. Preocupados por nuevos temas decorativos: nos atraen los lirios, los crisantemos, las mariposas y las libélulas. Preocupados por la búsqueda de nuevas perspectivas y nuevas soluciones formales: nos fijamos en los innovadores puntos de vista de las estampas y en la planitud de sus colores. Preocupados por la falta de absolutos y el progresivo descreimiento de la sociedad: coleccionamos sus altares y sus budas.

Y una vez sobrepasado el primer deslucimiento, estudiados analizados y hechos suyos los recursos, se procede a trasponerlos, o a digerirlos y obtener de ello una energía nueva.

Fueron sobre todo las estampas las que difundieron y ayudaron a configurar la imagen que de Japón y lo japonés se tenía en España. Pintores como Fortuny, Riquer, Rusiñol o Anglada-Camarasa, o Echevarría las coleccionaron y las utilizaron, al igual que el *Manga* de Hokusai, para realizar estudios, bocetos, o incluso

se sirvieron de ellas como modelo para sus obras. Es por ello que en ocasiones aparecen incluso representadas en la ambientación de la escena, aludiendo por un lado a la moda japonista que recorría, no solo Europa, sino también Estados Unidos, y por otro a sus propias admiraciones y deudas. Incluso alcanzó a Picasso, quien deja ver dicha relación en algunas de sus pinturas, como *La chata*, y en ciertos dibujos.

Por tanto en los pintores españoles que desde las últimas décadas del siglo XIX se fueron aproximando al arte extremo oriental, hay un primer acercamiento que podríamos calificar en muchos de los casos de temático y formal, que da paso a una segunda etapa en la que lo epidérmico pierde importancia y los artistas intentan averiguar los planteamientos que esconden aquellas obras que despiertan su interés. Esto va a provocar que se produzca un desplazamiento de los coloridos grabados a las austeras cerámicas de té y a las más expresivas y sugerentes pinturas a la tinta y caligrafías.

Un ejemplo muy claro lo tenemos también en la trayectoria de Joan Miró, que si bien en 1917 pintó el retrato de su amigo Ricart utilizando a modo de *collage* una estampa japonesa de fondo, con el tiempo iría descubriendo en su aproximación a la cultura y el pensamiento japoneses nuevas profundidades que le ayudaron a desarrollar una progresiva depuración de su pintura, hasta llegar en los años 60 a la limpieza y claridad de su serie *Azul*. Siendo claras sus fuentes de inspiración en la pintura zen de Sengai, “El universo” en *Personaje delante del sol* (1968).

Nuevos aires recorren Norteamérica y Europa, sobre todo tras el final de la Segunda Guerra Mundial. La forma de mirar el mundo

y de mirarse ha cambiado. Las preocupaciones de los artistas y de su sociedad son otras.

El arte se interroga sobre si mismo, sobre su valor en la sociedad, sin preocuparse ahora en buscar la originalidad en los temas. Se produce una interiorización del arte, y es en ese momento en el que Occidente encuentra mirando a Oriente respuestas que estaba buscando.

En este sentido Luis Feito, uno de los fundadores en 1957 del grupo El Paso, apuntaba en una entrevista: “Es decir, debido a que hubo pintores que querían y queríamos una pintura muy directa, sin influencia ninguna intelectual, sin cocinar el oficio (que era la relación que teníamos con la pintura debido al siglo XIX, donde todo era técnica, todo era oficio...), entonces al buscar esta pintura directa, completamente espontánea, donde se trataba de sacarte de las tripas lo más directamente posible lo que tuvieras en ellas, pues el zen cae directamente ahí...

O sea, por intuición que quiere hacer una cierta pintura y encima al conocer el zen éste te da un cierto apoyo porque ves que eso ha existido hace mucho tiempo y que los pintores orientales lo hacían hace siglos. Así que, lo que pretendíamos los pintores era esa manera puramente oriental de querer expresarse y pintar haciendo el camino directo del triángulo del vientre, que pasa por el brazo, y se va por la mano a la tela o al papel.

Yo he estado haciendo durante muchos años este tipo de pintura en el que intentabas crear un vacío intelectual, una pintura donde no hubiera una voluntad. De hecho, una de las

consecuencias por las que yo trabajaba por tierra es que no ves el cuadro”¹.

En España en los años 40 y 50 la atmósfera cultural se hallaba anquilosada y resultaba axfisiante para los artistas, precisamente por una falta de posibilidad de intercambio y de dificultad de saber qué ocurría fuera de nuestras fronteras, cuales eran los nuevos impulsos del arte.

Fue sobre todo a partir de los años 50 cuando nuestros artistas tuvieron la oportunidad de atravesar la frontera rumbo a París. En la mayoría de los casos con una beca o ayuda de distintas instituciones. Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Eusebio Sempere, Antonio Saura, Albert Ràfols Casamada, son algunos de los artistas que contaron con esta oportunidad. De manera que el caso se repite. Así como sucediera con el conocimiento del arte japonés y del japonismo a finales del siglo XIX, que nos llegó vía París, es de nuevo a través de la capital francesa como la mayoría de nuestros artistas inician su aproximación a la nueva ola de influencia japonesa.

Valeriano Bozal considera que en el ámbito artístico nuestra posguerra se alarga hasta 1957, momento en el que se fundan el grupo El Paso y Equipo 57. Años ya en los que se empieza a descubrir la madurez en la obra de artistas como Antoni Tàpies, Manolo Millares, Antonio Saura, Chillida y Oteiza, y ésta comienza a ser reconocida y valorada fuera de nuestras fronteras.

Es en estos años (entre 1955-1960) cuando el artista hispanofilipino Fernando Zóbel, fundador en 1966 del Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca), se instala en España. Es un

¹ Entrevista con Inés Vallejo Ulecia (18.5.2000) para trabajo de doctorado UCM, sin publicar, p.3.

artista que asume en él presupuestos estéticos norteamericanos, europeos y orientales que se reflejarán de una manera u otra en sus primeras obras abstractas llamadas “Saetas”, que constituyen una metáfora del movimiento.

En 1959 realiza su primera individual en España en la Galería Biosca de Madrid. Lo que allí se muestra está a caballo entre la etapa que está cerrándose de las *Saetas* (1955-1960), y la que comienza de cuadros caligráficos de negro sobre blanco, la *Serie Negra*, que prolongará hasta 1962/63. En la primera se centra en el tema del movimiento, mientras que en la segunda añade al tema del movimiento el del recuerdo.

“Mis pinturas de movimiento están íntimamente relacionadas con la pintura oriental. La serie de las *Saetas* estaba inspirada en los jardines de arena japoneses. Todas aquellas líneas meticulosamente dibujadas con el rastrillo transmiten un efecto inquietante”². Si nos fijamos, la afinidad que Zóbel apunta en nada tiene que ver con el trazo –él trabaja con una jeringuilla de cristal-, ni con el color de las pinturas a la tinta ni las caligrafías, ni con la composición de las obras o los grafismos orientales.

Además, encontramos una importante relación en una entrevista en la que Zóbel explicaba que “Los cuadros chinos tienen una extensión en el tiempo [¿no es algo similar el tema del movimiento en sus saetas?] y el espectador repite mentalmente los gestos y las pinceladas del autor. Y esto es lo que a mí me interesaba, por lo menos saber hacer y poder hablar del asunto y

² De la entrevista realizada por Armando Manalo: “Fernando Zóbel: a virtuoso of paint”, *Pace*, Manila, 24/3/1972, en *Zóbel* (2003). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p.213.

poder juzgarlos, y entonces no tuve más remedio que ponerme a estudiar caligrafía china”³.

Personalmente creo que la deuda de Zóbel con Oriente es evidente, pero lo que sí que debe quedar claro es que Zóbel no hace pintura oriental, no recoge rasgos aparentes, superficiales, exclusivamente formales: Empapado de lo más profundo de su arte, lo oriental le ha servido como acicate, como estímulo, como espejo, y le ha ayudado a renovar la propia tradición occidental.

La cordialidad de su carácter, su amplísima formación y generosidad, así como sus distintas iniciativas hicieron de Zóbel un punto de referencia entre los artistas españoles. Esto es evidente en el hecho que en el 2006 se celebraran, los 40 años del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, y de cómo la ciudad entorno a su taller y del conquense Torner, se convirtieron en un punto de encuentro al que se trasladaban artistas como Sempere, Saura, y Millares.

Su amplísima biblioteca de arte chino y japonés, su colección de arte oriental y sus conocimientos sobre él fueron otros de los puntos de curiosidad e interés que despertaron atracción entre sus amistades. Podemos decir que Zóbel en su amplísimo círculo de amistades hizo de intérprete de lo oriental. Así lo reconoce Saura en

³ Villalba, A. 1991: 922

Es un año después, en 1958, cuando comienza a trabajar en unas excavaciones arqueológicas en la península de Calatagan, en una finca familiar, y sacan a la luz numerosos restos de porcelanas chinas, que se aproxima al arte chino, especialmente a su pintura y su caligrafía. Durante dos años inicia el aprendizaje del idioma chino y su caligrafía, y escribe a un amigo: “Es un ejercicio ideal para un pintor: si logras dominar un pincel chino, seguramente dominarás cualquier cosa”. Es durante ese mismo periodo cuando cuenta que en los ratos muertos está preparando una serie de 30 conferencias sobre arte chino y japonés.

su necrológica, en la que habla tanto de su amplia biblioteca, como de su hermosa colección de pintura oriental⁴.

Con Torner realiza en 1971 un viaje de tres meses por Roma, Extremo Oriente y Norteamérica. Tres años después expuso en la Galería Turner una serie serigráfica con el título *Japonesadas* o “Diversas perspectivas”, un título y una serie con la que quería mostrar la atracción primera que ejerce otra cultura, el proceso de acercamiento y el esfuerzo de comprensión. *Japonesadas* viene a ser la conciencia de que nunca el éxito es total en esa aproximación. Dice: “Queda la modificación de la visión primera y un enriquecimiento personal posterior, cosa natural al asomarnos con interés a los demás, aunque sigan quedando lejanos”⁵.

Gustavo Torner volverá a Japón de nuevo en 1988. Su interés por este país, sus planteamientos y sus formas se ha mantenido vivo, ya en los años ochenta había trabajado con nuevos formatos, como si fueran trajes: “Me interesa mucho que la forma también esté en el contorno del cuadro y la alusión es clara, sí, a los kimonos japoneses. Pero los elementos, los fragmentos, siguen siendo los mismos anteriores, sean cuadrados o rectángulos con la sección de oro y en tamaños crecientes con relación a la serie de Fibonacci. Mi interés era intentar síntesis de formas de civilizaciones diferentes, dejando muy claro todas las distintas referencias que puedan ser complementarias”⁶.

⁴ Saura, A. (1984). “Conmovedora personalidad, insólita obra”. El País, Madrid, 5 de junio de 1984 (Necrológica a la muerte del artista) Mazarío Mazarío Torrijos, Carlos (2004). “Zóbel y su biblioteca: corriente de nuevas ideas”. *Japón. Arte, cultura y agua*. Prensas Universitarias de Zaragoza, The Japan Foundation, Zaragoza, p. 123-132

⁵ TORNER, Gustavo (1974). *Serigrafías 1963-1974*. Galería Turner, Madrid.

⁶ *Torner, pintura y escultura*. (1987) Galería de Arte Soledad Lorenzo. Madrid; TORNER, Gustavo (1996). *Escritos y conversaciones*. Pretextos, Valencia, p.112

Entre los artistas que se asentaron en Cuenca estuvo Antonio Saura. La mancha, el gesto sobre la superficie pictórica como tiempo, movimiento y energía fueron de los rasgos y conceptos que más se dejaron notar en la creación del pintor aragonés. Él afirmó que para él el primer descubrimiento le había llegado a través de la caligrafía y una revista llamada *Bokubi*⁷, (Esta es una pintura-caligrafía realizada para el *fusuma* de un templo en Nishinomiya, Kaiseiji) publicada en Kyoto, donde pudo disfrutar de las obras de Shiryu Morita⁸ y sus compañeros. Lo que le llamó la atención fue que la tradición caligráfica heredada durante siglos (como él había heredado la tradición pictórica occidental) aparecía trastocada por la libertad de tratamiento del ideograma. “En muchos casos, la mancha inundadora de tinta parecía predominar a la identificación o legibilidad del signo, ofreciendo resultados que mostraban una franca tendencia a la destrucción de su tradicional dependencia. Frente al abierto vacío, la plasticidad resultante como consecuencia de la inundación de tinta negra mediante el empleo de inusitados y gigantescos pinceles, abría las puertas a una modernidad caligráfica, dentro del soporte tradicional, cuyo ejemplo se correspondía, bajo otros condicionamientos, con obras de unos pocos artistas occidentales”⁹.

Se siente atraído e identificado. Tan sólo debemos pensar en la tradición retratística española en la que podríamos injertar a Saura, y en como en los retratos se valora más el tratamiento que el

⁷ *Bokubi* (1951-1981), una publicación que inicia su andadura de la mano del grupo de calígrafos de *avant-garde*, y que lideraba Shiryu Morita

⁸ Con diferentes nombres y relevos se constituyó en la zona de Kyoto entorno a 1949. En sus inicios participaron conjuntamente con miembros del grupo Gutai y en las exposiciones organizadas en la zona de Kansai por una asociación de arte moderno llamada Genbi (Gendai bijutsu kondankai), fundada por seis pintores, entre ellos Jirô Yoshihara en 1952.

⁹ SAURA, Antonio. (1987). “Espacio y gesto Gutai”. *Grupo Gutai*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, p. 75-76.

reconocimiento. Lo importante no es la identificación del personaje, sino el gesto y la energía descargada sobre el lienzo con cada pincelada, la plasticidad resultante de la acción.

Cuando Saura escribió en 1986 un ensayo sobre Gutai (grupo artístico japonés muy ligado al performance y a la abstracción) se advierte que el pintor reconoce el peso que la cultura oriental ha tenido en el desarrollo del expresionismo abstracto, y cuales son los rasgos que ayudó a potenciar: expresividad caligráfica y gestual, enfatización del vacío, descentralización compositiva, concentración y meditación.

Saura conoció en París al mismo tiempo las primeras propuestas informalistas y la tradición pictórica oriental de la tinta, descubriendo prácticamente a la vez la potencia matérica de la expresión plástica y la energía y el tiempo captados en el trazo del pincel oriental¹⁰.

Sus telas de 1956-1963 son ejecutadas en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo. El gesto aparentemente azaroso responde a un impulso interior y se convierte en protagonista, magnificado por los grandes formatos.

Nantembô Tôjû (Nakahara Zenchû) (1839-1925), un gran maestro zen y gran calígrafo, cumbre de la expresividad técnica, escribió en su autobiografía que el pintor mismo, con todo su cuerpo es el pincel que pinta. En sus trazos puede ser percibido el poder de su energía y concentración. Afirmaba que si simplemente se escribiera con el pincel los caracteres nacerían muertos¹¹.

¹⁰ Saura, A. (2001) *Visor*. Barcelona, Galaxia-Gutenberg, p.49.

¹¹ ADDISS, Stephen (1989). *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925*. Nueva York, Harry New Abrams, p.191-192.

Quisiera destacar a través de lo brevemente expuesto sobre Saura, que tanto Bokubi como Gutai están desarrollándose a la par que el informalismo en Occidente. Que la producción de ambos grupos de artistas está muy vinculada y enraizada en la tradición, y al mismo tiempo innovando y mirando hacia delante, resurgiendo de una situación de posguerra similar a la que vive Occidente. En el caso de Saura, pero considero que no debió ser un caso aislado, dada también la relación de Tàpies con los miembros de Gutai, es en el deseo de ir hacia delante, de nuevas búsquedas sin perder la identidad donde se encuentran ambas tradiciones. Se repite de nuevo lo que ocurriera en el siglo XIX, ya que las estampas que comenzaron deslumbrando a Occidente fueron precisamente las que se estaban produciendo en ese momento. Por tanto artistas coetáneos a nuestros impresionistas.

Quisiera concluir este recorrido de artistas españoles, que para nada ha pretendido ser exhaustivo, con Antoni Tàpies (1923). El siente una declarada gran admiración y proximidad por los temas de filosofía oriental, y cómo estos han encontrado su expresión artística. En una entrevista con el artista (diciembre del 2001) manifestaba cómo *El libro del té* de Okakura Kakuzô, que su padre le prestó, y *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki, fueron, y las reconoce como dos obras fundamentales en su acercamiento al mundo japonés, y en su apertura hacia él.

Después se interesa junto con su mujer, primero por los textos indios del Vedanta, por el budismo, y por una de las ramas, el zen. Confiesan que hacían una búsqueda y una selección de lo que le venía bien para el espíritu, explicando que esto es algo que después penetra en el arte. En este sentido valoran enormemente las obras de Suzuki Daisetsu, de hecho nos mostraron con gran

cariño unas fotos que de él les había remitido un discípulo del maestro japonés.

En su colección personal tiene dos obras de Hakuin, afirmando que es uno de los pintores y calígrafos que más le atrae. Es a finales de los cincuenta cuando se acercan a él y compra estas obras japonesas en París.

En la Bienal de Venecia de 1958 conoció al crítico Shûzô Takiguchi que participaba como miembro japonés en el jurado. Antes de regresar a su país viajó a Barcelona con Michel Tapié y un grupo de periodistas. Ante la gran dificultad de encontrar alojamiento en la ciudad, su mujer y él les prestaron su apartamento, y ellos se trasladaron a otra casa. Por limitaciones con el idioma su conversación con Takiguchi no era muy fluida, pero congeniaron muy bien. Por ello le propuso hacer una obra conjunta, una publicación. Por parte del poeta existía un gran interés por este tipo de trabajos de colaboración. (Con Miró trabajó hasta publicar en 1970 *Proverbes à la main*, editada por La Polígrafa, y en 1978 *En compagnie des étoiles de Miró*, publicada por Heibonsha).

La obra que realizó conjuntamente con Tapiés se tituló *Llambrec material*, la Mirada de la materia, la transparencia del muro...Una obra que en 1975 fue publicada por la editorial Polígrafa. El texto lo constituyen tan solo los poemas de Takiguchi, y podemos dudar ante la obra si su condición de representante de la cultura y la tradición japonesa, pesan de alguna manera en la concepción formal del libro y en su desarrollo plástico, o si tan solo es simple afinidad con los planteamientos del quehacer del pintor catalán.

Tapiés mantuvo también con los miembros del Grupo Gutai una estrecha relación, y participó con ellos en Japón en las exposiciones que el crítico Michel Tapié organizó en el archipiélago.

En 1992 Tàpies escribió un artículo para el catálogo de la exposición *Shiraga* en París¹². Lo tituló “El arte japonés y el culto de la imperfección”, en él hace una exposición del desarrollo de relaciones entre el arte occidental y el oriental, y las razones de la aproximación que ha tenido lugar.

Lo que Tàpies deja claro que admira en Kazuo Shiraga, monje budista zen, es en cierta medida lo que también admiró en Hakuin Ekaku (1685-1768), y que es lo que a la mayoría de los artistas occidentales les ha atraído de la caligrafía y la pintura a la tinta: la concentración y el vacío de sí mismo; la importancia del gesto y del trazo; la vibración de la línea; el ritmo de la acción de pintar en sí; el vacío que emana de las obras, atemporal y expresivo; esencialidad...

El panorama en torno a la relación de los artistas españoles con el mundo japonés es mucho más complejo de lo que a primera vista podría suponer, porque nos encontramos con que el interés y el estímulo de lo japonés reside no sólo en la pintura a la tinta o la caligrafía, sino también en los jardines secos, en los formatos, en las artes de estilos del pasado mucho más decorativos, o incluso en su poesía. Sigue incluso vigente la fuerza de los grabados de Hokusai. Es este el caso de Chillida por ejemplo. El siglo XX y lo japonés es un tema todavía escasamente explorado, pero que abrirá nuevos caminos de comprensión del arte.

Quisiera cerrar este recorrido con unas palabras de Luis Feito que a mi juicio explican la razón de ser de estas experiencias de interacción y enriquecimiento.

¹² Posteriormente ampliado en *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de junio de 1992. Incluido en Tàpies, A. (2001). *Valor del arte*. Ave del Paraíso, Madrid, p.131-138.

“Es muy legítimo, e incluso necesario explorar nuevos ámbitos, articular nuevas expresiones que enriquezcan nuestra experiencia. Pero no debemos olvidar que toda búsqueda, tiene siempre como punto de partida lo que nuestros predecesores pensaron e hicieron. Los frutos de la experiencia de otras épocas y culturas son esenciales para no caer en esa frustrante y vacía apetencia del cambio por el cambio, de lo nuevo por sí mismo, sin más contenido que su supuesta originalidad. No existe en Arte la originalidad en lo absoluto, sino tan sólo aportaciones diferentes que amplían lo que hoy conocemos”¹³.

¹³ FEITO LÓPEZ, L. (1998). *Notas sobre un itinerario*. Discurso del académico electo a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, p. 13-14.