

Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## ESTEBAN VICENTE COLLAGES

2003

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Casas colgadas. Cuenca  
[www.march.es](http://www.march.es)

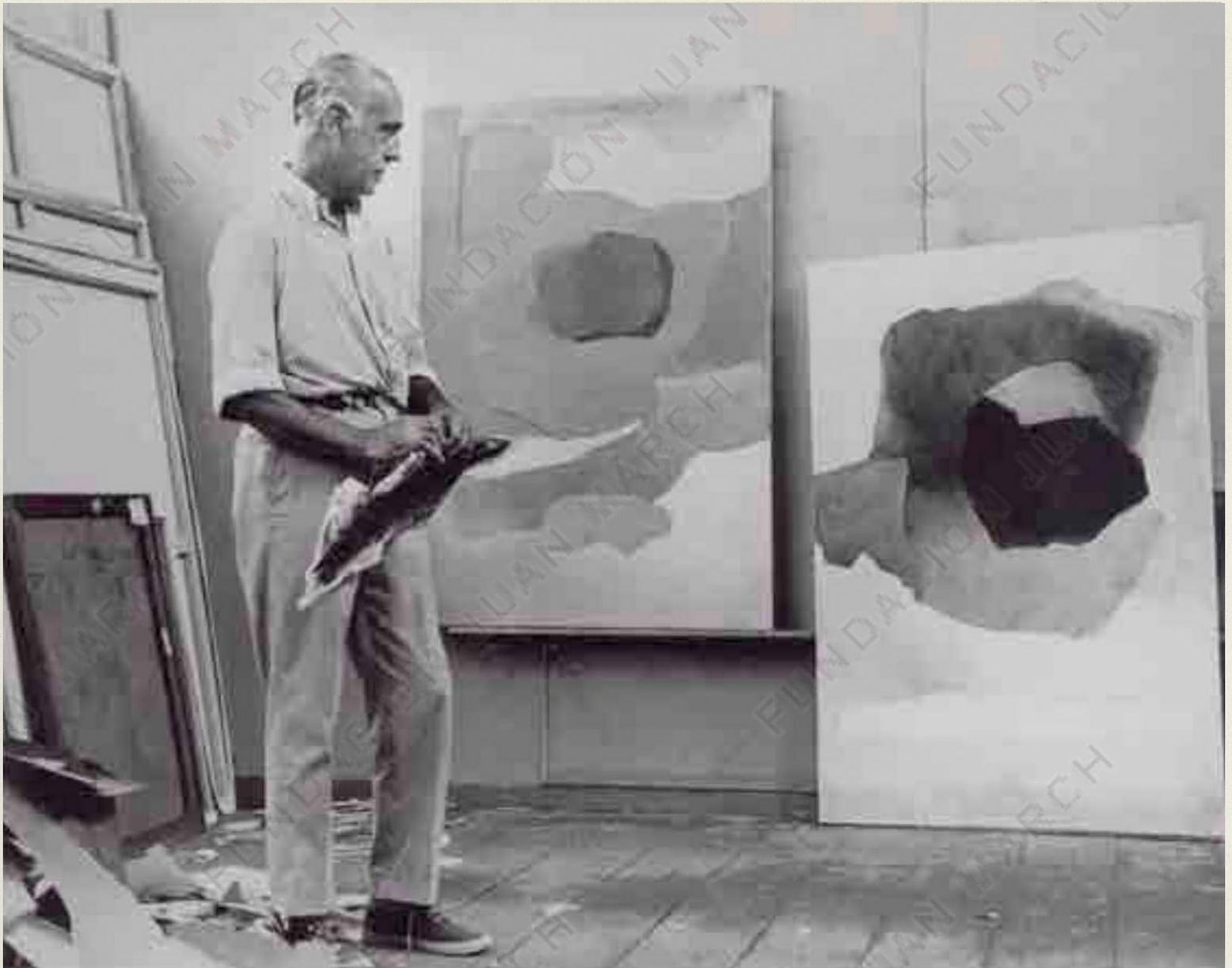


ESTEBAN  
VICENTE  
COLLAGES





ESTEBAN VICENTE



Esteban Vicente en su estudio de Bridgehampton, hacia 1970. Foto: John Redd

E S T E B A N  
V I C E N T E  
C O L L A G E S

15 OCTUBRE 2003 - 8 FEBRERO 2004

museo de Arte abstracto español  
Cuenca Fundación Juan March

## ÍNDICE

---

5

**Presentación**

7

**Los collages de Esteban Vicente**

José María Parreño

19

**Vicente pinta un collage**

Elaine de Kooning

29

**Obras**

65

**Biografía**

69

**Catálogo**

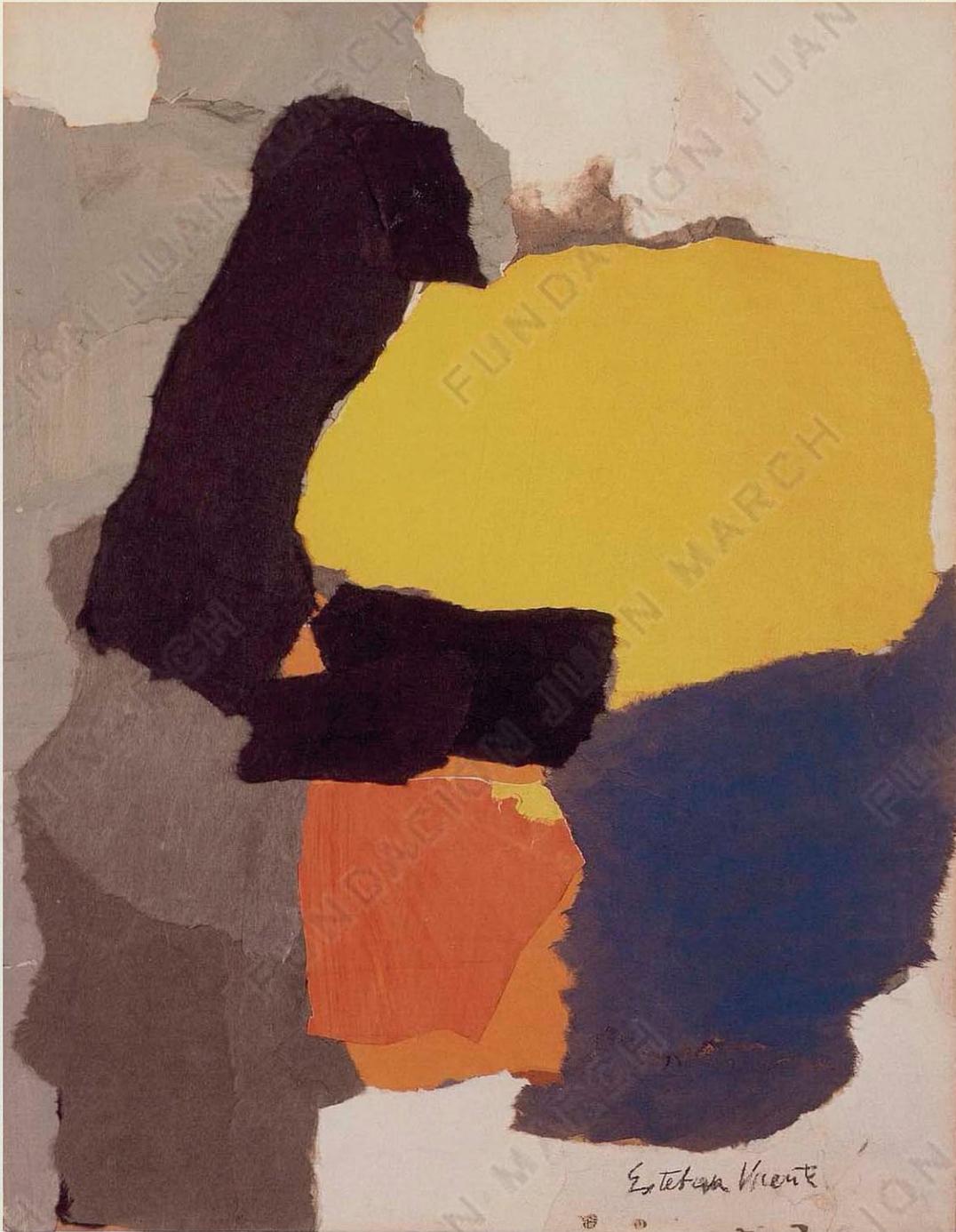
La Fundación Juan March tiene el placer de presentar en su Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca la exposición *Esteban Vicente, collages*. La muestra está compuesta por 27 collages realizados por este artista entre 1950 y 1994.

Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903-Long Island, 2001) vive y recibe su formación artística entre Madrid, París, Barcelona y Londres, hasta que en 1936 estalla la Guerra Civil en España y decide abandonar su país natal para establecerse definitivamente en Estados Unidos. Allí se encontró con un país en plena efervescencia cultural a la que se adaptó y en la que participó, siendo el único español miembro precursor de la mítica Escuela de Nueva York del expresionismo abstracto americano junto con artistas como Pollock, de Kooning, Rothko o Motherwell.

A principios de los años 50 comienza a utilizar la técnica del collage, lo que le permite dar un paso adelante en su obra: crear pintura y al mismo tiempo con la pintura crear collages. Es en este campo donde descubrimos la parte más íntima de la obra de Esteban Vicente ya que, a través del collage, consigue evidenciar y exaltar el diálogo creador con la naturaleza.

Esta exposición ha sido organizada conjuntamente con el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, con el asesoramiento de su directora Ana Martínez de Aguilar y José María Parreño, subdirector del museo y autor de uno de los textos del catálogo, a quienes agradecemos su inestimable ayuda a la hora de llevar a cabo este proyecto. Asimismo, agradecemos la colaboración de Inmaculada González y Ana Doldán, miembros del equipo de dicho museo.

Cuenca, octubre de 2003



## Los collages de Esteban Vicente

José María Parreño

### El collage

**E**l collage es, probablemente, la forma artística más característica de la plástica del siglo XX. Mientras que esta opinión está generalmente aceptada, las causas de su aparición, su sentido, resultan mucho más discutidas. También es sorprendente la variedad de creaciones que toman su nombre. Así las cosas, si su creador fue Picasso o fue Braque, en la primavera o en el otoño de 1912 creo que tiene una importancia menor. Lo indiscutible es que el collage nació en el seno del cubismo analítico y que contribuyó decisivamente a su desarrollo. Podemos afirmar también sin temor a equivocarnos que desempeñó un papel decisivo en la transformación de la escultura del siglo XX y que fue el medio plástico por excelencia para las propuestas de surrealistas y dadaístas. Desde prácticas concretas como el fotomontaje, a la actitud de cierto arte postmoderno, que recombina estilos y lenguajes arrancándolos de su contexto original, el collage ha llegado a ser un método de trabajo más que una técnica artística específica. Pero además, si lo consideramos tan representativo del arte del siglo XX es porque logra capturar su espíritu de manera insuperable. La ruptura de la unidad espacio-temporal, la fragmentación, la reorganización de partes heterogéneas en un todo nuevo y distinto, son rasgos del collage pero también de nuestras vidas, de nuestra experiencia de la sociedad y la cultura en la que estamos inmersos.

Se ha generalizado la noción de que el collage “consiste en la irrupción de elementos en bruto, directamente recogidos de la realidad e incorporados a la superficie del cuadro o a la hoja de papel”

(*Diccionario Akal de Arte*, 1997). Y esto como resultado, bien de la necesidad de la pintura –de los pintores– de compensar la pérdida de su capacidad de representar, o bien como una tentativa vanguardista de fundir el arte con la vida. Este planteamiento es erróneo, porque no atiende a los hechos. Me refiero al detalle decisivo de que tanto en el caso de Picasso en su *Bodegón con mecedor*, como en el caso de *El frutero*, de Braque, ambos de 1912, esa presunta incorporación de la realidad al cuadro consista, respectivamente, en un trozo de hule en el que se representa una rejilla de fibra y un trozo de papel pintado industrial, que imita la textura de la madera. Es decir, en ningún caso se trata de objetos reales, sino de sus representaciones estandarizadas y, eso sí, convencionalmente realistas. En un artículo de 1959 Clement Greenberg, el crítico por excelencia del expresionismo abstracto, señalaba que una pretensión fundamental del cubismo fue proclamar el hecho físico de la planitud de la pintura y por esa razón trató de “encontrar un equivalente explícitamente bidimensional para todo aspecto de la visión tridimensional”<sup>1</sup>. El problema era que la planitud representada –los planos facetados típicos– había acabado por invadir el cuadro, fundiéndose con la planitud literal del lienzo, impidiendo que la primera mantuviera una mínima ilusión de tridimensionalidad. En cambio, al pegar papel o hule impresos con texturas falsas, manifiesta e inequívocamente planos, el resto del cuadro adquiría una súbita profundidad. No es procedente aquí ni siquiera resumir la argumentación de Greenberg, que ya vemos que insiste sobre aspectos –como el carácter plano de la superficie pictórica– fundamentales en su concepción del expresionismo abstracto. Pero creo que argumenta de forma convincente que el collage de los primeros cubistas –a diferencia de muchos collages posteriores– fue un recurso formal para dar solución a problemas pictóricos específicos.

Me referí al principio a la heterogeneidad de propuestas a las que se les coloca la etiqueta collage. Pienso en los citados ejemplos cubistas, que combinan el papel con pintura o dibujo con el papel, y enseguida en los *papiers collés* (sólo papeles encolados) del propio Braque. También están los *papiers découpés* (papeles recortados) de Matisse en obras como *Jazz* (1947) (fig. 1) junto a *Une semaine de bonté* (1929), verdaderas “novelas” de collages hechos con antiguos grabados por Max

<sup>1</sup> Clement Greenberg, *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 86.

Ernst. Si el primero dijo “yo dibujo con la tijera” el segundo habría podido decir con igual justicia “yo escribo con tijeras”. Es muy diferente, en definitiva, el collage cubista, con su particular lógica escultórica, del collage surrealista, que atiende a una lógica, digamos, narrativa. Pero en ambos casos y en los que ahora mencionaré, de un modo u otro, lo que tienen en común y lo que constituye la esencia misma del collage, es la práctica de una interrupción, de un salto y de su reanudamiento. Así sucede en los *merzbilder* (“cuadros merz”) de Schwitters de la década de 1930, en las cajas de Cornell en la de 1950 o en los *assemblages* de Dubuffet poco después. En los *décollages* (jirones de papel “despegados” o arrancados) del Nouveau Réalisme y en el fotomontaje. En fin, lo que quiero decir con esta –sucinta en realidad– lista de ejemplos es que nos entenderíamos mucho mejor considerando el collage como un método o un principio en vez de cómo un tipo específico de objetos. En todo caso, en este intrincado árbol genealógico los collages de Esteban Vicente encuentran su propio lugar. Pero antes de abordar de lleno la obra de Vicente, creo que debo ocuparme del contexto en el que apareció.

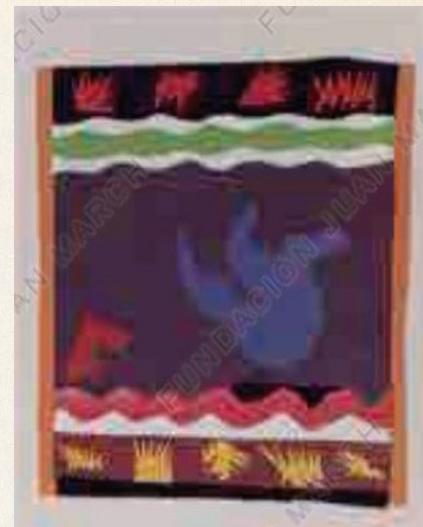


Fig. 1: H. Matisse. *El tobogán*, 1947.

## El collage del expresionismo abstracto

Peggy Guggenheim regresó a los Estados Unidos en 1942, tras casi 22 años en Europa. Ante la amenaza de las bombas alemanas, se había visto forzada a abandonar Londres y cerrar su recién inaugurada galería de arte, Guggenheim Jeune. Pero en octubre de ese mismo año abrió en Nueva York Art of the Century, una galería comprometida con el arte europeo más avanzado, en la que sólo poco a poco fueron encontrando su propio lugar los artistas locales. Uno de los primeros que entró en contacto con Peggy Guggenheim fue Robert Motherwell, que a su vez le presentó a Baziotes y Pollock, lo que para éste último tuvo, como sabemos, una importancia decisiva. Peggy Guggenheim acababa de contraer matrimonio con Max Ernst y el rumbo de su galería mostraba, en esos años, la influencia de éste y de su grupo de

amigos –Matta, Breton, Duchamp–, todos ellos más o menos próximos al surrealismo. En este ambiente no es de extrañar que la galería iniciara los preparativos para llevar a cabo una gran exposición internacional de collages. Por iniciativa de Matta, Peggy Guggenheim invitó a Motherwell, Baziotés y Pollock a participar en ella. Ninguno de los tres había realizado collages con anterioridad y fue a partir de este estímulo cuando comenzaron a experimentar con ese nuevo medio, aunque a excepción de Motherwell no tendría resultados duraderos.

En cierto modo, la técnica del collage parece muy poco apropiada como vehículo del lenguaje del expresionismo abstracto, pues la exigencia de un proceso técnico elaborado dificulta la acción de unas fuerzas instintivas que se lanzan a la conquista física del lienzo o el papel. En otro sentido, sin embargo, nada puede ser más adecuado. Según Max Ernst, el mecanismo del collage consiste en la explotación del encuentro fortuito de realidades distantes –y en vez de realidades podemos decir colores, formas, texturas y también impulsos– en un plano que no les es familiar. Como él mismo escribiera: “La conquista más noble del collage es lo irracional”. Es por esto por lo que podía ser útil

para quienes querían expresarse burlando la vigilancia de la razón y la costumbre. Pero la explotación de la arbitrariedad, la consagración del azar, tan caras a los surrealistas que podían convertirse en un fin en sí mismas, no pasaban de ser para los jóvenes expresionistas más que un medio o un punto de partida. Cortar, elegir, colocar, mover, pegar y a veces rasgar o raspar y empezar de nuevo, anula la necesidad e incluso la conciencia de la representación, dando lugar a estructuras relacionales creadas a partir de sentimientos y asociaciones formales. El collage, de intención surrealista, es el que practica Motherwell. En sus collages de 1944 y 1945 (fig. 2), evita cuidadosamente el solapamiento de los fragmentos, tratando de producir la impresión de una aparición súbita y simultánea de imágenes creadas por generación espontánea. Todo ello da como resultado la anulación de cualquier profundidad o movimiento y una acentuada impresión de planitud



Fig. 2: R. Motherwell. *Mallarme's Swan*, 1944-47.

muy acorde con la versión más canónica del movimiento al que Motherwell se adscribe. Como veremos, la actitud de Esteban Vicente es del todo contraria, coherentemente con su desconfianza por el automatismo y el azar. Así, un recurso habitual de Vicente será la superposición de fragmentos y su yuxtaposición, que enfatiza el sentido espacial del cuadro y su carácter constructivo. La causa es que el collage de Vicente es de raíz cubista, aunque su utilización del color desbordará por completo la restringida paleta cubista. Y es ahí donde el artista desarrolla su propia personalidad.

## El collage de Esteban Vicente

La singularidad de Vicente en el contexto del expresionismo abstracto americano encuentra su mejor plasmación en los collages. Por eso creo que dedicarles una exposición no es ocuparse de una faceta menor de su creación, al contrario. Me atrevería a decir que si bien es un pintor excelente, sus collages alcanzan el rango de excepcionales. En su genial utilización del color, en su humildad material, en su equilibrio espacial riguroso se resume su lenguaje. Y son una pieza clave del puente que le conduce de la figuración de su etapa europea y los primeros años americanos –hasta 1939, aproximadamente– a la abstracción radical con la que, una década más tarde, entrará a formar parte de la Escuela de Nueva York. En el intervalo, Vicente abandonó la figuración y comenzó a utilizar la superposición de planos de color como medio para crear espacio, guiado por su interés en ocuparse “de la estructura general del cuadro, que creo que había dejado de lado en el proceso de pintar del natural”<sup>2</sup>, como él mismo declaró. Podemos entonces suponer que aquellos años tuvieron que estar llenos de dudas y esfuerzos ímprobos. Las dos únicas obras que conocemos de entonces son tanteos poco más que convencionales en el ámbito de la Escuela de París. A la vista de todo ello, podríamos decir que Vicente, con casi cincuenta años, tras una década sin exponer, estaba en una situación un tanto crítica.

2 Entrevista con Irving Sandler, 1968. Inédita. Archivo Esteban Vicente.

En 1950 la revista *Life* publicó un amplio reportaje dedicado a los nuevos artistas norteamericanos. La selección era ciertamente equívoca y el galerista Sam Kootz propuso realizar una contrapropuesta. Los críticos Clement Greenberg y Meyer Shapiro escogieron por su parte a 23 artistas, entre los que estaban Fraz Kline, Larry Rivers... y Esteban Vicente. *In Pink and and Grey* (1950), fue la obra seleccionada, un cuadro completamente abstracto compuesto de planos que flotan en un espacio tensado mediante solitarias pinceladas negras. Realizó varios cuadros más parecidos en esa línea en 1952. Sin embargo, en sus primeros collages, (cat. 1 y 2) fechados también en 1950, Vicente se muestra mucho más rápido y gestual. Su carácter expresionista es radical, al modo en que sólo lo son algunos collages de Lee Krasner de 1953, como *Lame Shadow*. Pero lo que en ella es un abigarramiento vegetal, se reduce en Vicente a acuchillar la superficie con tiras de papel y haces de rayas. La economía de medios le conducirá, más tarde, a una mera caligrafía de recortes en el delicado, *Sin título*, de 1952 (cat. 3). En estos collages Vicente utiliza carboncillo y tinta para crear efectos de sombreado y profundidad.

Resulta inevitable pensar que la experimentación con el papel fue un medio privilegiado para cambiar el rumbo de su evolución. De hecho, es el recurso más inequívocamente cubista que acompañará a Vicente a partir de entonces, conectándole ya hasta el final con su pesquisa de aquellos años. Vicente nunca ha negado la importancia del collage en aquel proceso. Y si decidió un día trabajar con él fue para intentar seguir pintado... por otros medios. Elaine de Kooning ha contado cómo se produjo su primer intento. Fue en el verano de 1950, su segunda temporada en la Universidad de Berkeley. “Quería trabajar y los tubos de pintura y pinceles no habían llegado todavía. Recortó un suplemento dominical en color y pegó los trozos creando una composición. Este primer collage fue el boceto para una futura pintura”. La autora cita luego al propio Vicente: “El collage es una técnica para llegar a la pintura, es un boceto de la pintura, es un sustituto de la pintura”.

El medio artístico neoyorkino detectó enseguida el interés de este trabajo: un collage figura en la tarjeta de su primera individual en Nueva York desde hacía once años, en Peridot Gallery, 1950, y son sendos collages los de Rose Fried Gallery en 1957 y 1958; la revista *Arts New* elige un collage para la

cubierta del número de febrero de 1957 y lo mismo hará *Art International* en 1964. A su vez, es seleccionado para la exposición colectiva *Collage International: From Picasso to the Present* (Contemporary Arts Museum, Houston, 1958) y para *The Art of Assemblage* (MoMA, Nueva York, 1961). Uno de sus collages de esta última muestra aparece reproducido en la crítica que Thomas B. Hess le dedicó poco después en *Art News*. Pero tal vez lo que mejor muestra la relevancia que adquieren los collages de Vicente en el contexto del expresionismo abstracto es el mencionado artículo de Elaine de Koning, publicado en septiembre de 1952 en la revista *Art News*, y que formaba parte de una serie dedicada a artistas del momento. Que alguien tan inmerso en el contexto artístico eligiera el collage y lo analizara con tal dedicación, da idea de la importancia que le concedía. No hay muchos otros ejemplos de collage expresionista en aquellos años: los ya mencionados de Motherwell y Krasner, los de Marca Relli y los, años después tan próximos a Vicente, de Anne Ryan. Sólo conocemos un collage de Elaine de Kooning de entonces, *Collage* (1950) (fig. 3), que guarda muchas semejanzas con un cuadro importante: *Asheville* (1949), ambos próximos, por cierto, a los mencionados cuadros de Vicente de 1952.

Lo que le diferencia en todos los casos es su acusado sentido espacial, tanto en el movimiento del plano como en su profundidad, y junto a ello, el apasionado uso del color. Vale la pena recordar que Vicente abandonó la escultura, su primera vocación, a causa de su interés por el color y la agilidad de la pintura. Sin embargo, en una conversación con Barbara Schwartz en 1971 Vicente afirma que le interesa la escultura tanto o más que la pintura y que, de hecho, en cierto sentido se encuentra más cerca de los escultores que de los pintores. Dice también que la última vez que expuso una escultura fue en 1951, en la colectiva *Sculpture by Painters*, en Peridot Gallery –en realidad, precisa, se trataba de un objeto bidimensional, transparente–. Sin embargo, silencia el hecho de que privadamente realizaba ya desde hacía algunos años sus *Toys*, pequeñas esculturas que por entonces debía considerar, por lo que se ve, más que nunca *Divertimentos*, como luego los tituló. Vicente parece, en realidad, haber hallado una fórmula para combinar esas dos opciones: escultura y pintura, espacio y color, el orden cubista



Fig. 3: de Kooning. *Collage*, 1950.

y la libertad expresiva del cromatismo. La elección del collage, como escultura subrepticia, que arranca y construye con planos de color, constituyó sin duda una solución ideal para sus aspiraciones. Le permitía entrar en relación directa con la fisicidad de los materiales y, sobre todo a partir del uso del spray y el aerógrafo, manejar el pigmento con rotunda intensidad, para así poder plasmar mejor el color como soporte de la luz.

Si ahora tuviéramos que establecer su parentesco con otros grandes creadores del collage, deberíamos relacionarlo con el Braque de los primeros *papiers collés*. Cercano a Schwitters en ciertos aspectos compositivos –también sucede con algunos de sus *Toys*–, aunque con el paso de los años el cromatismo va encendiéndose y aligerándose hasta ser decididamente matissiano. A diferencia de éste Vicente, sin embargo, introducirá siempre elementos pictóricos en y entre los papeles recortados, alterando la nitidez y creando profundidad. Su interés por las calidades del borde del plano de color, de su materialidad, tienen también un efecto en profundidad, buscando las texturas como matiz de los tonos y forzando las superposiciones. Es en este tratamiento de transparencias sobre la cuadrícula cubista en donde vemos una mayor relación, ya lo hemos dicho, con la obra de Anne Ryan.

## Los collages de Esteban Vicente

Los collages de Esteban Vicente han sido ya estudiados con detenimiento por varios autores, a partir del análisis inicial de la propia Elaine de Kooning, que mantiene intacta su lucidez. Con posterioridad, encontramos los textos específicos de Elizabeth Frank, Juan Manuel Bonet y Valeriano Bozal<sup>3</sup>. Este último se ocupó de los collages que integran la Colección del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y que

<sup>3</sup> *Esteban Vicente: Pinturas y collages. 1925-1985*, Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1987. *Esteban Vicente. Collages. 1950-1994*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1995. *Esteban Vicente. Obras de 1950-1998*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. MNCARS, 1998. *Esteban Vicente*, Berry Hill Gallery, New York, 2000. *Esteban Vicente. Collages. 1959-1998*, Madrid: Galería Elvira González, 2001.

se exponen en esta muestra. La clave de interpretación ha sido siempre subrayar su tratamiento del collage como pintura, utilizando el papel como pigmento y si se me apura, la arruga como pincelada. Podemos establecer también una cierta periodización.

La época a la que pertenecen los collages a la que me he referido, de 1950 y 1952, es su etapa más expresionista y más vacilante. Al final de la década, en cambio, encontramos collages distintos y a mi juicio, más maduros. En los collages de 1959 y 1961, (cat. 5 y 6), una sucesión de pequeños fragmentos de papel, de bordes irregulares, se esparce por el lienzo. A veces de forma más holgada, o bien superponiéndose, crean una retícula en blanco y negro. El collage del cubismo analítico de Picasso, Gris y Braque alcanza aquí la abstracción total, sin referentes. La presencia del fondo, blanco pero no intocado, lleno de pequeños sucesos, es un rasgo que cobrará importancia en el futuro.

Hay un collage anterior, de 1956, *Labels* (Etiquetas) (cat. 4), que sin duda resulta llamativo. La búsqueda de variedad cromática, hasta entonces prácticamente ausente, se produce a través de un elemento específico, como son las etiquetas comerciales, que en esos años resulta inevitable relacionar con el naciente arte pop. Lo interesante es que a pesar de que están aquí las etiquetas de las sopas Campbell's o del azúcar Domino, las contemplamos como color, no como texto, como pintura, no como icono. Añadamos que el cuadro se construye verticalmente, repartiendo a cada lado del eje superficies de un color predominante: azul en el izquierdo y ocre en el opuesto. Pero etiquetas y parches de cada uno de esos colores salpican el lado opuesto, apuntalando así la precaria torre de colores central.

1962 marca una diferencia. Los papeles adquieren una dimensión hasta entonces desconocida: grandes masas de color que se encajan unas en otras, libres ya de toda previsión geométrica. En algunos casos, *Black and Red* y *Black, Red and Brown* (cat. 8 y 9) (ambos de 1962), el colorido oscuro y la espesa textura recuerdan al informalismo –y si uso este término es porque su dramatismo guarda relación con el de los integrantes de El Paso–. Los trazos de carboncillo o pincel casi han desaparecido

y en su lugar Vicente comienza a utilizar bordes rasgados superpuestos que dejan aparecer contrastados márgenes irregulares, a modo de sombras o rendijas. Siempre me ha gustado especialmente *Red on Green* (1964) (cat. 7), perfectamente escultórico, como una gigantesca pequeña escultura de Calder. Moore también surge como referencia.

Creo que *“Mealii” Hawaii* (1969) (cat. 12) marca el cambio rotundo que conduce a Vicente a sus mejores collages. Una de las novedades que introduce es que, aun manteniendo la cuadrícula bicroma, ésta se ha abierto de forma irreparable. Los ajedrezados apretados de los collages de 1959 a 1961 se han aflojado, abriendo grandes espacios blancos. También ha erradicado la superposición: los recortes aparecen aislados. Todo ello da lugar a grandes superficies blancas que de ningún modo funcionan como mero soporte, como fondo neutro. Es más bien un horizonte de tramas que introduce matices de color y una profundidad indefinida.

Los collages de 1978 (cat. 16), 1980 (cat. 18) y 1982 (cat. 19) se cuentan entre los más pictóricos de su producción. Por su serenidad y su presencia rectilínea y equilibrada, me atrevería a calificarlos de clásicos. El formato es inusual tratándose de collages y algo a tener en cuenta, dada la desconfianza que Vicente mostró siempre por los tamaños grandes. Se hace palmario ya que Vicente ha saldado definitivamente la cuenta con el expresionismo, como escribe Valeriano Bozal. Vicente, en adelante, se introduce de lleno en la experimentación cromática, más cerca ahora a los campos de color que realizaban sus compañeros de generación, aunque con un tratamiento personal. En ese giro va a jugar un papel fundamental el uso de pigmento pulverizado, que empleó en *“Mealii”* por primera vez. Aunque Vicente nunca se había conformado con los colores naturales de los papeles, pintándolos cuidadosamente antes de colocarlos –y pintándolos de nuevo y junto con el fondo– el spray y luego el compresor, le permitirán mantener la frescura y la intensidad del color en un grado que con el óleo no era posible. Gracias pues a la pulverización realiza collages de una inusitada nitidez y transparencia, y además logra introducir de forma eficaz una alusión espacial dentro de los propios papeles. Podemos comprobarlo en las obras mencionadas y aún más claramente en otras en las que la estilización

arquitectónica cede el puesto a una distribución de formas irregulares, de suntuoso colorido. A ellos me refería al hablar de collages matissianos. En estos collages de 1984, 1985, 1988 y 1990 – (cat. 20, 22, 23, 24 y 25)– la evocación de la naturaleza se presenta a veces en forma de paisaje y otras veces como surtido de cristales o piedras bañadas por el agua. El cromatismo hedonista, feliz, ensaya contrastes arriesgados y explota las transparencias del papel.

En esta especie de primavera tardía –Vicente es ya un pintor de ochenta años– surgen también algunas obras singulares, que contrastan fuertemente con las anteriores. *Sin título* de 1985 (cat. 21) y *Sin título* de 1994 (cat. 27) son collages que emplean casi exclusivamente el blanco, como una especie de purga de las aventuras del color. Collages zurbaranescos, si se quiere, por la esencialidad e insistencia en los matices del blanco, que constituyen una especie de grado cero del collage, pues limitan su función a la interrupción de texturas y a la disposición de las superficies, eliminando cualquier otro elemento estructural. Verdaderos esqueletos de collage, marcan un punto a partir del cual no se puede avanzar. Vicente, que con ingenuidad adolescente decía que él pintaba para saber qué es la pintura, también quiso saber qué es el collage. Después de un camino tan largo, y tan ancho, como el hasta entonces recorrido, en 1981, escribía: “La gama de posibilidades del collage es más amplia, en realidad, de lo que había imaginado al principio”<sup>4</sup>.

4 *Esteban Vicente, New Collages*. Gruenebaum Gallery, Nueva York, 1981. Reproducido en *El color es la luz. Esteban Vicente, 1999-2000*. MACEV, Segovia, 2001.



## Vicente pinta un collage\*

Elaine de Kooning

**E**l collage ha sido generalmente considerado como el medio idóneo para expresar artísticamente una interrupción. Interrupción de saltos abruptos que rompen el instante inicial de un estado de ánimo, de una estructura plástica o de un contenido literario. En los collages cubistas dichos saltos son, sobre todo, estéticos, ocurren desde una textura concreta, modelo, plano o en situación visual a otra. En los collages dadaístas los saltos van de un fragmento de realidad a otro, creando de esta manera una sensación de lo amargo o de lo absurdo. En el surrealismo (para recalcar la diferencia entre estos dos movimientos), los saltos son de fantasía a realidad o de fantasía a fantasía. Los elementos yuxtapuestos resultantes, cualesquiera que éstos sean, se encuentran frecuentemente atrapados a medio camino, como cogidos por sorpresa, como le pasara al “pájaro de verdad en un árbol pintado” de Marianne Moore. Aquello que el espectador espera ver, se ve afectado cuando mira por segunda vez. Es decir, todo depende de si ha visto el pájaro o el árbol primero. La interrupción parece que se congelara. La acción se encuentra atrapada en un callejón sin salida. Para usar terminología cinematográfica, los collages son, en la mayoría de los casos, planos congelados.

Si tomamos como referencia la mayor parte de las obras ejecutadas en este medio, que tiene ya cuarenta años, los collages de Vicente son curiosamente fluidos y dinámicos. El color y las formas consiguen dar una sensación de movimiento interrumpido, solapándose, cambiando posiciones, prolongándose infinitamente e ignorando los bordes de los distintos trozos de papel. Su técnica tiende a oscurecer el hecho de que el pintor trabaja con papel. No sólo no pretende conservar las características del papel, opuestas a aquéllas de la pintura, sino que parece que tratara de enmarcarlas sirviéndose de su concepto del dibujo y de su forma de tratar la superficie del papel, a la que empapa con aguadas de pintura, o a la que raya con pastel, carboncillo, tinta o lápiz. A menudo, sus collages, observados desde

\* Publicado en *Art News*, septiembre 1952.

lejos o en una reproducción, pudieran ser confundidos con sus pinturas. Las metas y resultados de ambos son idénticos. Sin embargo, el hecho de que Vicente esté más interesado por los efectos de la pintura, le lleva a sacrificar muchas de las posibilidades del collage con tal de llegar a donde se ha propuesto.

El collage, tal y como no es comúnmente conocido, con sus diseños y superficies coloristas, cumple dos objetivos plásticos: conservar la superficie plana, tan sagrada para una gran parte del arte moderno, y define la composición e un abanico de precisas y limitadas proporciones, ya sea para un bodegón, un interior o una figura humana. Los trozos de papel que tan irregularmente rompe Vicente no conservan en absoluto su lisura, sino que se pierden en profundas perspectivas. La superficie del papel ha perdido su inmediatez –su presencia bidimensional– y ha ganado una ambigua suavidad, de escala más grande, rara en este medio. Esteban Vicente, al rechazar la fragmentación del primer plano del collage “clásico”, elige lo panorámico. Al omitir las posibilidades del momento congelado, nos ofrece una entretejida red de sucesos. En su obra, el elemento poético –que se encuentra en el concepto de simultaneidad– es sustituido por una secuencia de imágenes serena y personal. Las formas se despliegan en procesión. Los collages de Vicente, que no se relacionan con ninguna de las tradicionales características de este medio, conectan, sin embargo, con los modos pictóricos del expresionismo, fauvismo e, incluso, del futurismo. Únicamente le interesan los collages en tanto en cuanto son un camino para llegar a otro sitio.

“El collage es una técnica para llegar a la pintura..., el collage es un boceto de una pintura..., el collage es un sustituto de una pintura”, dice Esteban Vicente al describir su actitud poco convencional hacia el soporte. Dedicado a la pintura durante treinta largos años, Esteban Vicente volvió al collage un domingo en Berkeley, California, en el año 1950. Quería trabajar y los tubos de pinturas y pinceles no habían llegado todavía. Recortó un suplemento dominical en color y pegó los trozos creando una composición. Este primer collage fue el boceto para una futura pintura. Vicente nunca ha empezado un collage como un proyecto en sí mismo, sino que lo utiliza como salida cuando se encuentra bloqueado con una pintura, o, también, cuando pretende explorar un fragmento específico en dicha pintura. Sin embargo, “a veces estos bocetos se terminan por sí mismos”. Cuando esto ocurre, viene a significar para Vicente lo mismo que cualquiera de

sus pinturas. Aunque Esteban Vicente emplea la mayoría de su tiempo pintando, los collages constituyen ahora la mitad de su producción anual (cerca de ocho obras en cada técnica). Al emplear meses en una pintura y semanas en un collage, Vicente ha desarrollado unos métodos tan interactivos que es imposible describir uno sin mencionar el otro.

El estilo actual de Esteban Vicente es fruto del trabajo y del esfuerzo de diez años, durante los cuales no expuso ni una sola vez. A lo largo de estos años realizó cientos de dibujos, paisajes y retratos. La mayoría de estas obras se vendieron o se destruyeron. Vicente, sin embargo, no estaba contento y decidió abandonar el estilo figurativo para dedicarse por completo a la abstracción. Los collages y pinturas pertenecientes a estos tres últimos años se encuentran agrupados alrededor de las paredes de su estudio de la East Tenth Street de Nueva York, y no parecen guardar ninguna relación con los trabajos realizados antes de 1950. Por ello, su estilo actual parece ser otro ejemplo de misteriosa transformación descrita por Harold Rosenberg en su artículo sobre los pintores americanos del “Action Painting” (*Art News*, diciembre 1952), que recorrió las vanguardias artísticas de los años cuarenta con “la misma pasión de un movimiento religioso”.

Nacido en 1906 en Segovia, Esteban Vicente decidió dedicarse al arte cuando contaba dieciséis años de edad. Abandonó la Academia militar donde había estudiado su padre y abuelo y se matriculó en un curso de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Allí conoció a “un hombre muy refinado que encontraba lo valioso donde quiera que mirara”. Es curioso cómo muchos artistas conocen al comienzo de su carrera a alguien especial que les va a influir profundamente y que, a veces, de manera inexplicable, influyen en decisiones y actitudes futuras: a alguien cuya personalidad identifican con ese *glamour* característico del mundo del arte que encadena a ciertas personas para el resto de sus vidas. El pintor James Gilbert mostraba hacia sus paisajes de tonalidades sombrías, Esteban Vicente abandona la escultura después de tres años (“de todas maneras, las cabezas siempre me salían demasiado pequeñas”), y se dedica por completo a la pintura. “La escayola y la arcilla parecían muertas cuando sentí la magia del color.” Esteban empieza a visitar el Museo del Prado de forma obsesiva. “Era impresionante ver la

abundancia de carne en las obras de Rubens al lado de las de El Greco, que la evita..., la luz sin color de Velázquez y Goya." Todos estos artistas influyeron en las composiciones figurativas de Vicente. "Más tarde descubrí que había gente en Francia, como Cézanne, Matisse, Picasso." Empezó a comprarse libros con ilustraciones. Se suscribió a revistas parisinas y empezó a sentirse inquieto. "Madrid era el Prado..., el pasado. Lo que se estaba haciendo ahora no tenía nada que ver ni con una cosa ni con la otra. Yo andaba buscando aire." América tenía mucho "aire", pensó, pero Gilbert le persuadió de que aquél no era el apropiado. "América no es un lugar para un artista", le dijo, y las primeras palabras en inglés que Gilbert enseñó a Vicente fueron las necesarias para buscar trabajo, "trabajo comercial". Esto bastó para desanimar a Vicente, que decidió entonces irse a París, no sin antes haber expuesto en Madrid una muestra de su obra. Contaba, entonces, veintidós años. Una vez instalado en París, Vicente trató de ganarse la vida como pudo. Trabajó como pintor de escenografías y también se dedicó a retocar fotografías. De noche, pintaba. Pasó varios años en París, hasta que se hartó y decidió que "todo aquello era demasiado comercial, demasiado parecido a un simple negocio". En 1936 se marchó a América, donde, por fin, pudo dedicarse por completo a la pintura después de algún tiempo que tuvo que enseñar español. A Gilbert, "que pinta y pinta y nunca expone", le vio muy poco a partir de entonces. Aún así, en el apartamento de la Segunda Avenida, donde Esteban vive con su mujer Teresa –una intelectual que recientemente ha finalizado un trabajo sobre Lorca–, cuelga un espléndido retrato suyo, obra del pintor de Iowa. De vez en cuando, Gilbert abandona Chicago, donde trabaja como profesor en la Universidad, para ir a visitar a los Vicente en Nueva York. Así, Gilbert, que fue la primera influencia de importancia sobre Vicente, se ha convertido a la vez en un amigo para toda la vida.

Otros artistas americanos que ejercieron alguna influencia –más concreta que profunda– sobre el joven Vicente fueron Demuth, Dove, Ryder y Gorky. Ellos fueron los primeros pintores cuyas obras impresionaron a Esteban nada más llegar a Estados Unidos. Sin embargo, ya fuera trabajando en composiciones figurativas de gruesos perfiles que recordaban a Daumier, con los que se ganó los primeros aplausos en este país, al final de los años treinta, ya fuera en sus recientes obras abstractas, que ya son parte de un movimiento importante dentro de la pintura contemporánea norteamericana, siempre hay en la

pintura de Esteban Vicente una insistencia constante en sus propios modos que la hacen ser independiente. Tiene una técnica heterodoxa –una filosofía, por tanto– en cualquier estilo que elija.

Fiel a esta técnica heterodoxa, Esteban comienza un collage como lo hace con una pintura: con un dibujo a carboncillo. El papel, como el lienzo, lo clava a un tablero de madera de tres metros cuadrados que hace las veces de caballete. A continuación, y trabajando como si cada paso fuera el último, ya que no tiene ninguna idea preconcebida de cómo será la obra terminada, empieza a aplicar los trozos de papel coloreado, principiando por las zonas pequeñas hasta las más grandes, “de forma que el espacio no se bloquee”. Algunas veces decide que una pintura está acabada cuando todavía el lienzo no está totalmente cubierto de color. De la misma manera, lo blanco de la hoja de papel sobre la que pega los trozos de papel coloreado queda, al final, ligeramente al descubierto. “Lo importante es conservar la sensación de blanco, la sensación abierta que produce el blanco”. “Pero”, continúa el pintor, “esto se consigue más fácilmente añadiendo blanco a cualquier otro color”. Así, tanto sus collages como sus pinturas aparecen cubiertos de parches de color muy contrastados que producen unos efectos curiosamente volátiles y ligeros... Esta evanescencia resulta de la cercanía de los tonos, que es tan uniforme que hace que, en una fotografía en blanco y negro de una obra de Vicente, dos colores totalmente dispares pierdan sus contornos y aparezcan en como en un solo tono. Vistos los colores de una obra de Vicente durante las distintas horas de un día cualquiera, apreciaremos ciertos cambios sutiles que se dan entre ellos. Al atardecer, aparecerán brillantes y luminosos, planos y claros al mediodía. El pintor encuentra que los tonos en contraste son demasiado gráficos y estáticos. Por ello, cuando pinta usando únicamente el color, prefiere trabajar con el juego de la luz. “Para mi, el color significa luz”, dice el pintor, rechazando así la sensualidad que se produce cuando el color significa “superficie”.

Los colores de su paleta son los mismos que los de las hojas de papel que tiene almacenadas en un armario de su estudio. Predominan los malvas, azules, grises, rosas, rojizos, ocre y naranjas. Las sombras son intermedias. Opacas, duras, arenosas, tiznadas, pálidas o profundas. Cada color se modifica con la adición de los distintos complementarios o del blanco. Vicente afirma que nunca utiliza un color tal y como

sale del tubo, pero que con frecuencia, los rojos y amarillos que consigue brillan con una intensidad poco común en colores mezclados. La superficie del papel, como aquélla del lienzo, aparece cubierta de capas delgadas e iguales que evidencian las huellas de sus pinceles. Algunas veces utiliza papel charol y cartulinas de colores para sus collages, pero no le agrada demasiado, ya que no siempre consigue los colores que necesita y porque dichos papeles no son muy duraderos. Prefiere, por lo tanto, pintar el papel con sus propios colores –unos doce– (el barniz que utiliza se llama Devoe).

Una vez que ha coloreado el papel, lo recorta y sujeta los trozos en sus lugares correspondientes. Cambia constantemente los tamaños y formas; corta los trozos en tiras; sustituye fragmentos grandes y pequeños; cambia las distintas zonas de color. En sus pinturas emplea una técnica muy similar a la de sus collages, explorando todas las formas posibles con sus pequeños pinceles. (Casi siempre usa pinceles de pelo largo que compra en las droguerías por diez centavos. Los de pelo corto que también tiene son de mejor calidad). Así como mantenía una sólida y compacta gama de colores de su paleta, los tamaños de los distintos trozos de papel que recorta conservan también una delicada uniformidad. El tamaño general de todos los trozos recortados se mantiene más o menos constante. Esta uniformidad de tamaño contribuye a crear la misma sensación de espacio y fluidez que aquélla creada por la uniformidad de tonos.

En la obra de Esteba Vicente las líneas no aparecen como contornos, sino como arañazos en la superficie de una forma. Su función no es modelar como ocurre en el dibujo, sino que producen efectos de textura y tono como el de una pincelada. Ahora bien, esto se observa únicamente en la pintura acabada. Cuando ésta está en proceso de desarrollo, Vicente utiliza el carboncillo constantemente para delinear contornos provisionales que luego rellena y cubre con pintura o papel. Perteneciente a su época más temprana, existe una serie excepcional de collages en blanco y negro que podrían pasar perfectamente por dibujos. Los bordes de los trozos de papel de estos primeros collages son agudos y pronunciados, conservan ese estilo futurista tan característico de la obra del pintor de hace tres años. Ahora prefiere los bordes ambiguos y poco definidos que resultan de romper, y no de recortar, el papel. Sólo utiliza tijeras cuando necesita añadir trozos de color en zonas precisas de formas más amplias y vagas.

Esteban Vicente utiliza también este método en su pintura, creando en el lienzo áreas de color que se asemejan a trozos de papel rasgado. (Al igual que otros muchos artistas contemporáneos, Vicente, durante los primeros pasos de ejecución de una pintura, sujeta distintos trozos de papel en el lienzo para probar colores y formas diferentes. Este técnica, que probablemente se viene empleando desde el renacimiento, ahorra tanto tiempo como espacio).

Cuando, por fin, le satisfacen las distintas formas que ha sujetado, las pega en su sitio, y seguidamente procede a sujetar y pegar nuevas formas encima de las anteriores. (Para los collages mas grandes –que miden desde 82 x 103 cm. hasta 16 x 20 cm.–, el pintor utiliza “Foxpaste”, una pasta de agua que él mismo mezcla; para los collages más pequeños utiliza simplemente una pasta sin agua que no hay que mezclar.) Al principio, solía pegar los recortes de papel cuidadosamente, procurando que quedaran totalmente lisos. Ahora, sin embargo, permite que los bordes se queden despegados, que se doblen y se arruguen. Tratados de tal forma, crean una sutil variedad de planos, aunque no definan ningún cambio de color. Según se van añadiendo nuevos trozos, unos encima de otros, alguno que se haya quedado debajo mostrará únicamente sus bordes. “Es asombroso cómo cambia una composición sólo por pegar un trozo directamente o sobre parte de otro”, dice el pintor. También admite que esta observación es válida tanto para formas pegadas como para aquellas pintadas. Algunas veces, después de una semana o dos de trabajo, los trozos de papel se acumulan en capas muy gruesas. Cuando esto ocurre, Vicente arranca todos los trozos y empieza de nuevo. Le horroriza los excesos matéricos, tanto en el collage como en la pintura, y para evitarlos, raspa la superficie hasta que se deshace de todas las capas de pintura el sobrante. A lo largo de todo el proceso de la ejecución de un collage, Vicente usa libremente un pincel, aplicando témpera, acuarela e incluso  leo. Sobre estas superficies pintadas puede además añadir carboncillo, lápiz tinta o pastel. El collage, dentro de esta técnica expresionista, se ha convertido en un proceso puramente físico, carente de toda ideología. Si las costumbres hacen la ley, entonces Vicente habría roto silenciosamente la del collage. Sin embargo,   existen realmente leyes en este campo?

El diccionario Larousse define el collage –aparte de como el proceso de “aclaración del vino”– como el acto de pegar papel o el estado de estar colado (pegado) a otra cosa. Recientemente, el collage ha sido

definido más elocuentemente por John Myers, el joven y activo marchante neoyorquino, como *feelie* (algo "sentido"). Pero ya sea acción, estadio o técnica, el collage, empleado como método para lograr una composición usando pegamento y papel, carece de una verdadera base filosófica. Aún así, el collage ha sido gratuitamente identificado con ciertas tendencias o escuelas pictóricas, más concretamente con la cubista. Esto se debe principalmente no tanto a la naturaleza del collage como al hecho histórico de que éste fue una invención cubista y que lo usaron más los artistas cubistas que los otros. Sin embargo, los cubistas consiguieron los mismos efectos de espacio bidimensional usando pintura y creando collages que parecían pinturas, y pinturas que parecían collages, imitando fragmentos de letra impresa con pintura y pintando sobre impresos reales. Al ser los cubistas los inventores de este nuevo método, la pureza del mismo no les importaba demasiado.

Un collage verdadero pudiera ser un conjunto de recortes, inconexos entre sí y pegados a una superficie. Max Ernst recortaba grabados del siglo XIX y los disponía de forma tal, que en su nueva composición –de asombroso efecto– los recortes de dichos grabados aparecían como si hubiesen sido pintados en lugar de pegados. Max Ernst no utilizó nunca ni un lápiz ni un pincel. Ahí precisamente, reside el *quid*, aunque parezca imposible conseguir tal ilusión. Landes Lewitin logra, a su vez, composiciones increíblemente barrocas en las que los distintos fragmentos se mezclan imperceptiblemente entre sí, valiéndose únicamente de recortes de revistas ilustradas. De nuevo aquí el efecto es el mismo: la composición parece una pintura. Pero, entonces, ¿qué validez tiene un medio cuya pureza depende de una ilusión? En tal contexto, la pureza es simplemente una cuestión de virtuosismo y, por lo tanto, no debe tomarse en cuenta a la hora de dar un significado hecho de demostrar lo perfecto de sus respectivas técnicas. El elemento de ilusión, tan patente en sus trabajos, no es un producto inevitable del collage, como tal, sino que pertenece más bien a la estética del surrealismo.

Los dadaístas, como los surrealistas, construían sus collages con simples recortes de papel pegados, sin utilizar, en ningún momento, pintura u otro producto similar. Sin embargo, el elemento ilusorio solía permanecer ausente de su obra. Esto les diferencia de los surrealistas y cubistas, quienes jugaban

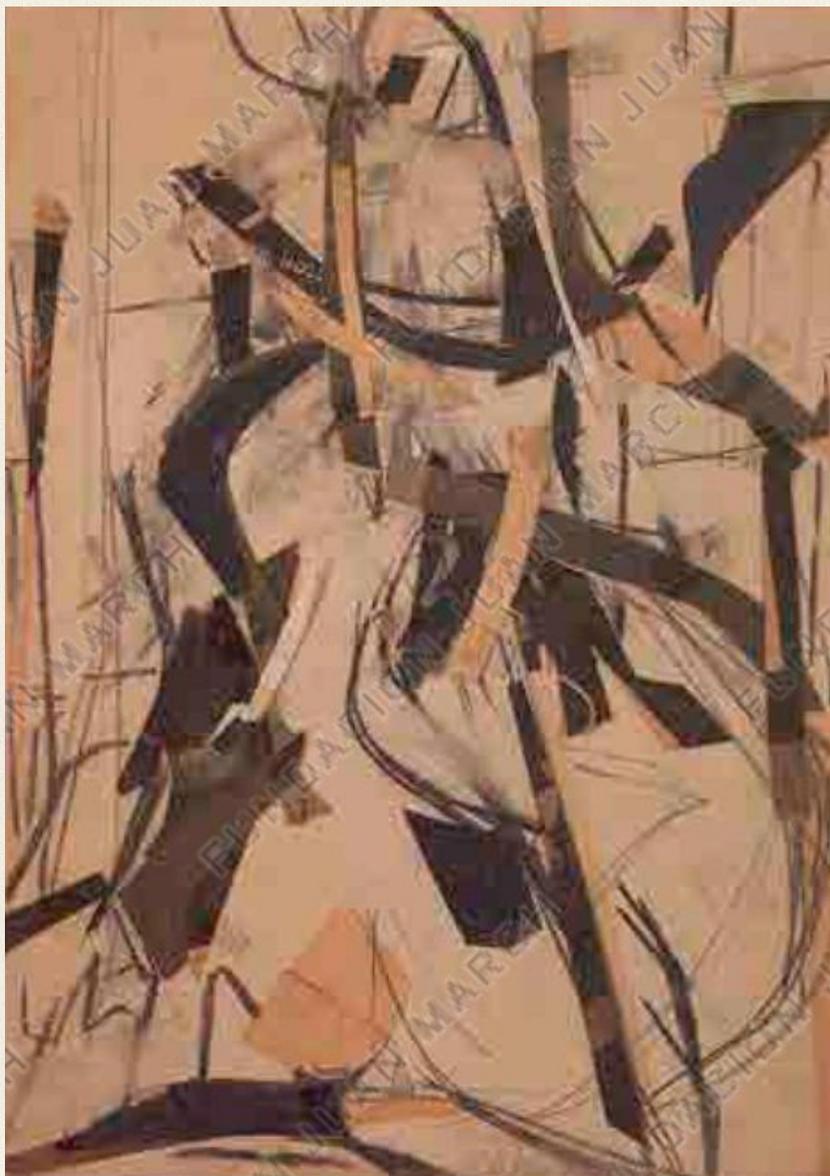
constantemente con los efectos del *trompe-l'oeil*. En sus collages, los dadaístas no trataban de ocultar las uniones de los recortes de papel. No hacían nada para que pareciera otra cosas. Cada cosa aparecía como lo que era. Los recortes de papel eran con frecuencia objetos en sí mismos y no partes de las estampas o grabados que usaban los surrealistas. Eran, en realidad, objetos de tamaño natural. Kurt Schwitters usaba objetos reales en sus collages –tales como entradas de cine, sobre franqueados, trozos de periódico, etc.– con el propósito de mostrarlos como lo que eran y no como ilusiones ópticas de cualquier otra cosa. De esta forma, nos ofrecía una muestra auténtica, aunque diminuta, de la vida de la ciudad. Una muestra que provenía literalmente del basurero. Él es el único artista de todos los que trabajaron en este medio cuyo arte no puedo haber sido de ninguna otra manera. Pero esto se debe únicamente a su dependencia de los objetos reales y concretos, los cuales son claros atributos del dadaísmo pero no requisitos del collage.

De este modo las diferencias existentes entre los collages de las tres escuelas son precisamente las diferencias que existen entre las escuelas mismas. Ninguna puede, valiéndose de un razonamiento lógico, reclamar el medio para sí misma. Schwitters –que probablemente haya sido quien más terreno ha cubierto, utilizando los conceptos cubistas de forma y el contenido dadaísta– puede, además, ser considerado como el fundador del collage expresionista. En cierto modo traicionó al dadaísmo, ya que no sólo insistía en utilizar sus extraños materiales por razones estéticas y literarias, sino que fue uno de los primeros en cubrir con pintura las uniones de los recortes. (Los cubistas, en general, tendían a respetar los bordes de los distintos trozos de papel.) Este procedimiento empezó a influir en muchos artistas americanos. Robert Motherwell, por ejemplo, que también se había iniciado en la técnica cubista de pintar sobre papel estampado, llegó a cubrir totalmente de pintura algunos de sus más bellos collages. Misha Reznikoff hizo algo distinto con sus *de-collages*. Pegaba varias capas de papel previamente coloreado, de tal manera que aquéllas parecían grandes y profundas pinceladas. En todas estas composiciones el papel se limitaba a ser una superficie receptora de pintura. Si consideráramos todo esto como una tradición o escuela, ésta será a la que Esteba Vicente pertenece. No le gusta a Vicente el “constructivismo” controlado del collage típico, aunque, paradójicamente, los artistas cuyos collages más admira son los más limpios y cuidadosos. Matisse, por ejemplo, con sus recortes o *découpages* tan simples y ligeros; Anne Ryan, cuyos pequeños rectángulos de tela flotan en un espacio de paredes pálidas, constituyen los únicos collages que tienen una proporción comparable a la de Vicente.

Sin embargo, muchos de estos collages conciben el espacio sin profundidad, y mantienen las formas paralelas a la superficie plana. Vicente parece ser uno de los pocos artistas que usando el collage está interesado en el concepto de profundidad (con la excepción de los surrealistas, que usaban con frecuencia la perspectiva académica). Vicente consigue sus sobresalientes proporciones y sentido del movimiento a través de su conocimiento del concepto de profundidad. La proporción es la del paisaje, no la de la figura humana, aunque Vicente ya no está interesado en el paisaje como tema. Cuando se encuentra ante una situación en la que tiene que pensar en algo concreto para llevar a cabo una abstracción, piensa siempre en una figura.







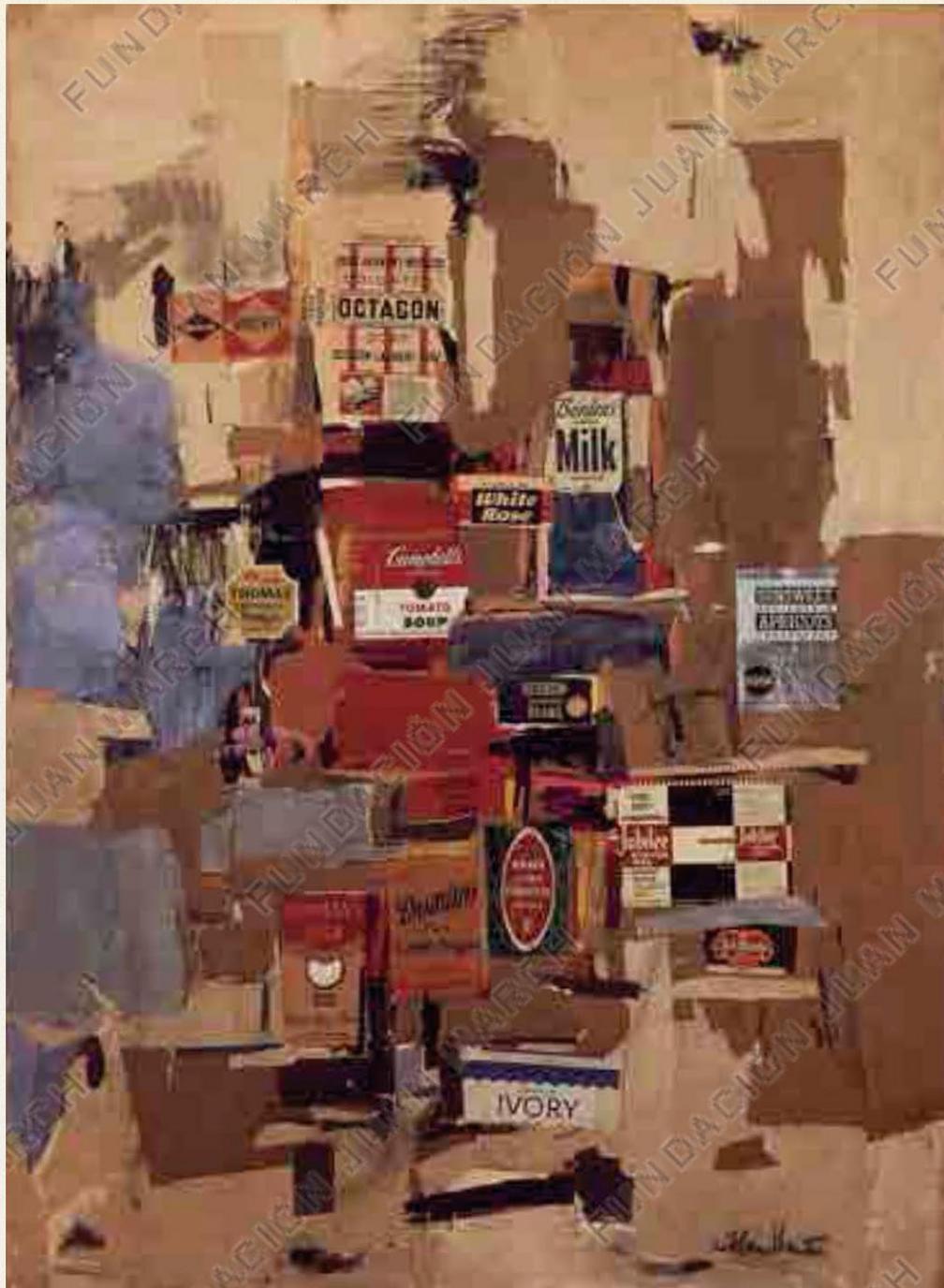
1. *Sin título*, 1950

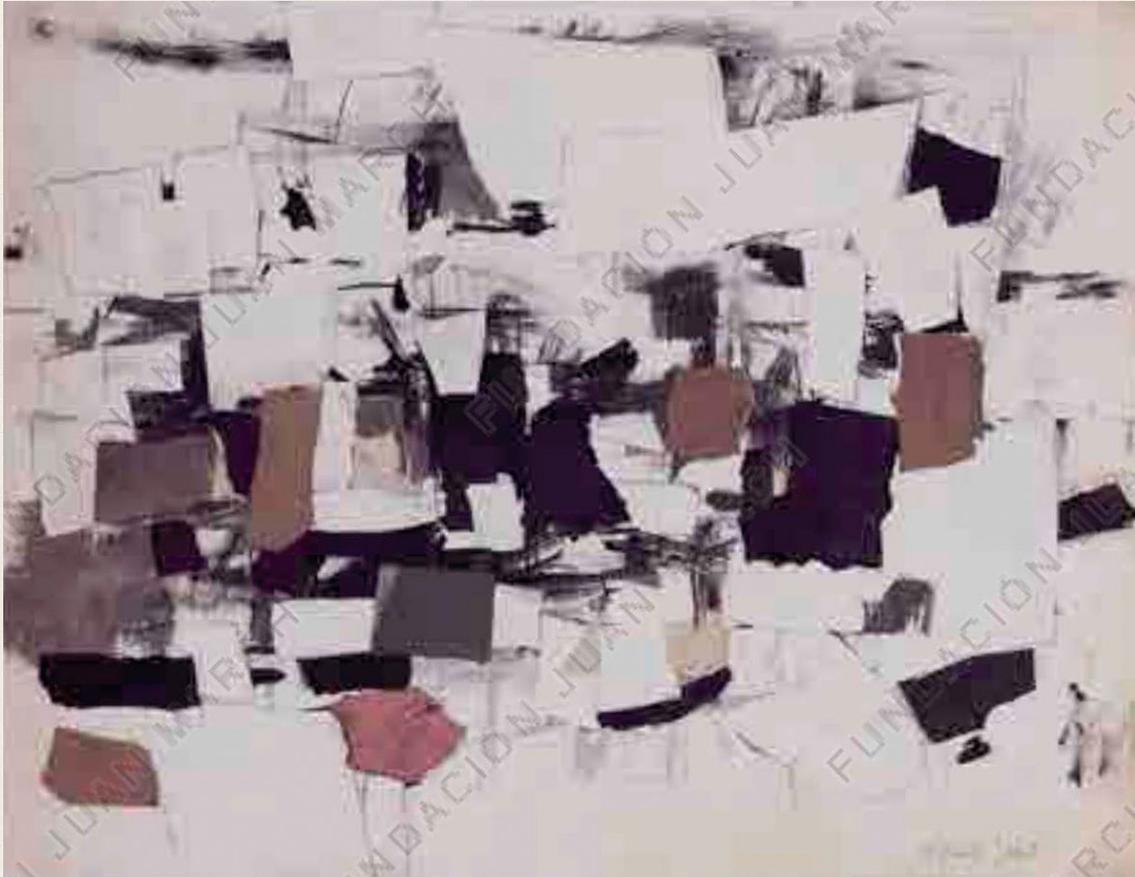




3. *Sin título*, 1952









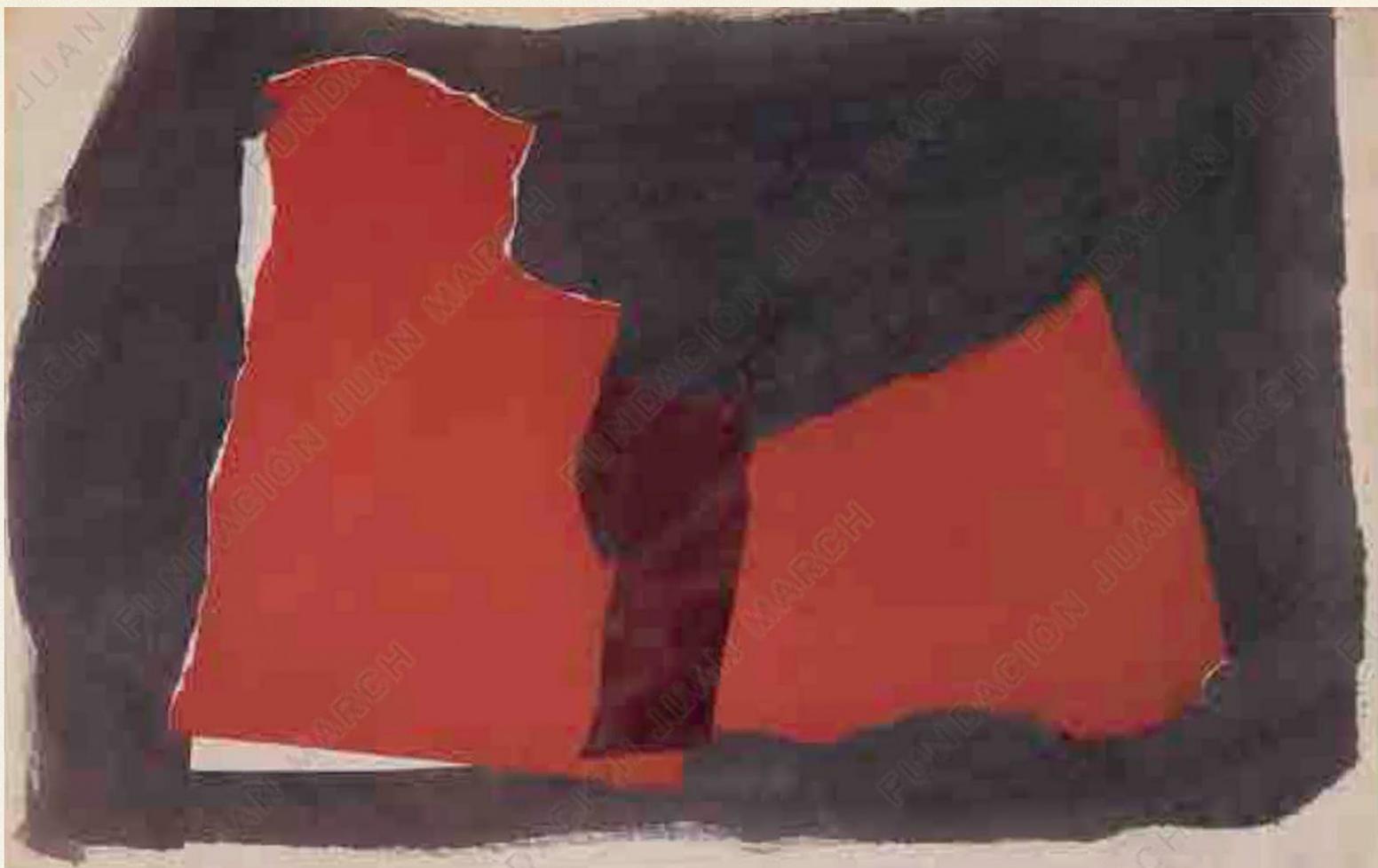
6. *Sin título*, 1961





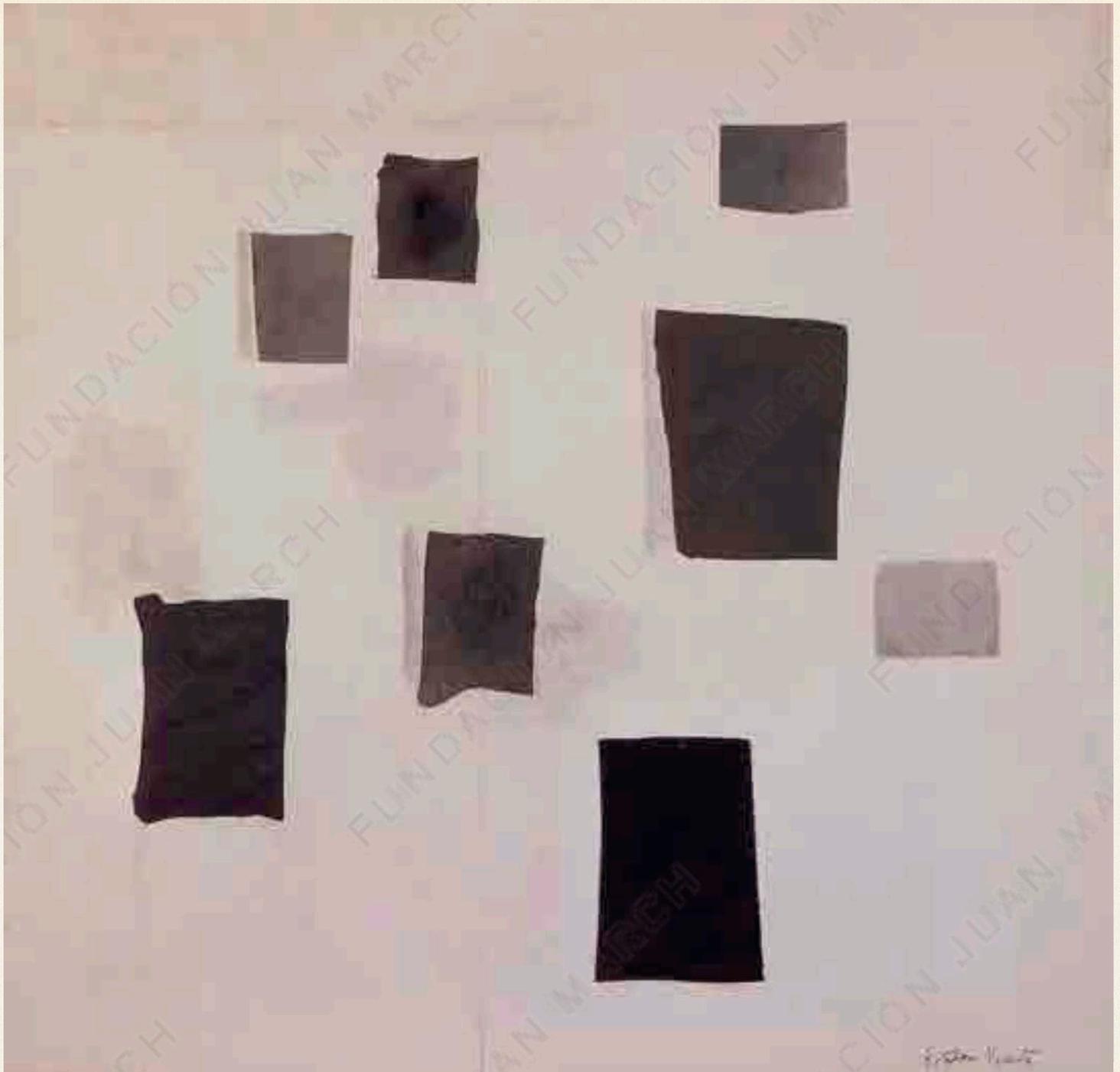
8. *Negro y rojo*, 1962





11. *Rojo sobre verde*, 1964

12. *"Mealii" Hawaii, 1969*

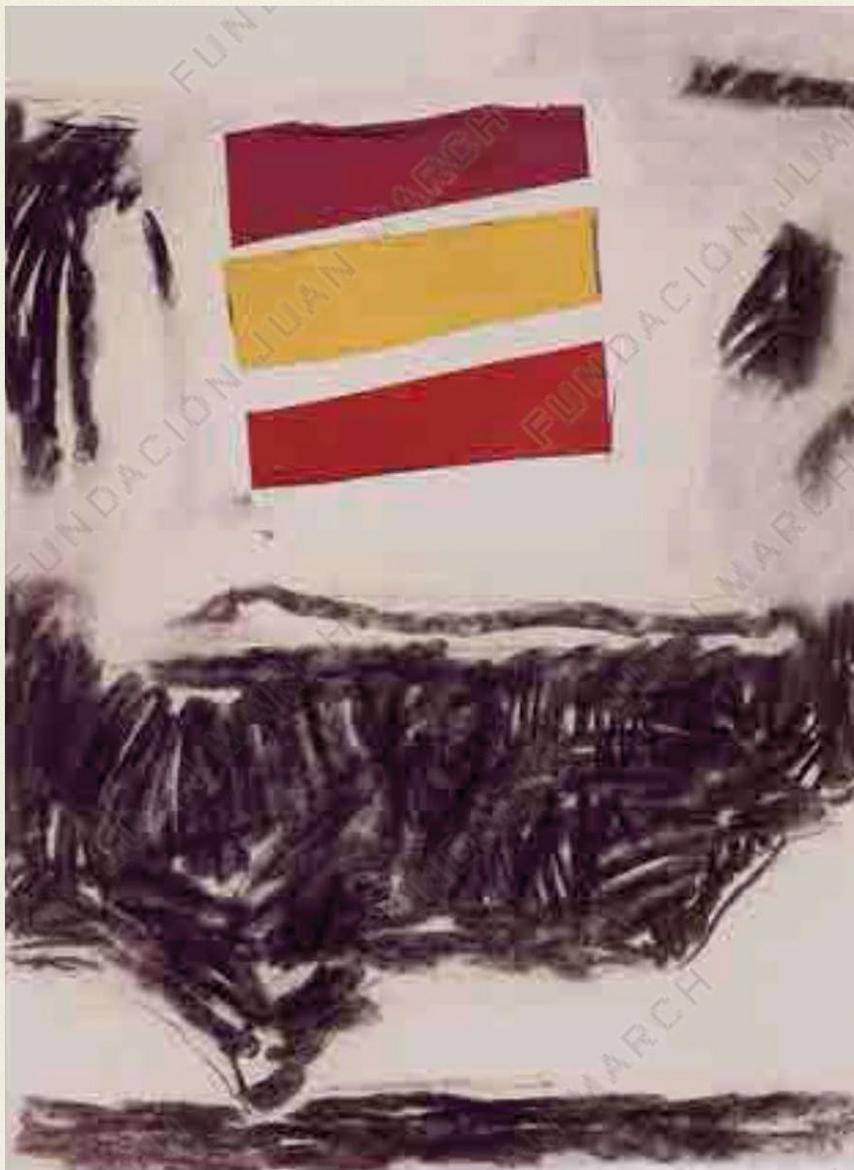






14. *Sin título*, 1973





16. *Sin título (Bandera española)*, 1975-76









19. *Sin título*, 1982







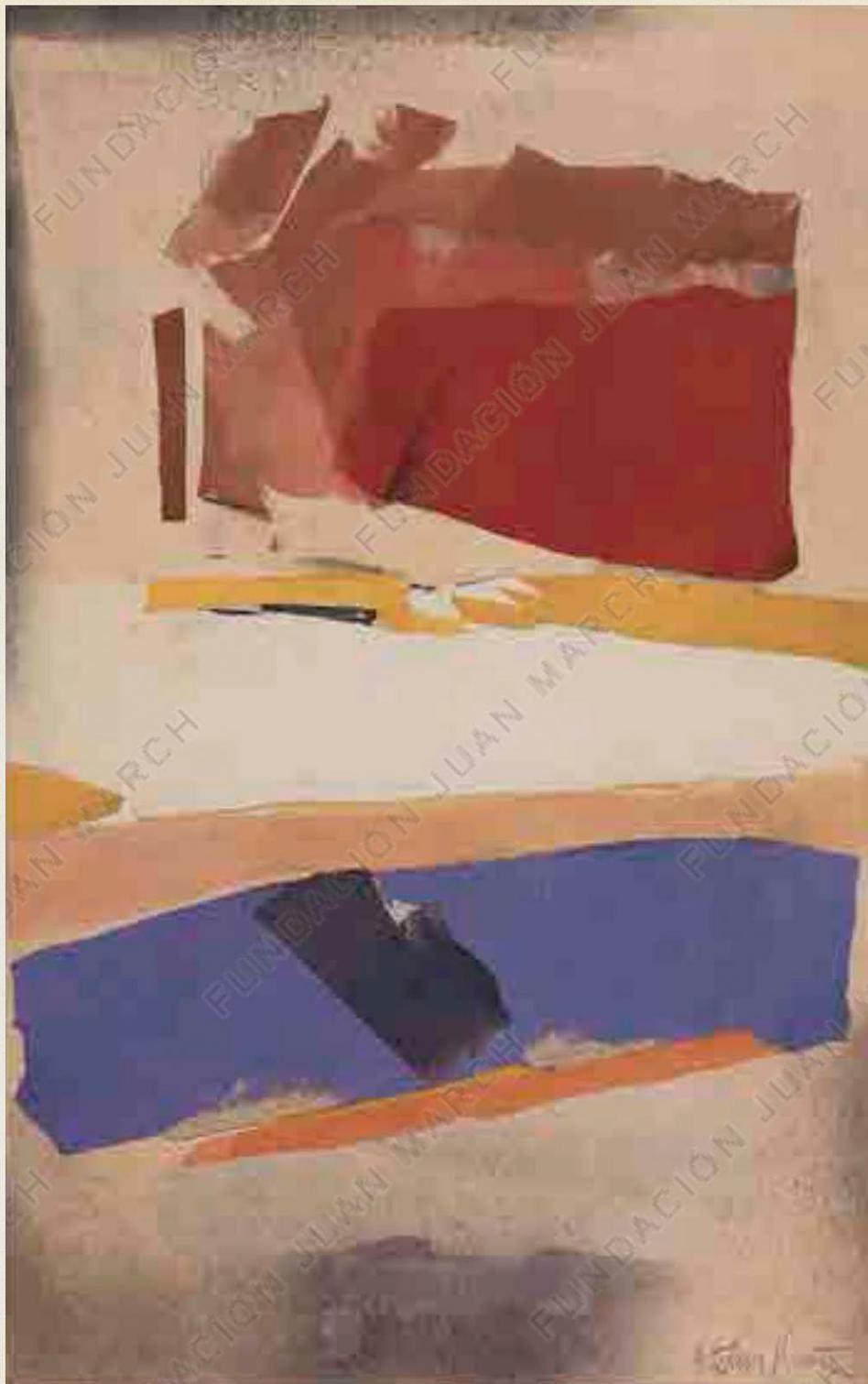


22. *Sin título*, 1985

23. *Sin título*, 1988



24. *Sin título*, 1988



25. *Sin título*, 1990







27. *Sin título*, 1994

6 de Mayo 1966

Querido Vicente

aunque no tengo el gusto de conocerte,  
conozco y admiro tu obra desde hace mucho.  
Acabo de adquirir un dibujo tuyo para nuestro  
museo en la Galería Emmerich durante mi  
corto viaje a NY.

Tengo esperanzas de conocerte y de  
adquirir un cuadro tuyo para nuestro museo.  
Procuraré ponerte en contacto contigo  
en mi próximo viaje a Norteamérica.  
Mientras tanto, te envío sellado el  
questionario adjunto para nuestro diccionario.  
Quisiera editarlo lo mejor y más  
completamente posible.

Quisieramos verte algún día por  
Madrid y por nuestro museo de Cuenca.  
Recibe un cordial saludo de tu amigo

FERNANDO ZÓBEL  
DIRECTOR

Carta que Fernando Zóbel, fundador  
del Museo de Arte Abstracto  
Español, dirige a Esteban Vicente el  
6 de mayo de 1966.



Esteban Vicente Pérez nace en Turégano, Segovia, el 20 de enero de **1903**. Al año siguiente su padre decide trasladarse a Madrid para educar a sus hijos en la capital con los jesuitas. Desde los cuatro años Vicente acompaña regularmente a su padre a visitar el Museo del Prado. En **1921** ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para estudiar escultura. Cursa estudios durante tres años.

Entre **1922** y **1928** hace amigos, algunos íntimos, entre los poetas de la Generación del 27: Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Federico García Lorca, el futuro director cinematográfico Luis Buñuel, el escritor Ernesto Giménez Caballero y los pintores Juan Bonafé, Francisco Bores y el polaco Wladislaw Jahl. Comparte estudio con el pintor americano James Gilbert.

En **1928** expone por primera vez en el Ateneo de Madrid, con Juan Bonafé. En **1929** marcha a París. Vive de retocar fotografías y de su trabajo en la escenografía del Folies Bergère. Visita a Picasso en su estudio. Expone en el Salon des Surindépendants. Conoce al joven estadounidense, Michael Sonnabend, que se convertirá más tarde en su marchante de Nueva York. Pasa seis meses en Londres.

En **1930** se traslada a Barcelona y expone su obra en las Galerías Syra. Recibe una beca de la junta para estudiar en el extranjero gracias a la cual vuelve a París donde conoce al pintor surrealista Max Ernst. Expone en el Salon des Surindépendants. En **1931** exposiciones individuales en las galerías Avinyó y Syra. En **1934** expone en Madrid en el Salón del Heraldo de Madrid. En **1935** se casa en Barcelona con Esther Cherniakofsky Harac (Estelle Charney), joven norteamericana. La pareja pasa casi un año en Ibiza. En **1936** durante la Guerra Civil española trabaja en la sierra de Madrid, antes de embarcar para Estados Unidos.

En **1937** nace su hija Mercedes. Primera exposición individual en Nueva York en la Galería Kleemann. Fernando de los Ríos, embajador de España en Estados Unidos, le pide que trabaje en el consulado de la República en Filadelfia, donde se quedará hasta que acabe la Guerra Civil. En **1939** vuelve a Nueva York. En **1940** adopta la nacionalidad estadounidense. Vive en Greenwich Village. En **1941** participa en una exposición colectiva en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania.

En **1942** enseña español en Dalton School y trabaja como locutor en la radio. En **1943** muere su hija Mercedes, se divorcia de su primera esposa y se casa con María Teresa Babin. Entre **1945** y **1946** enseña pintura en la Universidad de Puerto Rico. En **1947** vuelve a Nueva York y hace amistad con los pintores Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline y Barnett Newman, y con los críticos Harold Rosenberg y Thomas B. Hess. En **1949** imparte clases en la Universidad de California. En **1950**

comparte estudio con de Kooning. Se selecciona obra suya para la exposición *Talent 1950* y participa en la exposición *Annual* en el Museo Whitney de Nueva York.

En **1951** participa y ayuda a organizar la histórica exposición *9th Street*; el crítico Thomas B. Hess lo incluye en *Abstract Painting: Background and American Phase*, ensayo fundamental sobre la Escuela de Nueva York. Es seleccionado para la primera exposición de grupo de la Escuela de Nueva York que viaja a Francia y Japón. En **1955** se publica en *Art News* "Vicente pinta un collage" de Elaine de Kooning. Exposición individual en la Galería Allan Frumkin en Chicago. Enseña durante el verano en el Black Mountain College. Muestra su obra en diversas exposiciones colectivas en varias ciudades de Estados Unidos. En **1958** exposiciones individuales en las galerías Rose Freíd y Leo Castelli. En **1959** primera exposición individual en la Galería André Emmerich en Nueva York. Acepta un puesto de profesor en la Universidad de Nueva York, en el que permanece hasta 1964. Harold Rosenberg lo considera "uno de los principales creadores y difusores de un estilo... (que) constituye el primer movimiento artístico en Estados Unidos".

En **1961** se divorcia de María Teresa Babin y se casa con Harriet Godfrey Peters. Vive en Nueva York. En 1964 participa en la fundación de la New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture. En **1965** estancia como artista invitado en la Universidad de Princeton. Viaja a México y al año siguiente viaja a Marruecos. En **1969** es seleccionado para la muestra *The New American Painting and Sculpture: The First Generation* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En **1972** John Ashbery escribe en *Art News* que Vicente: "Es ampliamente conocido y admirado como uno de los mejores profesores de pintura de Estados Unidos". En **1975** viaja con su esposa a la India.

En **1979** primera exposición individual en la Galería Gruenebaum, en Nueva York. En **1984** es nombrado Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la Escuela de Diseño Parsons de Nueva York.

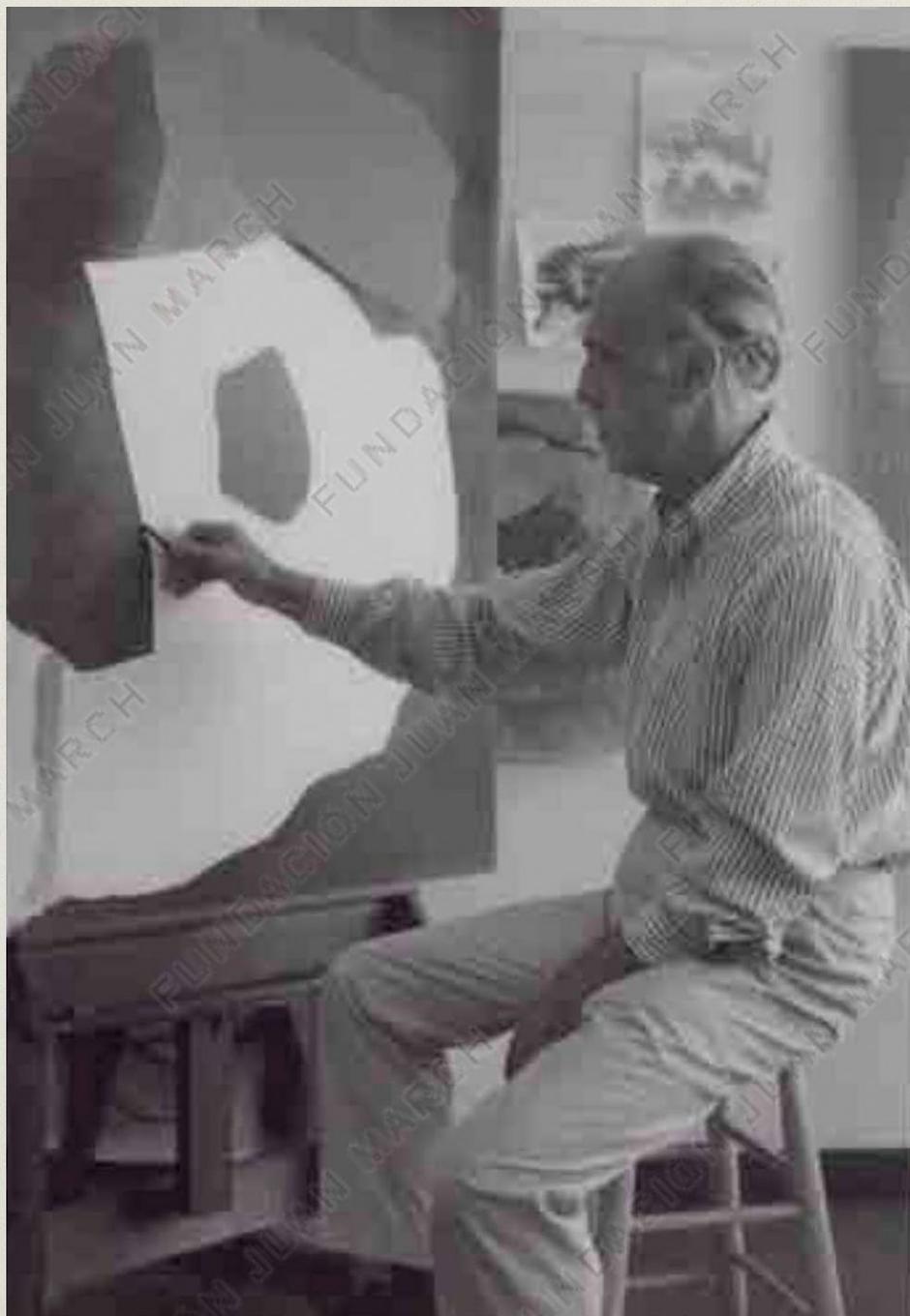
En **1985** le conceden la Medalla de Oro Saltus de la Academia Nacional del Diseño de Nueva York. Premio de la Academia Americana e Instituto de Artes y Letras otorgado como "uno de los pintores más dotados de la primera generación del expresionismo abstracto". Viajes a España. En **1987** gran exposición retrospectiva *Esteban Vicente, pinturas y collages, 1925-1985* en la Fundación Banco Exterior de España, en Madrid. En **1988** expone en la Galería Theo de Madrid y lo seleccionan para ocho exposiciones colectivas, entre otras: *Aspects of Collage, Assemblage, and the Found Object in Twentieth Century Art* en el Museo Guggenheim de Nueva York. En **1989** Exposición individual de obra última (óleos y collages) en la Galería Berry-Hill de Nueva York.

En **1991** le imponen en el Museo del Prado la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Seis exposiciones individuales, entre otras una en el centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza y otra en la Galería Lina Davidov de París. En **1992** Vicente viaja a España para asistir a la inauguración de su exposición individual en el Palacio Lozoya de Segovia. Tres exposiciones individuales en Estados Unidos. En **1993** es elegido miembro de la Academia Americana de Artes y Letras y es nombrado Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la Universidad de Long Island. En **1995** gran retrospectiva de sus collages: *Esteban Vicente. Collages 1950-1994* en el Instituto Valenciano de Arte Moderno y, en la Galería Glenn Horowitz de East Hampton, expone una selección de collages de pequeño formato y divertimentos muy personales. Se publica la monografía que ha escrito sobre él Elizabeth Frank. En **1997** muere su viejo amigo Willem de Kooning. Empiezan los trabajos de restauración del edificio del futuro Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

En **1998** se inaugura la exposición *Esteban Vicente. Obras de 1950-1998* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid que itinerará por Santiago de Compostela, Valladolid y Palma de Mallorca. Asiste a la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, en Segovia. En **1999**, a la edad de 96 años, continúa pintando. Viaja a España con su esposa Harriet para ser galardonados con la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio por su contribución al arte. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid se abre al público una sala permanente dedicada a mostrar sus obras. En **2000** exposiciones individuales de sus dibujos y collages en las galerías Elvira González y Berry Hill. Exposición *Esteban Vicente Esencial* en el Museo de Navarra.

Esteban Vicente fallece en su casa de Bridgehampton (Long Island, Nueva York) el 11 de enero de **2001**.





Esteban Vicente. Honolulu Academy of Arts.  
Hawaii, 1969. Foto: Francis Haar.

1. *Sin título*, 1950  
Papel de periódico, carboncillo, grafito y celofán sobre papel pegado a cartón  
30 x 21,5 cm
2. *Sin título*, 1950  
Papel, tinta y carboncillo sobre cartón  
63 x 50,5 cm
3. *Sin título*, 1952  
Papel y tinta sobre papel  
72,5 x 56,5 cm
4. *Etiquetas*, 1956  
Papel coloreado, papel impreso, tinta, carboncillo, guache y papel sobre cartón  
124 x 90 cm
5. *Sin título*, 1959  
Papel coloreado, tinta, carboncillo, guache y pastel sobre papel  
50 x 65 cm
6. *Sin título*, 1961  
Papel coloreado, carboncillo y pastel sobre papel  
50 x 65 cm
7. *Naranja, rojo, negro*, 1962  
Papel coloreado sobre cartón  
50,5 x 66 cm
8. *Negro y rojo*, 1962  
Papel coloreado, guache y carboncillo sobre cartón  
39,5 x 50 cm
9. *Negro, rojo y marrón*, 1962  
Papel coloreado sobre cartón  
65 x 97 cm
10. *Collage con amarillo, azul y naranja*, 1963  
Papel coloreado y carboncillo sobre cartón  
69,5 x 53,5 cm
11. *Rojo sobre verde*, 1964  
Papel coloreado y carboncillo sobre tabla  
101 x 66,5 cm
12. *"Mealii" Hawaii*, 1969  
Papel coloreado, tinta y carboncillo sobre cartón  
116,5 x 120,5 cm
13. *Sin título*, 1970  
Papel coloreado sobre papel  
65 x 53 cm
14. *Sin título*, 1973  
Papel con carboncillo y acrílico sobre tabla de espuma  
64,5 x 49 cm
15. *Luz de día*, 1975  
Collage con pastel y carboncillo  
73 x 54 cm
16. *Sin título (Bandera española)*, 1975-76  
Collage con carboncillo  
68 x 48,5 cm
17. *Sin título*, 1978  
Papel y papel coloreado sobre lienzo  
154 x 104 cm
18. *Sin título*, 1980  
Papel coloreado y guache sobre tabla  
65 x 81 cm
19. *Sin título*, 1982  
Papel, papel coloreado y guache sobre lienzo  
76 x 112 cm
20. *El jardín*, 1984  
Papel coloreado, carboncillo y guache sobre cartón  
54 x 80 cm
21. *Sin título*, 1985  
Papel coloreado y pastel sobre lienzo  
66 x 86 cm
22. *Sin título*, 1985  
Papel coloreado y guache sobre lienzo  
66 x 75,5 cm
23. *Sin título*, 1988  
Papel coloreado, carboncillo, acuarela y guache sobre  
65,5 x 85,5 cm
24. *Sin título*, 1988  
Papel coloreado, carboncillo y guache sobre lienzo  
106 x 66 cm
25. *Sin título*, 1990  
Papel coloreado y carboncillo sobre lienzo  
80,5 x 96 cm
26. *Sin título*, 1990  
Papel coloreado, guache y carboncillo sobre lienzo  
68,5 x 85,5 cm
27. *Sin título*, 1994  
Collage, papel sobre lienzo  
50 x 71 cm

Todas las obras pertenecen al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente

## CRÉDITOS

© Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 2003  
© Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia, 2003  
© Vegap. Madrid, 2003

Texto: José María Parreño  
Elaine de Kooning

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

© John Reed  
© Francis Haar

Fotomecánica: Grupo Rafael  
Fotocomposición e impresión: Estudios Gráficos Europeos, S.A.  
Encuadernación: Ramos, S.A.

ISBN: 84-7075-508-0    Fundación Juan March  
ISBN: 84-89935-35-1    Editorial de Arte y Ciencia  
Depósito Legal: M-38447-2003



