

Esteban Vicente y los valores «puros» de la pintura

Javier Arnaldo

Una exposición itinerante de la pintura de Esteban Vicente se inauguró en el Reina Sofía de Madrid en marzo de este año y se clausurará en marzo de 1999 en Palma de Mallorca, después de visitar Santiago de Compostela y Valladolid. Un museo dedicado a este artista, con el nombre de Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, abrió sus puertas el pasado abril en Segovia, cerca de su ciudad natal, Turégano. Su sede es el palacio de Enrique IV y su colección importante: 142 obras del artista. En 1998, el año en el que Vicente cumple 95, se ha consolidado así el reconocimiento de este pintor en su país de origen, del que se fue en 1936 y cuya obra «madura» no se había dado a conocer en España hasta que en 1987 –prácticamente rescatado del olvido– la Fundación Banco Exterior le dedicara una exposición en Madrid. El preámbulo del homenaje actual es, con todo, más abultado. En 1995 hubo una retrospectiva de sus *collages* en Valencia, en el IVAM, preparada por Vicente Todolí. Por otro lado, la galería Elvira González ha presentado regularmente su obra.

1. «Pintura pura» designa un arte basado en los recursos expresivos propios de lo pictórico –formas y colores sobre una superficie– y no en otros. Otros conceptos estéticos de moderna franquicia, como «poesía pura» y «cine puro», atienden a esa misma relación de términos. El cine puro no será ni teatral, ni literario, sino cinematográfico, esto es, surgirá de las capacidades expresivas del propio medio, que radican en el trucaje, el montaje y la fotografía. Arrojar el lastre literario ayuda a impulsar el vuelo de los balones aerostáticos por aires propios. Aquella «pintura pura», que satisface una visualidad «pura», tiene en los cuadros de Esteban Vicente fórmulas que están entre las más acabadas del arte hispano del siglo. Pero, decir «pintura pura» no es concretar gran cosa sobre las cualidades de un cuadro, pues muchos son los aspectos posibles de la autolimitación pictórica.

Por otro lado, eso de discernir las cualidades constituyentes del arte pictórico es demasiada tarea para pocos conceptos. El filósofo Richard Wollheim en su libro de 1984 *La pintura como arte* se formulaba esa difícil pregunta por lo que hace que un cuadro sea una obra de arte. Y respondía que

ésta se distingue por ser efecto logrado de una acción intencional que se expresa en una multiplicidad de instancias de la creación que van desde categorías semántico-formales, como *tematización, borde, marca, superficie*, hasta categorías psicológicas y categorías históricas. La adquisición de contenido artístico deriva de demasiadas cosas como para hablar de cualidades puras de la pintura. Mayor es la dificultad de discernir la artisticidad pura, si admitimos la idea de Wollheim de que no existe una carga representacional menor en la pintura abstracta que en la pintura figurativa, sino campos representacionales distintos, que implican diversos alcances de lo que vemos en la imagen: por lo general algo determinado.

Las reflexiones de Wollheim conducen a enfatizar el valor del *cómo* de la lectura de las imágenes artísticas –la verdadera contienda en la que se consume la razón pura del arte–, diciendo que realmente la dimensión artística no es un a priori de las condiciones de la creación, sino una magnitud inherente a lo logrado que exige una apropiada relación con ella, de modo que es un espectador afín al sujeto implícito del cuadro lo que debe formarse. «Ninguna explicación de la sobreestimación de la mirada por un artista concreto podría ser completa sin hacer referencia a lo que éste esperó de la mirada sobreestimada del espectador externo al contemplar su obra», dice este autor.

El excursus en torno a *la pintura como arte* venía a cuento, por un lado, por justificar el interés de la pregunta de cómo deseó el artista Esteban Vicente que se tomara su pintura, cosa sobre la que cabría decir algo en este artículo y, de otra parte, por la machacona insistencia con la que este autor ha querido situar su obra menos cerca del expresionismo abstracto norteamericano, al que tanto debe, que de la pintura española clásica, cuyos campos de representación le son manifiestamente ajenos. Algo hay aquí de la superposición sugestiva de los rendimientos representacionales abstracto y figurativo que antes mencionábamos.

2. Escribía recientemente Valeriano Bozal: «Esteban Vicente es un pintor clásico»¹. No hace falta explicarlo mucho. *Clásico* se dice del pintor cuyos cuadros atestiguan una muy notable maestría y en cuya obra se reconoce una época o hay suficientes exponentes de representatividad secular. Pero hay un tercer aspecto que me parece que hace especialmente plausible la expresión «pintor clásico» para el artista segoviano. Es un pintor experto, a quien ha interesado muy poco la pintura de cosas y mucho la pintura de pintura alguien, por tanto, con una relación completamente interna hacia la pintura y cuyo espectador ideal coincide con la figura del entendi-

¹ Valeriano Bozal: Donación Esteban Vicente, Segovia, MACEV, 1998, p. 19.

do. Pintor de pintores y pintor de pintura son dos giros lingüísticos que valen indistintamente para reforzar el sentido que tiene decir aquí «pintor clásico».

Sólo hay un conocimiento fragmentario de lo que este autor pintaba en Madrid en los años veinte y luego en el transcurso de su vida entre París, Barcelona y Madrid en los años que van de 1929 a 1936. Pero, sí están localizados muchos de sus cuadros que permiten apreciar cuál fue el sentido que halló inicialmente en la pintura. Por ejemplo, aunque conectara con la figuración cézanniana y noucentista –como ocurre en el *Retrato de su hermana Sagrario*, de 1925, que conserva el MACEV de Segovia–, no es la arquitectura del cuadro ni la construcción del sujeto lo que prima en el grueso de su obra temprana. En el círculo de los pintores murcianos, especialmente con Pedro Flores y Juan Bonafé, ya se había significado como un pintor de mancha. La interlocución con la obra de Francisco Bores y otros de los que compondrán la «Escuela de París», como Peinado y Viñes, el interés por la obra de Raoul Dufy y los autores que encarnan eso que nos hemos acostumbrado a llamar la «pincelada lírica» conforman, en parte, las inclinaciones artísticas del Vicente joven, cuyos cuadros, de diversa intensidad y con sucesivas intencionalidades, apuestan sobre todo por la disolución de la arquitectura de la imagen. La imagen visual derivaría, antes bien, de la mera presencia de trazos y pigmentos que abocetan un tema virtualmente liviano. En otras palabras, la pintura sin énfasis constructivo ni contraste, o cuyos énfasis radican en la notación de pigmentos y marcas de pincel que no guardan relación con lo representado, hace de los cuadros una especie de huella del arte, una pintura cuyo objeto inacabado se disuelve en sus propios recursos, una pintura que se hace primar a sí misma sobre el cuadro.

Para referirse a la obra de Francisco Bores, uno de los autores más apreciados por el Esteban Vicente de 1929, Benjamín Jarnés encontró la afortunada expresión «biología pictórica». «Como al poeta enamorado del idioma, una palabra le sugiere un verso, así a Bores, cada matiz del color le sugiere un cuadro. [...] Bores es un caso espléndido de aprendiz de biología pictórica. Cada cuadro es una fase, un punto de tránsito»². Mucho de estas mismas preocupaciones tienen las pinturas de Vicente de los años 29, 30 y siguientes, inclinadas hacia la monocromía, refractarias a la luz natural, como es tan evidente en el *Paisaje con sombrilla roja*, sugestionadas por la presencia de la pasta de color, por cuanto es previo al cuadro y propio de la «*peinture-elle-même*». Cuando hay un desarrollo volumétrico del

² La Gaceta Literaria, 21, 1927, p. 5.

espacio es para que éste se queme, sin concesión a los matices, en el pigmento deseado: siempre denso y nunca luminoso.

Sus primeros paisajes norteamericanos, que están entre lo poco que se conserva de los años inmediatamente posteriores a su llegada a Nueva York, son mucho más rotundos y ricos en gradaciones, más entregados al natural en relación a lo que ocurre con las fórmulas anteriores. Pero sigue tematizando (con soberbio dominio) la modulación de la pincelada, la vida del trazo sobre el soporte de la representación, la pintura experimentada como musa del sujeto imitado.

3. En el paso hacia el expresionismo abstracto, que da a fines de la década de los 40, Esteban Vicente halla su propio camino, el de colorista. La abstracción no objetiva le confiere la libertad para la conjugación de manchas y trazos de color que no se había permitido antes. Sólo entonces despliega con fuerza una paleta crecientemente intensa en sus lienzos, ilumina y contrasta, y construye definitivamente la equivalencia de la pintura con el cuadro. Si la paleta apagada, pálida y hasta sombría de sus óleos y témperas de 1930 vestía temas, siempre ligeros –como paseos, barcas, fiestas y naturalezas muertas–, la abolición completa del asunto le conduce a aplicar colores cada vez más vibrantes y sensitivos. En relación al desenfado de un José Moreno Villa, la «pintura poética» de Vicente estaba envuelta en tristes nieblas, pero en relación a la severidad plúmbea de las manchas de Clifford Still, el Esteban Vicente de 1950 es el pintor sensual y elegante de la abstracción.

Vicente siempre se ha presentado a sí mismo como el pintor *español* de la pintura norteamericana. Lo que esto quiere decir no deja de ser confuso, lo mismo que no está claro en qué consiste la identidad *americana* perseguida por los pintores nuevos de Estados Unidos hacia 1940. El arte de Esteban Vicente creció en el medio más osadamente proclive a la experimentación que existió en la posguerra, el de Nueva York, enriquecido por el trabajo de numerosos refugiados, entre los que se cuentan William Baziotes, Hans Hofmann, Joseph Stella, William de Kooning, Ad Reinhardt, Jean Hélion, Matta, Pavia y tantos otros que hicieron, como Vicente, pintura norteamericana. Lo que ocurre es que en el implícito juramento de fidelidad a la categoría *pintura* que es ostensible en toda la obra de Vicente, hay un artículo que dice que la maestría pertenece a la educación y la suya es formalmente española. Lejos del gestualismo y de la pintura desgarrada, el pintor de Turégano ha hecho cuadros muy meditados, de singular delicadeza cromática y ritmos plásticos ciertamente dominados por una voluntad de armonía. Las afinidades electivas están en la *color-field-painting* de Reinhardt, Rothko, Gottlieb, Guston y Tworkov. El discurso