

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

ESTEBAN VICENTE
GESTO Y COLOR

2004

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

museu
d'Art
espanyol
contemporani

Fundació Joan March
Palma

Sant Miquel, 11. Palma
www.march.es



8 428845 010343

ESTEBAN VICENTE

*gesto
y color*



ESTEBAN VICENTE *gesto y color*



1. *Número 5*, 1950
Fundación Juan March

ESTEBAN VICENTE

*gesto
y color*

23 febrero -22 mayo 2004

museu d'Art espanyol contemporani

Palma

Fundación Juan March

Índice

5

Presentación

7

El océano del color

Guillermo Solana

15

Obras

43

Biografía

49

Catálogo

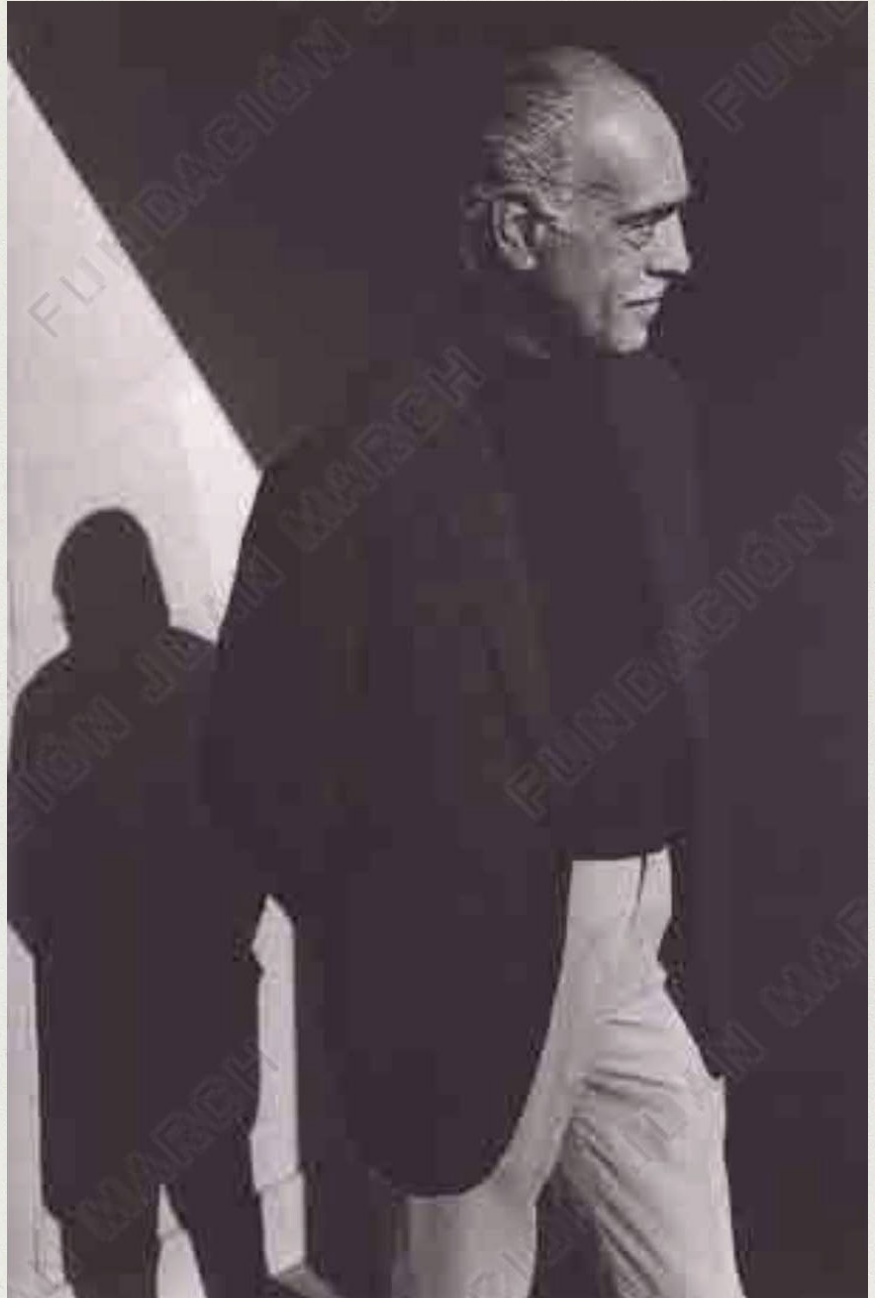
La Fundación Juan March presenta en su Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma la exposición *Esteban Vicente: gesto y color*. Esta muestra está compuesta por 28 obras —22 pinturas, 5 collages y un dibujo— en la que se ofrece una amplia visión de la trayectoria artística de Esteban Vicente, desde principios de los años 50 a finales de los 90.

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.

Bajo el título “gesto y color” se reflejan dos de los aspectos principales de la obra de Esteban Vicente. El gesto, por la expresividad que transmite Vicente a través de la pincelada, sobre todo en los años 50 y 60; y el color por el amplio cromatismo empleado en sus obras, más acentuado desde los años 60.

Deseamos agradecer la colaboración de las siguientes personas e instituciones: a Elvira González e Isabel Mignoni de la Galería Elvira González; a Ana Martínez de Aguilar y José María Parreño, directora y subdirector del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente; a Carlos Hernández de gestión de espacios de Caja Madrid; a María Jesús Miján, jefa de Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, a Juan Carlos de la Mata, director de actuaciones Histórico-Artísticas de Patrimonio Nacional; y aquellos que han preferido permanecer en el anonimato. Agradecemos también la colaboración del Profesor Guillermo Solana por su contribución como autor del texto del catálogo. A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la presentación de esta exposición en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, la Fundación Juan March desea expresar su sincero agradecimiento.

Palma, febrero de 2004



Esteban Vicente, hacia 1969. Foto: Dan Budnik.

EL OCÉANO DEL COLOR

Guillermo Solana

En el verano de 1954, un grupo de pintores formado entre otros por Willem de Kooning, su esposa Elaine y Franz Kline pasaron juntos unas semanas en Bridgehampton, Long Island, en una casa llamada *The Red House*. Por allí desfilaron aquel verano muchos artistas, poetas y críticos de Nueva York, y entre ellos, como uno de los habituales, el español Esteban Vicente, que diez años después iba a adquirir su propia casa en Bridgehampton. En La casa roja hubo muchas fiestas aquel verano; fiestas espontáneas y un poco ingenuas, muy distintas de los sofisticados *cocktails* de Manhattan. Elaine adornaba los árboles del jardín con globos y el césped con monedas bañadas en purpurina, y los amigos bohemios charlaban (no siempre de arte), bebían, reían y practicaban una de sus aficiones favoritas: el béisbol. Un día, Franz (o quizá fuera Elaine) tomó dos pomelos, los pintó de blanco y dibujó cuidadosamente en su piel las costuras típicas de las pelotas de béisbol y los rótulos de la marca *Spaulding*. A la mañana siguiente, en el partido, Esteban Vicente hacía de *pitcher*, Kline de *catcher*, y el escultor Philip Pavia bateaba. Cuando Franz le pasó a Esteban uno de los pomelos “camuflados”, todos excepto Pavia sabían ya lo que se preparaba y Bill de Kooning, sin poder contenerse, se partía de risa en medio del campo. Esteban lanzó la “pelota”: Pavia balanceó el bate y la golpeó... Y entonces, claro, la explosión de la fruta, la lluvia de jugo verdoso y las carcajadas de todos, menos el bateador, muy enfadado, que se limpiaba la cara y la ropa. Al fin cesaron las risas, y Pavia creyó que la broma había terminado: “Está bien, ahora vamos a jugar”. “Un momento, que tengo que hablar con Vicente”, dijo Franz, mientras le pasaba a Esteban la segunda pelota falsa que llevaba escondida. Y la historia se repitió, con la hilaridad consiguiente¹.

¹ Sigo el relato de la anécdota que hace April Kingsley: *The Turning Point. The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*, Simon & Schuster, pp. 294-295. En una conversación con Esteban Vicente pude confirmar la veracidad de este relato.

Si no temiera ponerme demasiado solemne, diría que esta anécdota encierra una doble alegoría del arte de la pintura, y de la diferencia entre pintura antigua y moderna. Pintar un pomelo para travestirlo de pelota de béisbol, costuras y rótulos incluidos, y así embromar al pobre Pavia era un truco digno de la vieja idea de la pintura como *trompe l'oeil*, como trampantojo. Un truco que recuerda tantas anécdotas que encontramos en la *Historia natural* de Plinio el Viejo, como la de aquellas uvas pintadas por Zeuxis que los pájaros venían a picotear, o la de la cortina pintada por Parrasio, que engañó al propio Zeuxis. La primera parte de la broma pertenece, por tanto, a la historia clásica de la pintura como mimesis. Pero lo que viene después, el lanzamiento del pomelo a toda velocidad como una pelota de béisbol y el estallido de la fruta al ser golpeada por el bate, deshaciéndose en el aire y salpicando su zumo, parece una metáfora de la nueva pintura que se estaba haciendo en Nueva York en los años cincuenta. Una imagen del expresionismo abstracto: de la pintura como gesto más rápido que el pensamiento y como estallido de color. La anécdota sugiere todavía otro detalle alegórico: el gesto, cuando se reitera por segunda vez, pierde su frescura y tiene algo de insistente, que suena a falso...

La concepción gestual de la pintura había sido canonizada en 1952, dos años antes de la historia de los pomelos, por Harold Rosenberg, un poeta y crítico del círculo de los De Kooning, en un famoso artículo titulado "The American Action Painters"². En aquella especie de manifiesto, Rosenberg ofrecía una fórmula memorable del nuevo movimiento pictórico. En cierto momento, decía, los pintores norteamericanos habían comenzado a ver el lienzo, no ya como un espacio en el que reproducir o plasmar o expresar un objeto, sino como "una arena en la que actuar" ("an arena in which to act"). Lo que para aquellos pintores tenía lugar sobre lienzo no era una imagen sino un "acontecimiento" ("not a picture but an event"). Para esta interpretación, que enseguida se impuso en la escena de la vanguardia neoyorquina, los brochazos de De Kooning aparecían como algo esencialmente distinto del antiguo virtuosismo de la pincelada, el de Tiziano o Velázquez o Monet. Lo importante de la acción pictórica no era que produjera un cuadro logrado, un resultado estético satisfactorio; la acción pictórica era un ejercicio de libertad y de afirmación vital, una suerte de "actúo, luego existo". Se puede discutir si las tesis, retóricamente tan brillantes, de Rosenberg, se ajustaban a la práctica efectiva de De Kooning, Pollock o Kline. Pero en todo caso, la caracterización como *action-painter* o como pintor gestual no hacía justicia a Esteban Vicente. Ni

² Reproducido en David y Cecile Shapiro (eds.): *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1990, pp. 75-85.

siquiera en el periodo inicial de su carrera como pintor abstracto, hacia 1951-53. A partir de mediados de los cincuenta, el pintor español se alejaría resueltamente de lo gestual para ir en busca de otro horizonte: de una experiencia pura de la luz y el espacio expresada únicamente a través del color.

Esteban Vicente había dado el salto a la abstracción en 1950, tras una dilatada carrera como pintor figurativo, en Madrid, París y Nueva York. Como recompensa a su audacia, Meyer Schapiro y Clement Greenberg lo seleccionaron aquel mismo año (junto a Franz Kline, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Larry Rivers y otros) para exponer en la colectiva de nuevas promesas *Talent 1950* en la galería de Sam Kootz. La huella de De Kooning, el líder del movimiento por entonces, es perceptible en esta fase inicial de la pintura abstracta de Esteban Vicente, en las formas agudas de ritmo sincopado, en los planos superpuestos, en el vaivén perceptivo entre figura y fondo. Pero a diferencia de De Kooning y Kline, el acento de la pintura de Vicente no descansa en la “bravura” del brochazo. En su artículo “Vicente pinta un collage” (publicado en la revista *Art News* en 1953), Elaine de Kooning observó que Vicente renunciaba a los rasgos peculiares del collage como medio, la interrupción y la fragmentación, para prestarle una continuidad fluida³. Su punto fuerte, en contraste con otros compañeros de aventura, eran las transiciones suaves de un color a otro, de un plano a otro. Y mientras en la pintura de De Kooning y de Kline dominaban los contrastes tajantes de claro y oscuro (a veces de blanco y negro), Vicente tendía a atenuar esos mismos contrastes de valores, sustituidos por una modulación continua del color. Su pintura no era trágica, sino esencialmente lírica.

A lo largo de los años cincuenta, esta tendencia hacia una inspiración más serena iría avanzando sin cesar en Vicente: la composición de los cuadros se hizo más ordenada, más equilibrada; las formas puntiagudas y el ritmo en *stacatto* dejaron paso a una serie de cuadrados y rectángulos alineados con los bordes de la tela. Hacia el final de la década, esas figuras cuadrangulares comenzaban a disolverse y el color que contenían se desbordaba lentamente, plácidamente; se derramaba formando grandes lagos. El gesto expresionista se había transformado en Vicente en una acumulación de pinceladas blandas que recordaba al “impresionismo abstracto” de Philip Guston. Pero aquello no era todavía el estilo definitivo del pintor español, sino sólo el prólogo de su aventura más personal.

3 Elaine de Kooning: “Vicente pinta un collage”, en *Esteban Vicente. Collages 1950-1994*, cat. exp., IVAM Centre Julio González, Valencia, 1995.

En 1965 Esteban Vicente fue invitado a pasar una temporada como artista residente en la Universidad de Princeton. Para colorear los papeles que usaba en sus collages, solía usar la pintura proyectada con pistola y de ahí surgió la idea de aplicar la misma técnica a los cuadros. El uso de los pigmentos rociados o proyectados sin tocar el soporte (una técnica habitual en trabajos de diseño gráfico y en procesos industriales) había sido introducido en pintura por Man Ray desde 1917, en sus *aerograph pictures* de extraños títulos dadaístas, y utilizado más tarde por los maestros de la Bauhaus, como Moholy-Nagy o Josef Albers. Aquellos artistas buscaban en el aerógrafo una factura impecable e impersonal; aspiraban a erradicar la huella de la mano (para los más radicales, el uso de la pintura a pistola era la vía hacia la perfección aséptica, sobrehumana, de las máquinas). Y se proponían también lograr, a través del uso de la pistola y el aerógrafo, gradaciones de luz y color y transparencias más sutiles. Moholy-Nagy justificaba esta práctica como medio de llevar a la pintura el “espacio-luz”. En la pintura proyectada, en efecto, el pigmento pulverizado se difunde sobre las superficies en forma de haz, tal como lo harían los mismos rayos luminosos.

Para Vicente, el hallazgo de aquel nuevo procedimiento vino a dar respuesta a su ya viejo descontento con lo gestual. Los epígonos del expresionismo abstracto habían abusado del gesto pictórico, lo habían trivializado hasta el extremo; la pincelada informal se había convertido en algo impostado, que sonaba a hueco. En 1964, Clement Greenberg presentaba un diagnóstico de la situación del movimiento en el texto del catálogo de una exposición titulada *Abstracción post-pictórica (Post Painterly Abstraction)*, que daría nombre a un nuevo movimiento artístico. Greenberg definía allí el expresionismo abstracto como una versión no figurativa del viejo estilo “pictórico” (*malerisch*) tal como lo había definido Heinrich Wölfflin : como el estilo que trabaja con masas y no con líneas, que prefiere la mancha de contorno irregular y la factura audaz y accidentada. Greenberg escribía: “El más conspicuo de los manierismos en que ha degenerado la abstracción pictórica [*Painterly Abstraction*] es lo que he llamado ‘la pincelada de la calle diez’ (por la calle diez de Nueva York), que se extendió por la pintura abstracta como una plaga durante los años cincuenta”. La ejecución pictórica, *malerisch*, no había sido, sin embargo, algo gratuito; según decía Greenberg, había sido el medio adecuado para trabajar con las gradaciones tonales, de claro y oscuro, típicas del expresionismo abstracto. El crítico detectaba la aparición de un nuevo movimiento (que él denominaba “abstracción post-pictórica”) cuyos exponentes no sólo renunciaban a los brochazos, a la materia empastada y a toda suerte de efectos táctiles en la superficie pictórica; un rasgo común a

ellos era el uso de colores claros y vivos. El crítico advertía en ellos una tendencia a “acentuar los contrastes de puro color más que los contrastes de claro y oscuro”⁴.

Entre las tesis formuladas por Greenberg y las ideas que orientarían la evolución de Esteban Vicente había ciertos puntos de contacto. También Vicente estaba cansado de la gestualidad reiterativa y prefabricada, del manierismo de la abstracción norteamericana. También él estaba cansado del abuso dramático del blanco y negro, y buscaba su camino en la expresión a través de áreas de color donde los contrastes tonales estuvieran reducidos al mínimo. Consideremos, por ejemplo, el caso del pintor Jules Olitski, constantemente exaltado por Greenberg como uno de los exponentes de ese paradigma que sucedería a la abstracción expresionista. Olitski comenzó a utilizar el compresor y la pintura a pistola precisamente en 1964-1965, hacia la misma época en que Vicente daba ese paso. De todas formas, este paralelismo no implica que podamos identificar la poética de Vicente con la abstracción post-pictórica. El pintor español no sentía simpatía por la obra de artistas como Noland, Olitski o Morris Louis quienes, en su opinión, se dedicaban a “fabricar objetos”⁵. Ni profesaba la ideología formalista de Greenberg y Michael Fried, con su positivismo dogmático, obsesionados por los hechos físicos de la pintura (como el pigmento y los soportes) y por la necesidad teórica e histórica de la *flatness*, proscribiendo todo ilusionismo. Vicente alentaba un espíritu distinto; una idea de la pintura como un tejido de alusiones, sugerencias, evocaciones.

El descubrimiento de la pintura proyectada con pistola significó para Vicente, más que una mera modificación técnica, todo un cambio de metáforas. Fue pasar de un mundo de sensaciones táctiles, donde la pintura parecía amasada, a otro de sensaciones aéreas, donde los pigmentos eran “exhalados” sobre la tela. En lugar de la dominante manual, característica de la pintura de De Kooning o Kline, en Vicente se abrió paso una dominante “respiratoria”. El espacio no es una cosa que podamos palpar con las manos, sino algo que se inspira y se expira, puro aire a nuestro alrededor. En ese medio aéreo tenía que resplandecer mejor el que ya apuntaba como medio exclusivo de la pintura de Vicente: el color. En 1964, Vicente y su mujer compraron una vieja granja en Bridgehampton y crearon en ella (como Monet en Giverny) un gran jardín. Cada verano desde entonces lo pasaría Vicente trabajando cerca de los arriates de flores, cuyos matices infinitos y siempre cambiantes le inspirarían tantas armonías cromáticas.

4 Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, The University of Chicago Press, Chicago- London, 1993, pp. 194, 196.

5 Entrevista con Barbara Schwartz, cit. en Elizabeth Frank: *Esteban Vicente*, Hudson Hills Press, New York, 1995, p. 66.

En 1968, Vicente explicaba lo que representaba el color para él darme cuenta de lo que es el color: "Para mí el color es sólo una cosa: luz. Eso es lo que es el color, luz"⁶. Una luz que irradia desde dentro de la tela, prestándole una apariencia translúcida. Una luz que baña las formas y disuelve sus contornos y las envuelve en un aura palpitante. Velos de color que suscitan en el espectador un estado de calma contemplativa. Los campos de color, que para los pintores de la abstracción post-pictórica tenían una sustancia meramente física, para Vicente abrían la posibilidad de una expresión emocional más eficaz. Por eso, hacia el final de los años sesenta, el pintor cuya obra comenzó a representar más para él (aunque años más tarde se negara a reconocerlo) era Rothko. Rothko había encontrado en las vastas superficies de color el medio de evocar una vivencia de lo sublime. Vicente extirpa los últimos vestigios figurativos que quedaban en su pintura y, como Rothko, se ciñe a ciertas vagas imágenes de espacios y elementos arquitectónicos: columnas, puertas, umbrales, ventanas, pasajes, siempre con una composición rigurosamente axial, a base de verticales y horizontales. También se acerca a la solemnidad, a la gravedad de Rothko. Vicente pinta entonces muchos cuadros sombríos o elegíacos, pero donde la suavidad de las gradaciones luminosas sugiere una reconciliación con el destino, un acorde que suena al final de ciertas tragedias. La pintura de Vicente alcanza en los años setenta un momento de silencio y de recogimiento meditativo.

Pero esa no es todavía la última etapa en la pintura de Vicente, sino sólo un momento de purificación, de adentramiento de su poética, un camino hacia adentro. La última gran mutación en la pintura de Esteban Vicente se verifica hacia 1980. La estructura rigurosa de verticales y horizontales que había dominado sus composiciones en la década anterior se deshace. Reaparecen entonces algunas leves pinceladas, algunos acentos lineales e incluso ciertas insinuaciones figurativas. En la factura de su última etapa, Vicente conquistará una magnífica libertad. Seguirá usando (como venía haciéndolo desde mediados de los años sesenta) la pintura proyectada con el compresor de aire, pero volverá a utilizar también los pinceles, dejando que cada color exija el tratamiento que necesita: un cierto azul, un cierto amarillo pide un espesor determinado, y en función de eso se usa el pincel o el aerógrafo para aplicarlo. Lo *hard-edge* y lo *soft-edge*, los bordes netos y los bordes difuminados, lo táctil y lo óptico, pueden convivir en una misma pintura. En lo que respecta al color, se permite que coexistan todas sus posibilidades: desde las tierras y los colores orgánicos hasta el cromatismo más exaltado.

6 Elizabeth Frank: *Esteban Vicente*, p. 67.

En la última etapa de la carrera de Vicente aflora algo que había estado latente en su obra durante mucho tiempo: el paisaje. Se ha dicho muchas veces que la pintura abstracta nació en el siglo XX como una suerte de metamorfosis tardía del paisaje romántico. En su libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Robert Rosenblum estableció una línea genealógica que desde Caspar David Friedrich y Runge descendía hasta los grandes fundadores de la pintura abstracta, como Kandinsky y Mondrian, y se prolongaba después hasta la generación del expresionismo abstracto norteamericano. Rosenblum insistía en particular en los pintores de la “abstracción sublime”, como Rothko y Clyfford Still. En ellos alentaba el afán trascendente, el anhelo religioso característico de tantos paisajistas románticos. En su última exposición realizada en vida, Esteban Vicente hizo explícita esta referencia sorprendiéndonos con verdaderos paisajes, en el sentido estricto de la palabra. Los paisajes de Vicente se basan en el juego rítmico entre colores cálidos y fríos, que sugieren proximidad y lejanía. Las formas frías azules y verdes flotan a veces contra un fondo cálido o bien, inversamente, un rojo o un naranja se dispone ante una lejanía en verdes atenuados. Colores cálidos y fríos marcan un ritmo esencialmente orgánico de contracción y dilatación. El ritmo de un latido, o de una respiración.

El elemento esencial es la luz: una luz que desborda los efectos puramente ópticos para generar una experiencia visionaria. Uno de los testimonios más citados del pintor se refiere a la experiencia de una puesta de sol a la orilla del mar. El pintor describe cómo el Sol desciende, y los vapores que emanan del agua provocan un estremecimiento, un temblor en la imagen del astro poniente. “Entonces, finalmente, el Sol se hunde en el océano, desaparece. Y lo que queda en el cielo es una forma idéntica al Sol, pero de color verde. Afecta al ojo de este modo. Todos estos fenómenos son lo que yo creo que es el color.”⁷. Los fenómenos de que habla Vicente son las “post-imágenes”; ecos, resonancias, colores que nuestro ojo segrega para compensar el impacto de un estímulo excesivo que nos desborda, que nos sobrepasa. Es inevitable recordar las pinturas en las que Turner representó el Sol como un vórtice deslumbrante capaz de anegar y sumergir al espectador. En la pintura de Vicente se da ese mismo deslumbramiento. Las últimas formas sugeridas en su pintura, una rosa, un árbol, un camino, un astro, subsisten como islas en un inmenso océano de color, y nuestro propio ego parece a punto de hundirse y ahogarse en él, en ese éter fluido, infinito.

7 Entrevista con Todd Granzow, cit. en Elizabeth Frank: *Esteban Vicente*, p. 79.



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

OBRAS







3. *Balada*, 1959
Fundación Juan March





5. Agosto, 1964
Fundación Juan March





7. *Sin título*, 1967
Fundación Juan March





9. *Sin título*, 1968
Fundación Juan March



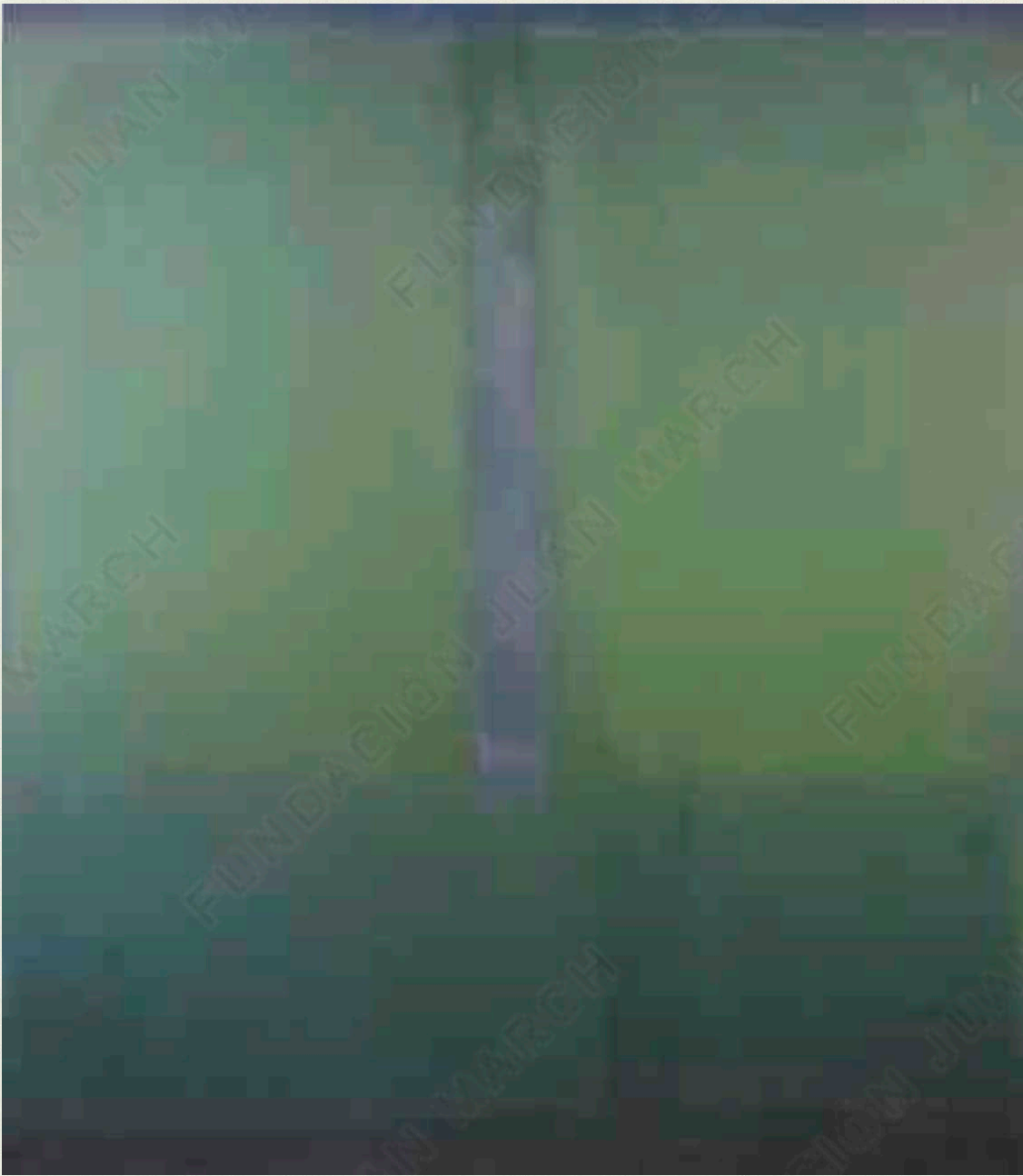


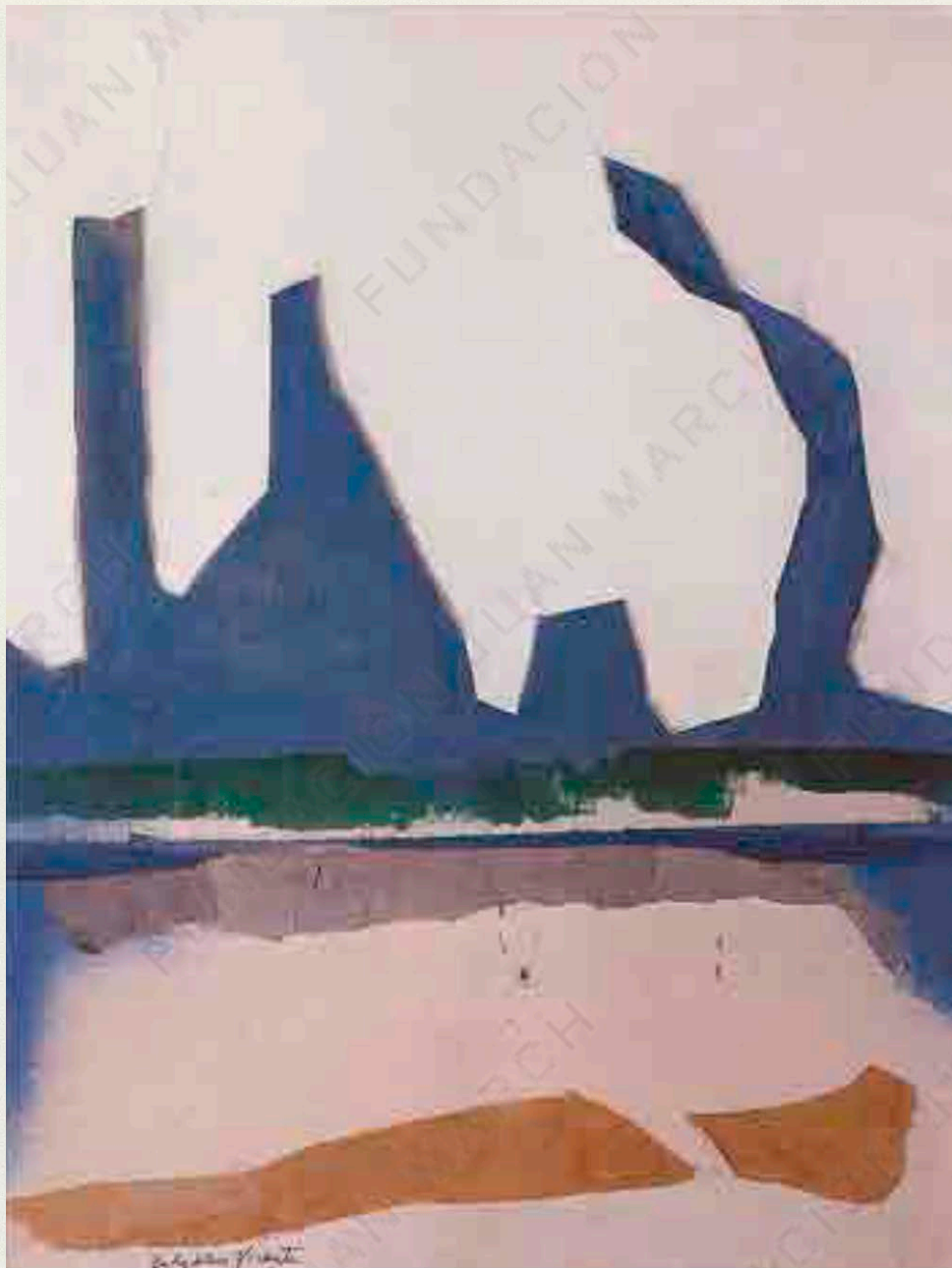
11. *Radiant Gray*, 1969
Fundación Juan March





13. *Sin título*, 1972
Fundación Juan March





15. *Sin título*, 1975
Fundación Juan March





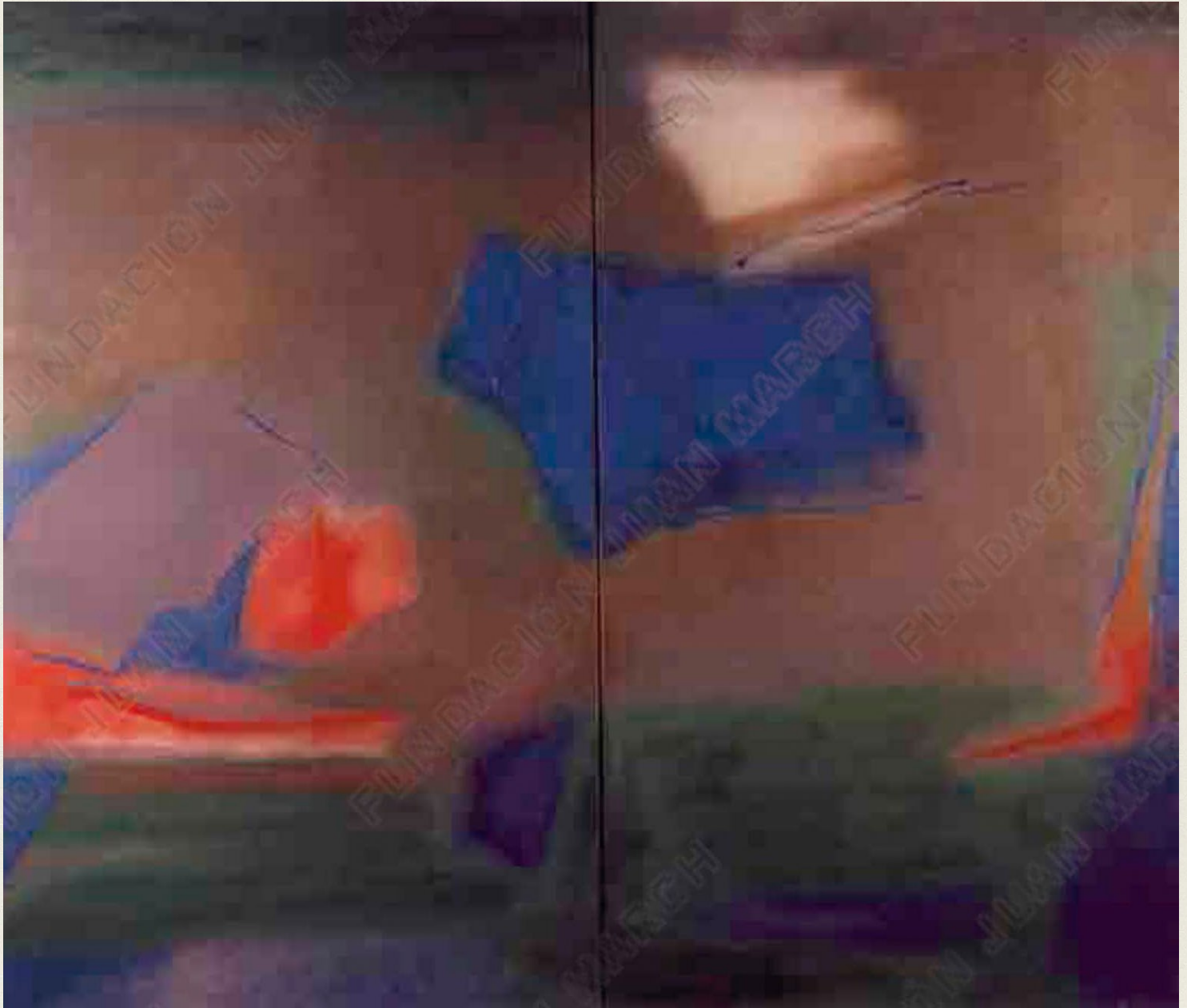
17. *Goyescas*, 1983
Fundación Juan March





19. *Vibration*, 1987
Fundación Juan March





21. *Díptico: Ahora*, 1988
Fundación Juan March





23. *Discovery*, 1991
Fundación Juan March





25. *Sin título*, 1993
Fundación Juan March





27. *Experience*, 1998
Fundación Juan March



BIOGRAFÍA



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. En **1931** exposiciones individuales en las galerías Avinyó y Syra. En **1934** expone en el Salón del Herald 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.

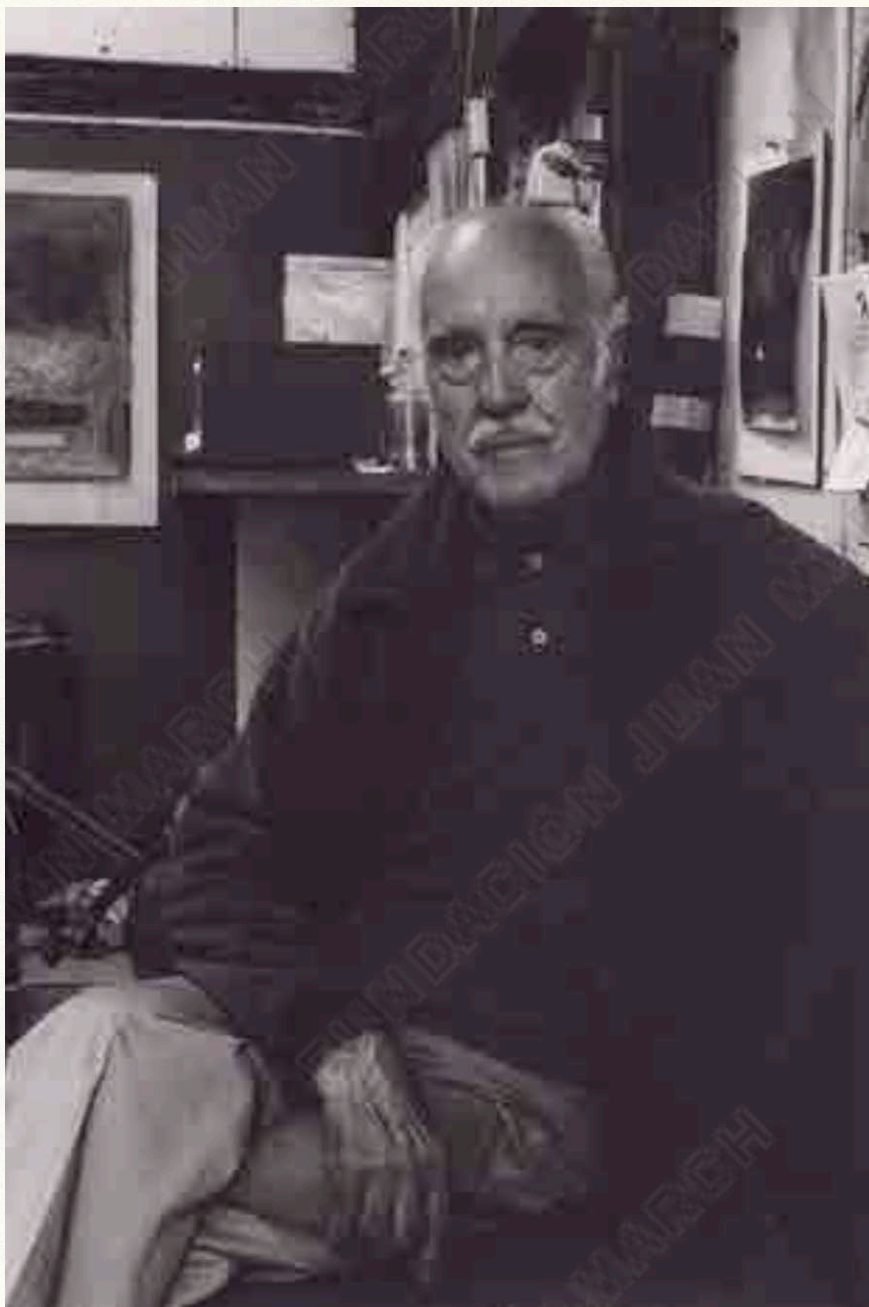
En **1979** primera exposición individual en la Galería Gruenebaum, en Nueva York. En **1984** es nombrado Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la Escuela de Diseño Parsons de Nueva York.

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 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 en su estudio de Bridgehampton, Nueva York.
Foto: Laurie Lambrecht.

CATÁLOGO



1. *Número 5*, 1950
Óleo sobre lienzo
89 x 115 cm
Museo de Arte Contemporáneo
Esteban Vicente
2. *Número 23*, 1951
Óleo sobre papel pegado a tabla
80 x 60 cm
Galería Elvira González
3. *Balada*, 1959
Óleo sobre lienzo
76,1 x 91 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
4. *Sin título*, 1959
Óleo sobre lienzo
91,5 x 76 cm
Galería Elvira González
5. *Agosto*, 1964
Óleo sobre lienzo
101 x 112 cm
Colección G. M. G.
6. *Sin título*, 1967
Óleo sobre lienzo
91,2 x 71 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
7. *Sin título*, 1967
Óleo sobre lienzo
91,5 x 71 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
8. *Sin título*, 1968
Óleo sobre lienzo
122 x 152,5 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
9. *Sin título*, 1968
Collage sobre lienzo
127 x 116,8 cm
Colección de Arte Contemporáneo de Castilla y León
Junta de Castilla y León
10. *Sin título*, 1968
Collage sobre lienzo
122 x 97 cm
Colección Patrimonio Nacional
11. *Radiant Gray*, 1969
Óleo sobre lienzo
137 x 127 cm
Colección G. M. G.
12. *Tarde*, 1971
Óleo sobre lienzo
152,5 x 132,5 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
13. *Sin título*, 1972
Óleo sobre lienzo
114,5 x 183 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
14. *Late Spring*, 1973
Óleo sobre lienzo
152,5 x 132 cm
Colección G. M. G.

15. *Sin título*, 1975
Collage y tinta sobre papel sobre cartón
135 x 101 cm
Colección de Arte Caja Madrid
16. *Harriet Birthday*, 1980
Collage sobre lienzo
76 x 61 cm
Galería Elvira González
17. *Goyescas*, 1983
Óleo sobre lienzo
107 x 127 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
18. *Sin título*, 1985
Collage sobre lienzo
66 x 122 cm
Galería Elvira González
19. *Vibration*, 1987
Óleo sobre lienzo
94 x 160 cm
Galería Elvira González
20. *Gloria*, 1987
Óleo sobre lienzo
161,5 x 138 cm
Colección Elvira González
21. *Díptico: Ahora*, 1988
Óleo sobre lienzo
152,5 x 178 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
22. *Stabilita*, 1990
Óleo sobre lienzo
112 x 157,5 cm
Colección G. M. G.
23. *Discovery*, 1991
Óleo sobre lienzo
112 x 157,5 cm
Galería Elvira González
24. *Song*, 1992
Óleo sobre lienzo
122 x 157,5 cm
Galería Elvira González
25. *Sin título*, 1993
Óleo sobre lienzo
157,5 x 122 cm
Galería Elvira González
26. *Sin título*, 1995
Carboncillo y pastel sobre papel
56 x 75 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
27. *Experience*, 1998
Óleo sobre lienzo
132 x 106,5 cm
Galería Elvira González
28. *Antes de la cosecha*, 1999
Óleo sobre lienzo
132 x 107 cm
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente

CRÉDITOS

© Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma, 2004

© Vegap. Madrid, 2004

Texto: Guillermo Solana

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

© Dan Budnik

© Francis Haar

© Laurie Lambrecht

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A.

ISBN: 84-7075-516-1 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-43-2 Editorial de Arte y Ciencia

Depósito Legal: M-54140-2004

Fundación Juan March

IBERIA[®]*i*

