



Universidad de Alcalá

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia
Departamento de Arquitectura

TESIS DOCTORAL

PAISAJES INTERIORES:

El pensamiento y la obra del pintor Esteban Vicente. Claves de una pedagogía poética para la invención arquitectónica.

DOCTORANDO:

D. Francisco Martín San Cristóbal

DIRECTOR:

Dr. D. Roberto Goycoolea Prado

Noviembre de 2009

D. LUIS RAMÓN-LACA MENENDEZ DE LUARCA, SECRETARIO DEL
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

CERTIFICA:

-Que la Comisión de Doctorado del Departamento de Arquitectura en su sesión de fecha 18 de diciembre de 2009 acordó dar la conformidad para su presentación a la Tesis Doctoral titulada " Paisajes Interiores: el pensamiento y la obra del Pintor Esteban Vicente. Claves de una pedagogía poética para la invención arquitectónica" presentada por el doctorando D. Francisco Martín San Cristóbal y dirigida por el doctor D. Roberto Goycoolea Prado.

Y para que así conste a los efectos del permiso preceptivo par su depósito y surta los efectos oportunos, firma el presente certificado en Alcalá de Henares, a 21 de diciembre de 2009



Luis Ramón-Laca

Vº.Bº DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO
DE ARQUITECTURA Y PRESIDENTE DE
LA COMISIÓN DE DOCTORADO



Gonzalo Barluenga

D. Roberto Goycoolea Prado, Profesor Titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia (ETSyG) de la Universidad de Alcalá (UAH), como Director de la Tesis Doctoral.

Certifica que el trabajo realizado por **D. Francisco MARTÍN SAN CRISTÓBAL**, titulado: **"PAISAJES INTERIORES: EL PENSAMIENTO Y LA OBRA DEL PINTOR ESTEBAN VICENTE. CLAVES DE UNA PEDAGOGÍA POÉTICA PARA LA INVENCIÓN ARQUITECTÓNICA"**, reúne los requisitos científicos, metodológicos, formales y de originalidad suficientes para constituir una Tesis Doctoral.

El trabajo riguroso así como las aportaciones realizadas en la investigación, la hacen acreedora del visto bueno para proceder a la lectura y defensa pública ante el correspondiente tribunal.



Dr. D. Roberto Goycoolea Prado
DIRECTOR DE LA TESIS

Alcalá de Henares, ¹⁹ de **NOV.** de 20 **09**

A mi padre, Francisco Martín Romano, por colaborar decisivamente a que Esteban Vicente sea reconocido en su tierra y sin el cual esta Tesis no hubiese sido posible.

Agradecimientos:

Al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia y, en especial, a su Directora, Dña. Ana Martínez de Aguilar y al que fue, durante el tiempo que duró mi investigación, el Subdirector, D. José María Parreño, por su ayuda y las facilidades que han dado para la realización de la investigación sobre la figura, el pensamiento y la obra de Esteban Vicente.

A mi Director de Tesis y mis compañeros en la Universidad de Alcalá, por su apoyo y sabios consejos.

A Carlos José Sebastián Buendía, por haberme formado como arquitecto dentro y fuera de la Escuela con el máximo cariño, conocimiento, brillantez y esfuerzo.

A mis compañeros del estudio.

A mis padres, Francisco y María Inés, por su apoyo y amor, y por haberme inculcado la pasión por la docencia

A mis hermanos, María y Alberto; a mi cuñada Marisol y a mi suegra María.

A mi tío, D. Rafael, párroco de Turégano.

Y, sobre todos, tras un trabajo de tanto tiempo y esfuerzo, me acuerdo de mi mujer, Fernanda y de mis hijas, Carmen y Sara, por ser mi aliento.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia
Departamento de Arquitectura. Universidad de Alcalá.

TESIS DOCTORAL

PAISAJES INTERIORES:

El pensamiento y la obra del pintor Esteban Vicente. Claves de una pedagogía poética para la invención arquitectónica.

DOCTORANDO:

D. Francisco Martín San Cristóbal; francisco.martin@larentia.es

DIRECTOR:

Dr. D. Roberto Goycoolea Prado

Noviembre de 2009

Resumen

Este trabajo se plantea como un contrapunto entre dos disciplinas artísticas que, desde perspectivas diferentes, llegan a un punto común en la conceptualización de la pedagogía de la creatividad. La obra de un pintor cuya vida transcurre en el siglo XX y forma parte integrante de la Escuela de Nueva York, *Expresionismo Abstracto*: Esteban Vicente (1903-2001), que no sólo es un pintor cuya evolución artística se estudia en el trabajo, sino que también es un teórico de la expresión artística que ejerció la docencia en varias cátedras en las universidades de Nueva York, Los Ángeles y Puerto Rico.

La síntesis de su planteamiento artístico lo denomina "*paisajes interiores*" en los que la evocación espacial, libertad creadora, invención artística, recreación de la realidad e intuición de lo artístico se funden en el proceso de creación. Es también una propuesta pedagógica, en la que la libertad, búsqueda del color y las formas, expresividad, una nueva visión del entorno pictórico y, muy destacadamente, la poética aplicada a la invención arquitectónica como objetivo pedagógico configuran un modelo de enseñanza artística.

Dentro de las distintas disciplinas que configuran la expresión gráfica arquitectónica, que todas ellas requieren de distintas destrezas y distintos objetivos, algunas son idóneas para la aplicación del concepto "Paisajes interiores" de Esteban Vicente.

El hecho creativo en arquitectura es según Rius i Catalá (2002) "*el resultado de la conjunción de dos elementos básicos: La Memoria Selectiva y el Proceso de Creación*" que son la interpretación del objeto a través de la "*mirada interna*" y la reelaboración por medio de los "*paisajes interiores*" de Esteban Vicente.

La libertad y creatividad, la invención, la innovación e intuición, la poética y la investigación (búsqueda) son elementos comunes en el proceso pedagógico de las dos disciplinas artísticas. La discusión entre ambas desde las perspectivas particulares conforman un fructífero diálogo que concluye en una propuesta didáctica para la enseñanza de EGA. Una propuesta que tiene como objetivo desarrollar en libertad la estructura del pensamiento de modo que el alumno pueda captar la realidad, interpretarla y transmitirla por medio de un proceso creativo, inventor, individual y poético.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia
Departamento de Arquitectura. Universidad de Alcalá.

DOCTORAL THESIS

INTERIOR LANDSCAPES:

The work and thought of the painter Esteban Vicente. Keys of a poetic pedagogy for architectural invention.

DOCTORANDO:

D. Francisco Martín San Cristóbal; francisco.martin@larentia.es

DIRECTOR:

Dr. D. Roberto Goycoolea Prado

November 2009

Abstract

This essay is set as a counterpoint between two artistic disciplines that, from different perspectives, converge into a common point: the conceptualization of creativity pedagogy. The work of a painter whose life takes place in the 20th Century and is part of the New York School of Abstract Impressionism: Esteban Vicente (1903-2001). He is not only a painter, whose artistic evolutions are studied in this essay, but an artistic expression theorist that occupied several chairs in New York, Los Angeles and Puerto Rico Universities.

He defined as "interior landscapes" the synthesis of his artistic settings where, spatial evocation, creativity freedom, artistic invention, reality recreation and artistic intuition are melted in the creativity process. It is as well a pedagogical proposal where freedom, colour and shape search, expressivity, a new vision of the pictorial surroundings and, especially, poetics applied to architectural invention as a pedagogic aim, shape a model of art teaching.

Among the different architectural graphic expression disciplines, all of which require different skills and different aims, some of them are especially adequate for the application of Esteban Vicente's concept of "interior landscapes"

The creative fact in architecture is, following Rius and Catalá (2002): "the result of the conjunction of two basic elements: *Selective Memoir* and *Creativity Process*" that are the interpretation of the object through the "inside look" and the re-elaboration of Esteban Vicente with his "interior landscapes"

Freedom and creativity, invention, innovation and intuition, poetry and investigation (search) are common elements in the pedagogical process of both artistic disciplines. Discussions between them from particular perspectives lead to a productive dialog that materialises in a didactic proposal for the EGA studies. This proposal has the aim of developing with freedom the structure of thinking in a way that each student acquires the ability of capture, analyse and communicate the reality through a process that is, at the same time creative, inventive, individual and poetical.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	1
1. Objetivo.....	4
2. Metodología.....	5
3. Justificación.....	6
4. Aportes.....	7
II. ESTEBAN VICENTE: DEFINICIÓN DE “PAISAJES INTERIORES”.....	8
1. Años de formación. Bases y fundamentos técnicos para la futura definición de “Paisajes interiores”.....	13
2. Segunda etapa de formación. Conocimiento de conceptos teóricos fuera de lo académico.....	28
2.1. El periodo barcelonés.....	30
3. Años de Madurez: pintura y docencia.....	55
3.1. Nueva York. Perfeccionamiento de técnicas pictóricas.....	57
3.2. Martha’ s Vineyard. Aparición de la <i>poética</i>	58
3.3. Años de crisis. Búsqueda de un nuevo lenguaje para la “ <i>poética</i> ”.....	63
3.4. Regreso a Nueva York. “ <i>Paisajes interiores</i> ”.....	70
3.5. La escuela de Nueva York. Papel de Esteban Vicente.....	71
3.6. La consolidación del Expresionismo Abstracto.....	81
4. Evolución a partir de 1950: el collage en Esteban Vicente.....	90
5. Década de 1960: consolidación de los “ <i>Paisajes Interiores</i> ”.....	104
6. Década de 1970: hacia el estilo definitivo.....	112
7. Esteban Vicente: 1960-80. Perfeccionamiento de su discurso teórico y transmisión a través de la docencia.....	116
8. Influencias artísticas en Esteban Vicente.....	122
9. Consolidación y reconocimiento de Vicente en Estados Unidos.....	147
10. Reparación de las formas originales tras el proceso de análisis. 1991-2001.....	169
11. Tres obras y una reflexión docente. (“ <i>Paisajes Interiores</i> ”).....	189
III. LA CREATIVIDAD EN LOS “PAISAJES INTERIORES”: METAFÍSICA Y PARADOJAS COMO FUENTES.....	200
1. La creatividad: concepto y definiciones.....	205
2. Pedagogía Poética en arquitectura y pintura. Una aproximación teórica a la poesía de Esteban Vicente.....	211
2.1. Concepto.....	216
2.2. Lo invisible en Arquitectura y Pintura: Influencia de la Poesía y Literatura, desde la perspectiva de la obra de Esteban Vicente.....	219
2.3. La expresión gráfica y la poesía.....	225
2.4. Las artes de la arquitectura y la pintura: la poética, la retórica y las leyes de la estética. La estética de Esteban Vicente.....	230
IV. LA INVENCIÓN EN LA ARQUITECTURA EN RELACIÓN AL CONCEPTO “INVENCIÓN” EN LOS “PAISAJES INTERIORES” DE ESTEBAN VICENTE.....	235
1. Paradoja e invención: para una nueva teoría de la invención. La paradoja en Esteban Vicente.....	241
2. La interpretación arquitectónica. Desde los “ <i>Paisajes Interiores</i> ”.....	246
3. La Invención Arquitectónica. Propuesta desde “ <i>Los Paisajes Interiores</i> ”.....	249
3.1. La invención artística: Concepto y características.....	250
3.2. Antropología de la invención.....	256
3.3. Premisas de la invención: conocimiento, pasión e ingenio.....	260
4. La Invención en la Formación Arquitectónica.....	264

4.1. Marcos normativos docentes.....	266
4.2. El estado actual.	270
4.3. Invención en los procesos de enseñanza. Situación actual. Relación y aporte de Esteban Vicente.....	275
4.4. La enseñanza de la EGA. Formación previa del alumno.	290
4.5. Lenguaje poético.	299
4.6. Lenguaje gráfico 304	
4.7. La invención como origen de las tendencias artísticas modernas.	310
4.8. Modelos de Pedagogía Poética para la Invención Arquitectónica.	314
V. CONCLUSIONES	319
VI. BIBLIOGRAFÍA	324
VII. ANEXOS	331

I. INTRODUCCIÓN.

“Al chocar nuestra sensibilidad con la obra artística-de cualquiera de las bellas artes- nuestra reacción está condicionada por prejuicios. Somos herederos involuntarios de esos prejuicios que nos colocan ante el poema, el cuadro o la composición de nuestros contemporáneos, en una actitud de reserva hostil. El juicio previo -prejuicio- nos impele a comprobar en la obra que se ofrece a nuestros ojos o nuestros oídos, los principios que lo constituyen. Si éstos no coinciden con la obra, optamos por rechazarla y continuamos aferrados al prejuicio, víctimas de su gran fuerza en nuestro infinita debilidad.” (Vicente, 1945)

La creatividad, la invención y la poética son factores fundamentales en la actividad artística, dado que son sus componentes principales. Potenciar estas cualidades en todos aquellos que quieren dedicar su vida al mundo del arte, es condición esencial para el maestro y condición necesaria para el centro de formación en que se eduque el alumno. Como también lo es la libertad para crear e interpretar una naturaleza exterior con los elementos de una mirada interior que la recreen y reconstruyan. El desarrollo de estas habilidades configurará al futuro innovador.

Teniendo esto en cuenta, la escasa capacidad de creación e invención detectada en los alumnos de Expresión Gráfica Arquitectónica, un hecho contrastado en Congresos y Simposios de la disciplina, y en mi experiencia de quince años como profesor de ésta área de conocimiento, puede entenderse una grave limitación en la formación de los futuros arquitectos, que deviene en un tipo profesional en el que predomina la técnica sobre el arte, lo académico sobre lo creativo, la reiteración sobre la innovación.

El problema se plantea cuando tratamos de estructurar un currículo que incorpore la enseñanza, quizás mejor decir la potenciación, de los valores, métodos y curiosidades para desarrollar en el alumno su inventiva, creatividad y, también, su libertad. No sólo nos encontramos con el problema de las estructuras docentes, si no contrarias por lo menos reticentes, y con la dificultad de hallar los contenidos de este currículo y su implementación.

La solución que proponemos a esta disyuntiva es lo que hemos intentado desarrollar, entre otras ideas, en el trabajo que presentamos. Para ello se ha optado por un sincretismo entre la expresión gráfica en arquitectura y la creación poética, utilizando como vehículo transmisor y coagulador la pintura.

Con este propósito se ha elegido un pintor y escultor, Esteban Vicente, con una larga trayectoria artística y también pedagógica como profesor en varias universidades. Pero especialmente se fundamenta en sus consideraciones sobre los “*paisajes interiores*” y la “*mirada interna*” que desarrolla, según entendemos haber mostrado en la Tesis, un material idóneo para plantear un método pedagógico en la enseñanza de la creación artística en la Expresión Gráfica Arquitectónica.

Vicente entiende que el dibujo es una técnica necesaria, incluso imprescindible, en el oficio de pintor, que este debe dominar. Pero cuando el artista crea, el dibujo no debe ser la copia exacta del original, sino su interpretación interior, la recreación del pintor que interioriza la imagen, la deconstruye y tras elaborarla de nuevo la plasma en el lienzo. O sea reinventar el modelo a partir de su paso a través de la mirada interna del artista, recrear la naturaleza.

Esteban Vicente denominaba a sus pinturas “paisajes interiores” y definía “paisajes” como todo aquello que tiene una estructura e “interiores” como la interpretación personal, en función de una cultura, prejuicios, contextos sociales o niveles de conciencia, del artista. Los “paisajes interiores”, en cuanto concepto y método, se convierten así, más que en un objetivo, en un tránsito, un caminar a través de la intuición, la invención, recreación, evocación espacial, en busca del verdadero objetivo de su obra: la expresión artística. Ello le permite aislarse de la anécdota –presente en sus primeras pinturas- para concentrarse en el color y las formas: la luz y los espacios arquitectónicos. La evolución del pintor segoviano es un largo camino desde aquel lejano “*Paisaje con sombrilla roja*” (1931) hasta “*Bosque*” (2000) en el que transita por estilos, influencias, vicisitudes artísticas, personales y, también, políticas aunque estas últimas le afectaron más en la ideología que en la práctica. Pero en todo este largo camino mantiene una vocación: investigar.

Investigó los colores, las formas, la luz, los espacios que conformaban su imaginario artístico. Y en las dos obras que acabamos de mencionar, separadas por setenta años, el color, la luz, los espacios se reconocen como una constante. Si a algo fue fiel Esteban Vicente en su obra fue a estos componentes estructurales, que no son más que expresiones de sus “*paisajes interiores*”, que una y otra vez en Madrid, Barcelona, Ibiza y Nueva York surgen como hilo conductor.

Esteban Vicente es hijo artístico de la generación que rompió con el figurativismo, que buscó impactar en la mirada interna del espectador, superando la visión primera de una naturaleza. Para esto ya estaba la fotografía. Se quiere incidir en la sensibilidad del observador.

Los “*paisajes interiores*” son pues la esencia de la creatividad de Esteban Vicente. También su vínculo con la ideación y la innovación. El pintor crea a partir de una transformación de la naturaleza y su reinterpretación. Ciertamente es que este reinterpretar incluye muchos condicionantes culturales pero también lo es que el acto de crear es individual y libre.

Este hecho, la individualidad y la libertad, junto con el proceso de creación artística y el concepto de “*paisajes interiores*” es precisamente el proceso que entendemos ocurre en la arquitectura: el dibujo está en la base del oficio de arquitecto, pero no como reproducción gráfica de unos modelos técnicos o el alzamiento de planos que comporten una estructuración de espacios o construcciones. El dibujo en arquitectura es el vehículo de la creación arquitectónica, que se plasma por medio de líneas y

formas que buscan la innovación, por medio de la imaginación libre del profesional. No se trata de dibujar sólo, sino de una mirada poética que conduzca a inventar la arquitectura.

Tres son pues las disciplinas que intervienen en el estudio realizado: arquitectura, pintura y poesía. Desde luego no hablamos de la poesía en su expresión escrita, sino de la poesía como sentimiento estético que se implementa en todas y cada una de las artes, como manifestación de la creatividad pura y de la invención.

Si el artista descompone la realidad percibida y la recompone en función de su capacidad creadora, la docencia, en la Expresión Gráfica Arquitectónica, debe potenciar este proceso, desarrollar los valores que la sustentan y enseñar a percibir los elementos que lo integran. Elementos que encontramos, de manera clara y original, en la obra de Esteban Vicente, especialmente a partir de su adscripción en el Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York. El estudio de su obra y la ubicación de los "*paisajes interiores*" en la misma, nos ha permitido, entendemos, adentrarnos en el proceso de creación artística y de la invención pictórica, tan cercana a la invención arquitectónica que consideramos dos formas de un mismo concepto.

I.1. Objetivo.

Uno de los problemas planteados a la docencia Expresión Gráfica Arquitectónica es la dificultad de enseñar al alumno, al futuro arquitecto, a desarrollar su capacidad de ideación arquitectónica. Hoy día la enseñanza de la Expresión Gráfica adolece de una normalización académica que impide la libre creación y, especialmente, la libertad creativa, la invención. Pero más importante aún es enseñarle a desarrollar sus cualidades, sus valores, poéticos que le permitan esta interiorización de la realidad para convertirla en arte arquitectónico.

Y esto es precisamente lo que, especialmente a partir de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, ha ocurrido en la pintura, donde los artista se desprendieron, desde el impresionismo, de los moldes cerrados del arte clásico -o neoclásico si se quiere-, que de una forma u otra se había convertido en académico desde la explosión liberadora del Renacimiento. Las sucesivas corrientes o ismos que se sucedieron, ya sin interrupción, desde el impresionismo hasta nuestros días, han sido fundamentalmente una manifestación de libertad, creatividad e inventiva, independientemente de sus éxitos particulares.

Estas diferentes escuelas entendieron que la pintura es descomponer la realidad para recomponerla tras una interpretación personal en función de las visiones de los artistas que incorporan no sólo su personalidad, sino también su poética.

Un pintor que refleja esta visión artística, como se ha explicado, es Esteban Vicente. La trayectoria vital y artística de Vicente, desde sus primeros pasos en el Madrid de la postguerra Mundial, nos referimos a la primera, hasta la culminación de su expresión artística en Nueva York, sintetizando en lo que acertadamente llamó "*paisajes interiores*", nos permitirán estudiar en profundidad, la visión interior del arte, la utilización de las formas y los colores, los materiales, las técnicas y los estilos que utilizó y defendió a lo largo de su extensa vida artística.

Todo ello nos ha llevado a desarrollar este trabajo en función de grandes objetivos independientes pero íntimamente relacionados y, a nuestro entender, indispensables para desarrollar de una forma lógica el estudio y llegar a unas conclusiones:

Analizar la vida, obra y pensamiento de Esteban Vicente, teniendo como eje los "*Paisajes interiores*" y su implicación en el desarrollo de la carrera artística del pintor.

A partir de este análisis, estudiar los conceptos de creatividad, invención y Pedagogía poética posibles de aplicar a la Expresión Gráfica Arquitectónica.

Plantear una propuesta didáctica para el aprendizaje de la Expresión Gráfica Arquitectónica a través de un modelo de Pedagogía Poética para la Invención Arquitectónica basada en los "*Paisajes Interiores*" de Esteban Vicente.

I.2. Metodología.

El trabajo presentado se estructura en una Introducción al tema, tres Capítulos que se corresponden con cada uno de los objetivos y uno final correspondiente a las Conclusiones, más la Bibliografía y los Anexos, que en nuestro caso cobran una relevancia especial.

Para lograr estos objetivos, la Tesis se ha dividido en dos grandes apartados con modos de aproximación particulares:

El primero corresponde al estudio de la vida, pensamiento y obra de Esteban Vicente,. Comprende un amplio Capítulo 2º fundamentado en una investigación bibliográfica sobre el autor, el análisis de su obra, especialmente a través del fondo del Museo de Arte Moderno Esteban Vicente de Segovia y las aportaciones inéditas que se han logrado por la especial relación del doctorando con el pintor y la ciudad natal de artista: Turégano.

Luego, los Capítulos 3º y el 4º comportan un análisis de la invención Arquitectónica, su relación con el concepto "*invención*" en Esteban Vicente y su incidencia en la expresión gráfica arquitectónica. Los "*paisajes interiores*" del pintor segoviano se convierten en el hilo conductor de la pedagogía poética y la interpretación arquitectónica que sentara las bases para las propuestas didácticas que se desarrollan en el capítulo quinto, con un estudio del lenguaje poético y el lenguaje gráfico como expresiones de la libertad y la invención arquitectónica.

Todo ello estructurado en una metodología de trabajo planteado en dos niveles:

- a. uno de carácter más historiográfico y conceptual basado en la investigación en archivos, consistente en el análisis de la obra y enseñanzas de un pintor. Las fuentes directas a utilizar en esta parte del estudio se detallan en el apartado correspondiente de la bibliografía.
- b. otro más deductivo, consistente en el desarrollo de las consideraciones teóricas y práctica de una propuesta de adaptación del pensamiento y obra de Esteban Vicente a una pedagogía poética para la invención arquitectónica. Este análisis y propuesta se concretan en algunas asignaturas básicas de la carrera, aunque, desde luego, se estudian los Antecedentes de la pedagogía en la arquitectura, y los conceptos involucrados en los objetivos de la Tesis.

I.3. Justificación.

Los conceptos fundamentales que en esta tesis se han tratado son únicamente los que entran en concomitancia con el artista estudiado. En concreto nos referimos a la “poética” y a la “invención”. La relación de estos conceptos que soportan los “Paisajes Interiores” de Esteban Vicente con la arquitectura hay que acotarlos:

- Acotación sobre la “Poética”: Tras el estudio del personaje desde el punto de vista artístico, descubrimos que se relaciona con la “pedagogía poética”. Es decir: en arquitectura la pedagogía se puede enfocar desde muchos puntos de vista, uno de ellos, que se está empleando en la actualidad en las escuelas de arquitectura, es el de la “pedagogía poética”. Además, Esteban Vicente se distinguió por ser un reputado docente en las escuelas de bellas artes de Estados Unidos a lo largo de toda su vida. Por todo ello, hemos estudiado su pensamiento desde el punto de vista poético y relacionado con la pedagogía poética en arquitectura.
- Acotación sobre la “Invención”: Inventar, proyectar, crear, intuir... son términos que están presentes en los procesos creativos de los artistas. Sin duda también lo están en los arquitectos. Este perfil de la formación del arquitecto como artista en el campo de la arquitectura hace que el pensamiento de Esteban Vicente pueda aplicarse en nuestro caso como “invención arquitectónica”, aunque ese concepto sirve en todos los campos.

Por otra parte, la idea de buscar un encuentro entre la obra de un artista pintor como Esteban Vicente y los procesos de invención en el área de la Expresión Gráfica Arquitectónica, de forma y manera que los paradigmas incursos en la obra del pintor puedan utilizarse para la enseñanza en arquitectura, consideramos que es otro planteamiento que consideramos original y oportuno.

Por último, entendemos que desarrollar una propuesta didáctica que conjugue los factores planteados a lo largo de la exposición y culminen en una propuesta de modelo de Pedagogía poética para la invención arquitectónica, justifican el trabajo que hemos realizado por ser un intento de aportación a la pedagogía de la Arquitectura en sí misma y por ser un camino abierto que pueden continuar futuros investigadores.

I.4. Aportes.

Nos parece oportuno recalcar el interés personal del doctorando por la persona y obra de Esteban Vicente, a quién conoció personalmente gracias a la estrecha amistad que D. Francisco Martín Romano –padre del doctorando- mantuvo durante años con el pintor. Esta situación dio lugar a numerosas entrevistas personales, visitas, reuniones y encuentros; que entendemos permiten dar una visión propia e inédita del pintor.¹

D. Francisco Martín Romano (padre del doctorando) participó decisivamente en la creación del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, durante el periodo en que ejerció de Diputado Provincial de Cultura y Deportes de la Diputación Provincial de Segovia. Lo cual sucedió con posterioridad a su amistad y ayudó a un mayor acercamiento personal.

El doctorando ha publicado varias comunicaciones y ponencias en los últimos tres Congresos Internacionales de Expresión Gráfica Arquitectónica, celebrados respectivamente en Granada, Sevilla y Madrid, que versan sobre los conceptos de “Pedagogía Poética”, “Invención arquitectónica”, “prejuicios en el alumno”, “papel del artista en la sociedad”... Todos temas relacionados con el trabajo desarrollado en esta Tesis.

Finalmente cabría destacar que existe una entrañable relación de paisanaje, ya citada, entre el doctorando y el artista.

¹ Como ejemplo señalar que se aportará información inédita sobre tres obras pictóricas, así como cartas personales de Esteban Vicente.

II. ESTEBAN VICENTE: DEFINICIÓN DE “PAISAJES INTERIORES”

A lo largo de quince años como profesor de EGA los modos de la pedagogía que he usado han sido los de la poética. Durante todos estos años he tratado de delimitar la pedagogía poética para buscar un modelo de aplicación de la invención arquitectónica. Para ello he intentado en la medida de lo posible apoyarme en el pensamiento y en la obra de un pintor, Esteban Vicente, que considero cumple este discurso y supone una aportación a la pedagogía de EGA. Además de su obra y pensamiento, otros dos factores de su trayectoria artística, le hacen, a mi criterio, idóneo para lograr un sincretismo entre su método y el que intentó aplicar a la EGA: trabaja, como nosotros, en taller y ha ejercido la docencia en distintas Universidades.

El objetivo que nos proponemos en este Capítulo II no es desarrollar la biografía de Esteban Vicente, más allá de aquellos datos y fechas necesarios para la comprensión cabal de su evolución artística, sino analizar la relación entre su pensamiento sobre la pedagogía poética y su implementación en la obra del artista a través de un concepto tan suyo como los “Paisajes interiores”, con los que define el proceso de captación de la naturaleza, su interiorización y reconstrucción para la invención y creación artística.

En este capítulo, pues, será Esteban Vicente, su obra y su pensamiento, el objeto de nuestro estudio para, en los posteriores desarrollar el contenido teórico que fundamentaran los conceptos de esta Tesis: pedagogía poética, invención, innovación, creatividad, que conforman un modelo de pedagogía para EGA.

Los objetivos generales de esta Tesis, además del citado sobre la obra y pensamiento de Esteban Vicente, serán plantear una propuesta didáctica para el aprendizaje de la EGA. Esta propuesta se basará en los “Paisajes interiores” aplicados a través de mi experiencia como profesor de la materia.

En cuanto a la presentación del capítulo se ha planteado para que su texto pudiera leerse como un trabajo independiente del resto de la Tesis. Si tuviera que buscar una definición literaria diría que está pensada con la técnica del contrapunto, en el que dos líneas independientes se entrelazan en momentos determinados para potenciarse y estructurar, de las partes independientes, un todo.

El desarrollo de este capítulo se construye básicamente en seis etapas de la vida artística de Esteban Vicente y una aportación.

Las dos primeras comprenden sus inicios y formación en España y sus estancias en Francia e Inglaterra. En este periodo formativo el pintor busca un estilo propio aprendiendo en los maestros consagrados, desde clásicos como Zurbarán a más actuales como Picasso o Juan Gris.

La tercera se centra en su periodo de madurez en Estados Unidos donde participa en el nacimiento y consolidación de la Escuela de Nueva York y encuentra en el

Expresionismo Abstracto el estilo que andaba buscando. También formula su concepción de los “Paisajes interiores” alcanzando con ello el punto de inflexión de su carrera.

La cuarta etapa plantea la evolución, de Esteban Vicente en el marco del Expresionismo Abstracto aunque, cada vez más, tiende a concretarse en un estilo propio y definitivo que si bien tiene mucho de la corriente neoyorkina se aleja de las líneas generales de sus compañeros para definirse en una personalidad artística diferente.

En la quinta etapa se analizan las influencias en Esteban Vicente -desde la pintura clásica española hasta el cubismo- y en la sexta el triunfo del pintor segoviano en los Estados Unidos, su consolidación y maestría.

Por último realizar una aportación original consistente en el análisis de unas obras de colección particular, hasta el momento inéditas, que pertenecientes a don Francisco Martín Romano, padre de este doctorando, significan una valiosa contribución a la obra de Esteban Vicente.

Semblanza artística.

Esteban Vicente decía que sus pinturas eran “*Paisajes Interiores*”. Si estudiamos los fundamentos de esta metáfora nos encontraremos con un pensamiento artístico basado en conceptos que, como se señaló, entendemos idóneos y oportunos para desarrollar en la enseñanza de la arquitectura una pedagogía “poética” –en el sentido aristotélico del término- centrada en una de las características básicas de todo proceso creador: la invención.

Esteban Vicente define los “*Paisajes Interiores*” de una manera específica y particular. Para él “*Paisajes*” es todo aquello que tiene una estructura; e “*Interiores*”, la estructura a la que se refieren los “*Paisajes*” es fruto de una apreciación personal basada en la poca o mucha cultura del observador, los prejuicios, el contexto social y el nivel de conciencia.

Evocación espacial, intuición, libertad creadora, invención y recreación de la realidad que son propias de un creador: Esteban Vicente, que busca en su arte lo que llamó “*Paisajes Interiores*”. Es precisamente en esta búsqueda donde los “*Paisajes Interiores*” de Esteban Vicente, desde su perspectiva teórica a su manifestación plástica, adquieren relevancia. El concepto de “*Paisajes Interiores*” es una de las constantes en el pensamiento y la obra del artista y está relacionado de manera directa con el control y la búsqueda consciente y continua de nuevos caminos expresivos.

En su producción no hay espacio para la casualidad y su búsqueda de la luz se traduce en formas geométricas irregulares de bordes indefinidos, de contornos que se diluyen para que surja la intuición de una estructura. La convicción de que sus

“*Paisajes Interiores*” ofrecen una amplia gama de recursos e inspiración para el futuro creador de formas y espacios arquitectónicos.

Es en esta última fase, de naturaleza menos objetiva y mensurable, donde los “*Paisajes Interiores*” pueden convertirse en desencadenantes de un pensamiento creativo. Esa pintura desarrollada a partir de los años 50 del siglo pasado que ya no tienen por qué representar nada excepto a sí misma a través de su geometría y su atmósfera, en el límite de lo convencional, realizada con técnicas diversas, variando las herramientas creativas dentro incluso del mismo cuadro, puede provocar en el alumno de arquitectura un empuje creativo a su intuición.

Porque la intuición también se educa, no surge de la nada, sino que se nutre de las experiencias previas del sujeto.

Tal vez sea ésta la aportación fundamental de Esteban Vicente al objetivo de fomentar la invención: dejar de observar la realidad al modo aséptico en que lo haría una cámara fotográfica e iniciar una actitud de asombro ante lo cotidiano, porque sólo cuando algo nos extraña quedamos en condiciones de albergar una concepción poética sobre ello. De este modo podremos crear una nueva realidad con estructuras que surgen a partir de la diferente configuración interior que damos a lo observado.

En síntesis, Esteban Vicente no sólo cuenta con una importante obra sino que su vocación artística se extendió a la enseñanza, en la que desarrolló una técnica pedagógica en la que trató de enseñar a sus alumnos a sentirse libres y dejar libre su creatividad, propugnando la ruptura con lo establecido como un primer paso para la invención poética:

“Al chocar nuestra sensibilidad con la obra artística-de cualquiera de las bellas artes- nuestra reacción está condicionada por prejuicios. Somos herederos involuntarios de esos prejuicios que nos colocan ante el poema, el cuadro o la composición de nuestros contemporáneos, en una actitud de reserva hostil. El juicio previo-prejuicio-nos impele a comprobar en la obra que se ofrece a nuestros ojos o nuestros oídos, los principios que lo constituyen. Si éstos no coinciden con la obra, optamos por rechazarla y continuamos aferrados al prejuicio, víctimas de su gran fuerza en nuestro infinita debilidad.” (Vicente, 1945)

Esteban Vicente es un pintor que a lo largo de una dilatada vida exploró los caminos de la creación artística desde los inicios más convencionales, Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, hasta una reinterpretación del figurativismo en los últimos años del siglo XX que fueron, también, los últimos de su vida.

Fue un hombre del siglo XX, nacido en sus albores, 1903, muere después de ver su final, 2001, y como tal fue un hombre de las vanguardias artísticas. Ciertamente es que cuando se inicia en la pintura los grandes maestros ya han superado el cubismo y se

adentran en la experimentación plástica, pero también lo es que la influencia de las grandes corrientes que conformaron el arte moderno, estaban en vigencia.

“... toda obra auténtica de arte en nuestro siglo responde a las mismas inquietudes fundamentales que agitan la vida de otros órdenes. El anhelo de superación, el afán por depurar los conceptos estéticos, por ennoblecer el arte, tiene su equivalente en la búsqueda de soluciones decorosas y humanas para la vida del individuo, latentes en el subsuelo de todas las agitaciones sociales y económicas que han caracterizado el siglo.” (Vicente, 1945)

Esteban Vicente, a pesar de su formación parisina y su evidente seguimiento de Picasso y Gris, se mantuvo en el figurativismo hasta bien entrada la década de los cuarenta. Incluso en sus primeros tiempos de Nueva York siguió con este estilo, por ejemplo en sus obras de *Martha's Vineyard*. De hecho sus primeras obras abstractas aparecen sólo en 1944.

Y fue en Nueva York, ya cumplidos los cuarenta años donde encontró un estilo con el que se identificó: el expresionismo abstracto.

Vicente, desde su adscripción a la Escuela de Nueva York, hasta el final de sus días, desarrolló una creatividad no sólo cuantitativa sino también cualitativa extraordinaria, en la que la invención o la innovación fueron constantes en su obra. Interioriza una realidad exterior y la plasma en formas y colores. La luz se convierte en su principal objetivo y la luz entra a través de los colores descubriendo sus paisajes interiores:

“Nunca pinto, como hacen otros, más de un cuadro a la vez. Hasta que ese cuadro no está terminado no sale de mi estudio bajo ningún concepto... Por otra parte nunca comento públicamente mi obra, nunca lo he hecho. Quizá porque mis obras son paisajes interiores. No registran lo que veo, por supuesto, sino lo que me hace sentir lo que veo.” (Vicente, 1945)

Pero Vicente tiene otra gran vocación: la docencia. Alterna su obra creativa con sus contribuciones a la pedagogía artística. Y enseña en Nueva York, en California, en Puerto Rico, las reglas perpetuas del arte pictórico y, especialmente, a ver el objeto como un conjunto de líneas, interiorizarlas y crear, a partir de ellas, otra realidad, una realidad artística.

“Una abstracción es una experiencia relativa a la realidad. Las formas existen en alguna parte, y uno se mueve hasta allí y las expresa. La abstracción tiene que ver con la forma y la idea básica relativa a la materialidad del mundo. Uno crea formas: provienen de la experiencia, y a fin de que lleguen a ser, uno ha de abstraer, analizar, eliminar. No es algo amorfo; es preciso, real.” (Vicente, 1945.)

Por ello Vicente es un pintor idóneo para, por medio de su obra, introducir al futuro arquitecto en el estudio de la expresión gráfica, así como ver el objeto desde una diferente perspectiva, desde la mirada interna.

“El arte se basa en el orden. Estoy en contra del automatismo y de todas esas tonterías. El arte está basado en el orden. El automatismo es como la naturaleza o, si lo referimos a las ideas, es lo que la gente identifica erróneamente con la libertad. Busco lo sensual de la materia, pero para mí la pintura tiene que ser austera y, de alguna manera, pobre, pobre de recursos. No me gusta la pintura lujosa. Cuando miramos hacia atrás, a la pintura del Renacimiento italiano o a Rubens, especialmente a Rubens, tan suntuoso, siento desagrado. Por pobre entiendo limitada, parca, exigua. Soy muy antibarroco.” (Vicente, 1964: 68-71)

“Desde que empiezo un cuadro pienso en términos de conjunto. La imagen surgirá del trabajo. La imagen permanece siempre igual, no importan los materiales o las formas que utilice. Si tuviera que definir la temática de mi pintura, diría que se trata de un paisaje interior. Esta imagen se transforma en el tema. Siempre es la misma idea, la misma imagen basada en una acumulación de experiencias. No sé si hay alguien que pueda identificar esta imagen. Cuando digo paisaje, me estoy refiriendo a cierta estructura. La estructura de la pintura es paisaje, pero no el color. Por eso digo que son “paisajes interiores.” (Vicente, 1964: 68-71)

II.1. Años de formación. Bases y fundamentos técnicos para la futura definición de “Paisajes interiores”

Esteban Vicente nace en Turégano, Segovia, el 20 de enero de 1903, hijo de un oficial de la Guardia Civil, Toribio Vicente Ruiz, militar y miembro de una familia de militares, y de Sofía Pérez Álvarez, de Valladolid, proveniente de una familia de ingenieros de Asturias. Fue el tercero de seis hermanos y uno de ellos también fue pintor: Eduardo.



La carrera militar de su padre marcaría su vida en dos direcciones: una primera, que dura poco tiempo, y la segunda que le convirtió en uno de los mejores pintores nacidos en España en el siglo XX. Y decimos que fueron dos porque Vicente cursó sus primeros estudios con el objetivo de realizar la carrera militar. Objetivo que abandonó pronto, aunque la formación que recibió, como veremos más adelante, influyó en su personalidad. Y la segunda porque aquel oficial destinado en un pequeño y lejano -en la época- pueblo de la vieja Castilla, era un buen aficionado a la pintura y enamorado de los grandes maestros. Desde pequeños les enseñó el amor a la pintura, tanto así que dos varones se dedicaron a ella.

Esteban Vicente en brazos de su madre con su padre y dos de sus hermanos. (Turégano, 1904.)

Por razones varias no sabemos con exactitud porqué su padre abandono la carrera militar, estableció su residencia en Madrid y aceptó un puesto burocrático en el Banco de España. Vicente diría, y es posible, que lo hizo para que sus hijos pudieran estudiar en la capital de España. Allí, Esteban Vicente, ingresó en el Colegio de los Jesuitas, lo cual implicaba en aquellos tiempos y los actuales, un nivel económico relativamente alto.

Su padre le llevaba frecuentemente al Museo del Prado para que se aficionase a la pintura, por lo menos tanto como él, aunque, según el pintor, más que aprender se aburría. Pero pocos años después era el futuro pintor que, sin la compañía de su padre, comenzó a visitar el museo y dibujar.

En 1920 ingresa en la Academia Militar y tres meses después decide comunicarle a su progenitor que quiere dejar los estudios militares y formarse como pintor. Y a pesar de que la pintura como profesión no estaba bien vista en los tiempos y menos en una familia de militares, según el pintor su padre le dio permiso aconsejándole: “*Prepárate para la vida, porque vas a sufrir*”. Un año más tarde, en 1921, comenzó sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se matriculó en escultura aunque terminada su graduación se pasó a la pintura y no volvió a esculpir. Sólo mucho más tarde, y en su colección de juguetes se acerca, de alguna manera,

otra vez a su primera dedicación. Y lo expuso claramente: *“La escultura y el barro parecen muertas cuando puedo sentir la magia del color”*. (Vicente, 1958: 30-32)

Su paso por la Academia no fue muy convencional.

“Existen todavía algunas fotografías de esos años con el joven Vicente trabajando en el retrato de un amigo o posando con otros estudiantes. Le gustaba dibujar al natural y no limitarse a copiar de modelos de yeso, como era la norma de la enseñanza académica del momento, y se metió en problemas en San Fernando por su resistencia a la rutina. Se le suspendió en su segundo año por rechazar repetir lo que consideraba que ya había aprendido. Volvió a la academia, sin embargo, para completar sus estudios y nunca desdeñó lo que había aprendido allí.” (Bozal, 1999. Pág. 32)

Poco después, 1924, Vicente comparte estudio con James Gilbert, pintor estadounidense de Iowa. Con él, puede decirse, se inicia su relación con Estados Unidos y una gran amistad que perduró hasta la muerte de éste último. Gilbert estudió con Vicente en la Academia de San Fernando en la que el pintor segoviano encontró también a Juan Bonafé, uno de sus mejores amigos, Emilio Alardeen, Cristino Mallo, Alfonso Ponce de León y su más tarde mujer, Margarita Manso, Arturo Souto y el genio de Dalí.

El primer estudio que compartió con Gilbert estaba ubicado en la Calle del Carmen, paralela a la calle Preciados y muy cerca de la Puerta del Sol. No era la mejor zona del Madrid de la época, pero ni mucho menos la peor, y a un paseo del Museo del Prado. Durante esta época además de pintar en el estudio, se dedicó con su amigo a viajar por Toledo, Salamanca y Segovia, dibujando.



Esteban Vicente es el del centro. Foto tomada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, se supone que en 1922.

Uno de sus cuadros de su primera época: *Naturaleza muerta con “Le Crapouillot* (óleo sobre lienzo, 1925) tiene sus fuentes en las nuevas corrientes artísticas que se están desarrollando en Cataluña, como camino natural de las escuelas parisinas. La aparición en el cuadro de la revista *Le Craopuillot*, que fundó y dirigió Jean Galtier-Boissière y que significó, para el arte de la época, una guía de lo que suponía el inconformismo y las avant-garde del París de entre guerras, es una anécdota y a la vez un cierto compromiso. Influenciado por Cézanne, en pleno auge en España, y las enseñanzas del noucentismo, presenta unos sólidos materiales -manzanas, cesta, jarrón, paño- y una composición casi clásica aunque de volúmenes relativos. Las texturas de las telas, el paño y el mantel,

presagian las que en el futuro serán habituales en los trabajos del pintor.



Bodegón con *Le Crapouillot* (1925) Óleo sobre lienzo.

*“La superficie del lienzo atrae, sin embargo, la atención sobre sí misma. La superficie de la mesa parece levantarse ligeramente (en comparación con lo que requeriría la perspectiva tradicional) y la cesta parece levitar hacia arriba más que reposar firmemente, mientras que la revista, *Le Crapouillot*, habita en un plano encima de nada: una extensión “virtual”, pero no material, de la superficie de la mesa.”* (Bozal, 1999: 32)

Es interesante constatar, como se ha dicho, que Vicente sigue la corriente catalana opuesta al fuerte *impacto* en el color propio de las enseñanzas académicas del momento, y no debemos olvidar que prácticamente había terminado sus estudios dos años antes. Es cierto que utiliza el fondo negro para destacar el conjunto y los colores, pero no es un fondo muy oscuro ni liso, sino casi gris y con una especial luz que evita la oscuridad que juega con una superficie semejante al cartón. Por ello los elementos figurativos del óleo contrastan con este fondo, especialmente el blanco roto del jarrón.

- “- La cualidad del color es la luz.*
- El color significa luz, si uno quiere expresar color.*
- El color es difícil de entender. Primero hay que dominarlo.*
- El color en la pintura es la relación entre los colores.”²*

² Vicente, E. Notas del autor. Documentos personales.

La *Naturaleza muerta con Le Crapouillot*, es un trabajo primerizo de un pintor joven que se mueve aún en la indefinición y las influencias. Aunque, por otra parte, estas tendencias, Cézanne en este caso y las vanguardias, perdurarán, trabajadas y asumidas, digeridas y transformadas, durante toda la obra de Esteban Vicente y se revelarán a través de sus periodos una y otra vez.

Cierto es que la composición de las figuras recuerda mucho a Cézanne, los objetos están cuidadosamente situados, medidos en el espacio y con respecto al fondo, modula la luz con mucha cura, cuida los detalles, pero hay que recordar que mucho después aún decía:

“Se debe organizar el tema en el lienzo. Corot y Cézanne tienen un sentido de la escala.” (Vicente, 2001:35)

Y este ha sido un principio que siempre siguió Vicente: organizar el tema y cuidar la escala. Para él la pintura no se inicia con la primera pincelada o el primer croquis-no era partidario de los bocetos- sino mucho antes, en la concepción misma de la obra, en la interiorización de la composición y la modulación de la luz y las masas, en la creación interior, en la mirada interna. O sea en los “paisajes interiores”, que si bien sólo esbozados en el subconsciente del un joven pintor comienzan a vislumbrarse. Desde luego, aún no tienen denominación ni siquiera es conscientes de ellos, pero inicia el camino que le llevará a ellos.

En este año, 1925, Vicente escribe el 7 de septiembre:

“No son solamente estas cualidades. Más bien estas se consideran en una tercera parte, que es el don especial de cada artista, difícil de definir. Es el que hace de la obra una obra de arte, le transmite como una fuerza interior, le da el poder de evocar el misterio del mal todo alrededor de nosotros, participa (en) la vida.

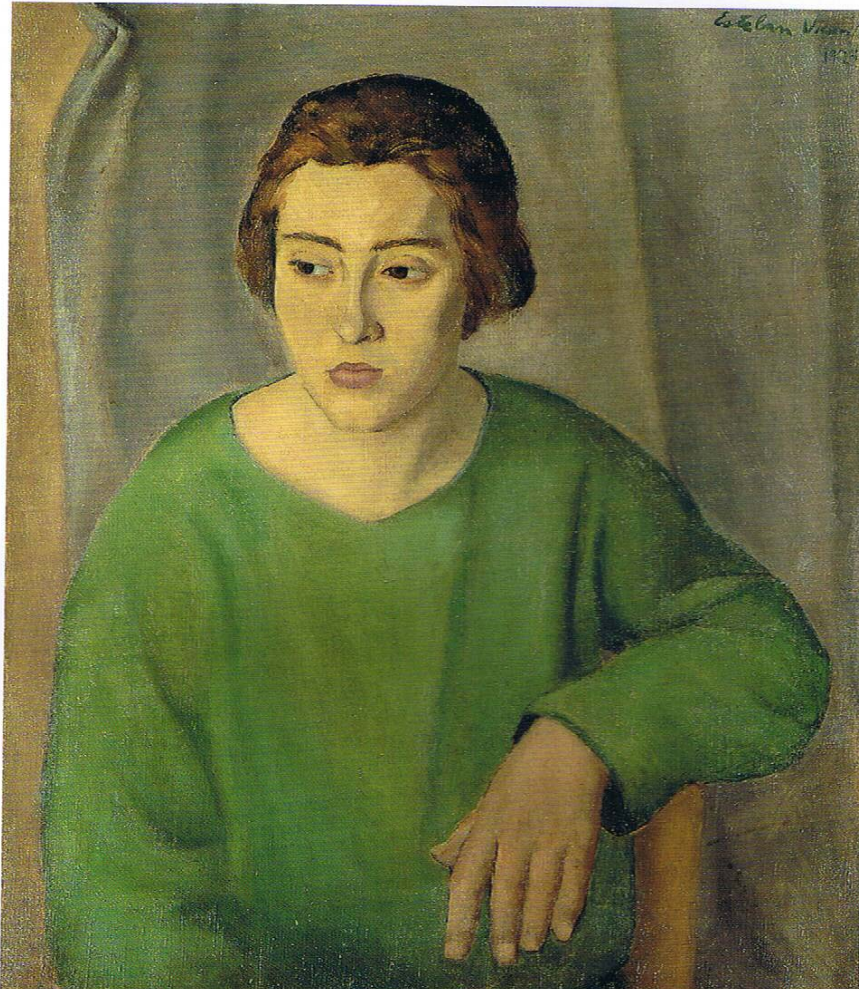
Hay paisajes de la Isla de Francia en las colecciones inglesas que son características del talento de Dunoger de Jergouzac. Pintados en ambiente de primavera. Los árboles siluetean su masa sobre el cielo. Este se eleva en la vibración de tonos indecisos y opacos donde el azul y el gris juegan en corrientes superpuestas, mezclados por todas partes diferentes y sin embargo parecidos. Las pequeñas ramas se sienten, las siente la savia que circula bajo la corteza. Toda la misteriosa gestación de la naturaleza es por una especie de sortilegio evocada, sugerida. Parece que pronto las hojas van ha brotar.

No es solamente la captación de un espectáculo pasajero, es también una promesa. Inconscientemente se siente uno dominado cuando se miran estos cuadros, por la idea del futuro que guía todas nuestras aspiraciones y conduce todos nuestros impulsos, que nos hace amar en el niño el mañana que presentimos, desear en la mujer las horas de abandono que nuestro sueño

nos describe completas y bellas, que nos hace respirar después.” (Bozal, 1999)

Se trata de un trabajo presentado en la Junta de Ampliación de Estudios, sobre *Los pintores modernos franceses*. Es interesante que ya en esta temprana etapa escriba sobre vibraciones, tonos indecisos, colores opacos, azul y gris, mezclados y parecidos, y también de captación de un *espectáculo pasajero*. Veremos más tarde, la importancia de la instantaneidad en sus composiciones.

Otra de sus obras de juventud es *Retrato de su hermana Sagrario* (óleo sobre lienzo, 1925). Los colores son suaves, pero densos, el verde del vestido, los claros de la piel, incluso el marrón fuerte del cabello, destacan con suavidad sobre un fondo gris que se mueve, ondula y cimbreo proyectando la figura hacia el espectador. Los pliegues del vestido parecen seguir los del paño de fondo.



Retrato de su Hermana Sagrario (1925) Óleo sobre lienzo.

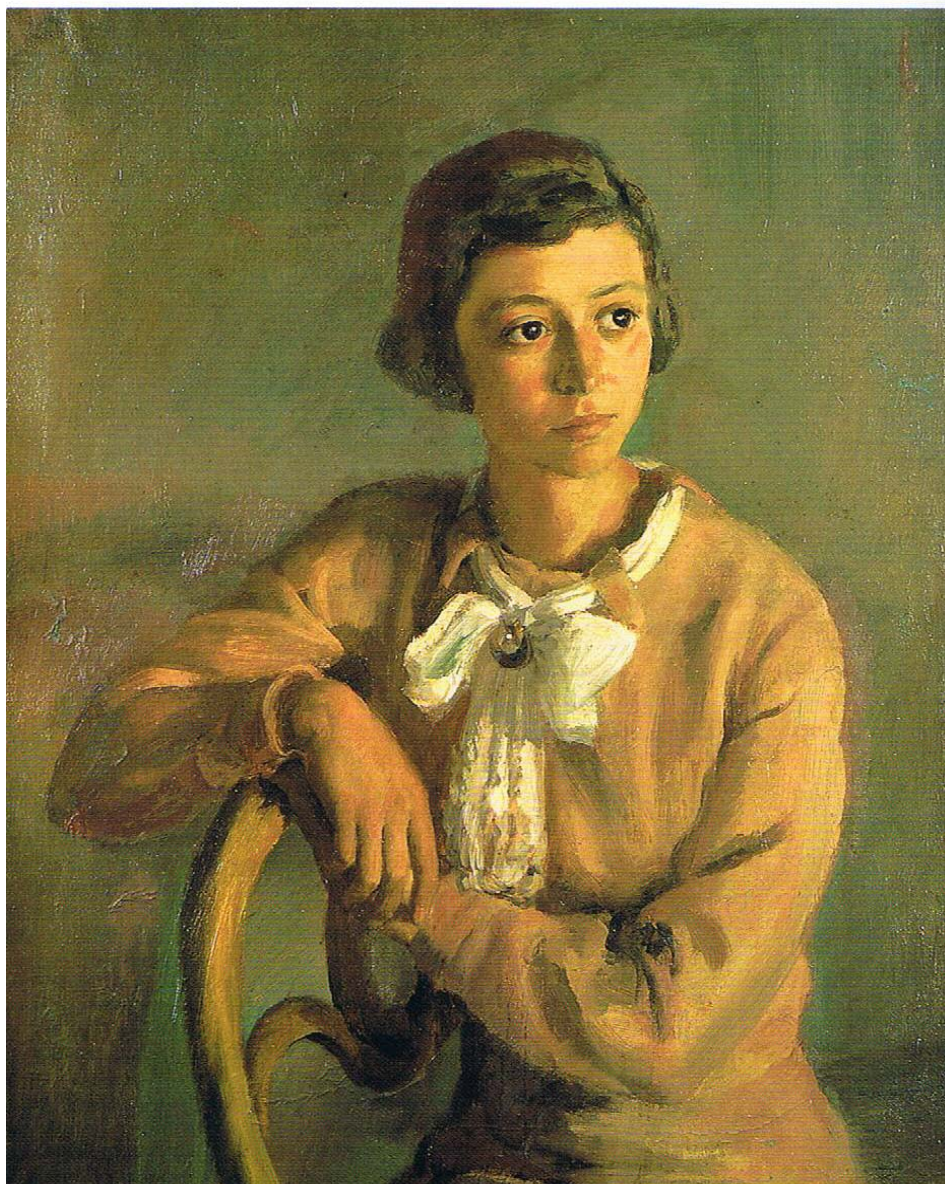
La figura, somnolienta, lejana, como ensimismada, representa más una técnica formal, académica que busca adecuarse a los modos de expresar la figura de la época, entre lo académico y las nuevas corrientes. Esta sensación de lejanía, de displicencia, viene

acentuada por el escorzo de la figura. Una figura sólida, que ocupa la mayor parte del cuadro, el volumen que amplía con la extensión del brazo, y que le da cierta movilidad al conjunto; la misma forma de la cabeza: oval y grande, el peinado, los dedos cortos y gruesos, un cuerpo recio, son todos ellos elementos del llamado “*postcubismo generacional*”

Cierto es que los factores reseñados son propios de una generación que trataba de encontrar su estilo entre unas escuelas de pintura aferradas aún al dibujo y los modelos naturales, y unas formas de vanguardia que comenzaban a perder su vanguardismo para convertirse ya en clásicas. La generación del 27 no cabalgaba entre lo clásico y lo moderno, sino entre lo moderno y lo más moderno. Pero lo somnolencia, el ensimismamiento, es la aportación individual de Esteban Vicente, los primeros atisbos de lo que después desarrollara: la mirada interior.

“De hecho, durante los últimos años de la década de 1920, se abrían muchas direcciones diferentes para los jóvenes artistas españoles. Las posibilidades iban desde el más radical Surrealismo, capitaneado por Dalí; a otras interpretaciones del surrealismo, como la practicada por Joseph Togores; a la influencia de los pintores italianos de los veinte y principios de los treinta, que empezaban a ser conocidos justo entonces, y cuya dirección fue seguida por Pérez Rubio. Además de estas posibilidades estaban las innovaciones de Pancho Cossío, o los trabajos de los seguidores de la Escuela de París como Francisco Bores, Hernando Viñes, Joaquín Peinado y Manuel Ángeles Ortiz.”
(Bozal, 1999:25)

En cualquier caso, en su organización de la pintura, Vicente sigue la tendencia de la época. El *Retrato de su hermana Sagrario* no es una obra original ni en la idea, ni en el planteamiento, ni siquiera en la ensoñación. Pérez Rubio retrata a su mujer Rosa Chacel el mismo año de forma similar, tanto en la forma como en los volúmenes; Cristóbal Ruiz hace lo mismo y algunos otros amigos de Vicente. Su gran amigo Bonafé sigue el modelo con *Retrato de Magdalena* (óleo sobre lienzo, 1930), hermana del pintor, y cuatro años antes *Retrato de Juan Ramón Jiménez* (óleo sobre lienzo, 1926); en los dos la disposición de la figura, los colores de fondo, incluso los escorzos y la posición de los brazos, reclinados sobre el respaldo de una silla y un sillón, son los mismos. Y también la mirada hacia un más allá que es más bien un más allá interior. Lo cual nos lleva de nuevo a un atisbo de los *paisajes interiores*, que una y otra vez, veremos asomar aquí o allá, en cualquiera de sus obras, a lo largo de su dilatada carrera.



Juan Bonafé: *Retrato de Magdalena* (1930) Óleo sobre lienzo.

Muy introducido en los ambientes literarios y artísticos de Madrid, ilustra revistas literarias como *Verso y Prosa*, de Juan Guerrero Ruiz (Murcia) y *Mediodía* (Sevilla)

Vicente también retrata al poeta en *Retrato de Juan Ramón Jiménez* (acuarela sobre papel, 1928) con una composición similar a la de Bonafé sólo que con la técnica de la acuarela. Es curioso en esta obra la posición del brazo de Juan Ramón que siguiendo el modelo de apoyarse, parece hacerlo en el aire, pero logra una sensación de evanescencia que casa muy bien con la poesía del Premio Nóbel.

O como precedente, Pedro Flores con *El cojico de Yeste* (óleo sobre lienzo, 1922), con idéntica composición, brazo y manos reposando en el respaldo de la silla y una mirada huida. Eso sí, con mayor colorido y una figura menos sólida.

Y Soledad Martínez en su *Autorretrato* (óleo sobre lienzo, 1930) utiliza la misma composición que Vicente cinco años antes, prácticamente con la misma modulación de la figura, el ovalo de la cara, el peinado y la posición, con la misma mirada, y sólo cambia los colores con predominio de los rojos.

En pintura, como en muchas otras artes, si existe un denominador común es porque todo el grupo sigue a un guía, en este caso sobre toda a André Derain y María Blanchard, y es muy probable que toda la generación de pintores españoles en sus primeros trabajos se vieran muy influenciados por ellos.



Retrato de Juan Ramón Jiménez (1928) Acuarela sobre papel.

Vicente, pues, muy joven entonces-en 1925 contaba con 22 años- seguía los estilos del momento y buscaba una definición de pintura que no encontró hasta mucho después, aun cuando las bases sobre las que se desarrollará su arte estaban, en potencia, en estas primeras obras de juventud.

Vicente nació a la pintura en unos años de tanteos de los artistas en busca de una identidad individual, pero sobre todo colectiva. Especialmente en España. Pocos eran los que podían y viajaban al extranjero, en este caso a París, para vivir de primera mano lo que estaba sucediendo en la capital de Francia, centro nuclear de los movimientos artísticos; así que los más se informaban a través de las revistas. Desde luego, el artista en la década de los años veinte del siglo XX no era-excepto algunos pocos- un personaje bien aceptado por la sociedad y mucho menos los que rechazaban lo académico y buscaban nuevos caminos para el arte.

El cubismo era desconocido por la mayor parte de los españoles, por no decir casi todos. Y el surrealismo, que en la segunda mitad de la década ya era una realidad en París con Magritte, que expuso su primera individual en 1927 en la galería *El Centauro de Bruselas*, André Breton que era ya un poeta conocido, Marx Ernst, Jean Arp, Miró, Dalí, etc., que participan en la famosa *Exposición Surrealista* de 1928 en la galería Goeman, era un movimiento ignoto para los nacionales.

La generación de Vicente fue la heredera del cubismo y el cubismo fue una revolución de tal magnitud en la pintura que informó y condicionó el desarrollo de los pintores posteriores. Gris, por ejemplo, fue uno de los maestros reconocido por Vicente.

“La sensación de aridez que produce su obra al principio desaparece al contemplarla, transformándose en una vida misteriosa y tierna... Al mirarla evoca uno irremediamente ese mundo de sensaciones que viví la primera vez que oí el nombre de Juan Gris. Uno entra en la obra. Es extraña y sorprendente. Se tienen sensaciones mezcladas: está la pintura y al mismo tiempo un mundo allende la pintura habitado por un drama particular que no es fácil explicar. Tal vez, es el drama del hombre, del pintor mismo con todas sus ansiedades y toda la intensidad de su búsqueda.” (Vicente, 1958:30-32)

Y como es lógico, los hijos reaccionaron frente a la pintura de sus padres artísticos, pero la influencia del cubismo fue tan importante que necesitaban un referente en el que basar sus primeras experiencias, un referente distinto pero informado por el cubismo. Tardaron en encontrarlo y más cuando la sociedad, el receptor del arte, aún estaba rechazando el cubismo.

“Los artistas españoles enriquecían su propio desarrollo con lo que estaba pasando en toda Europa: algunos, aunque pocos, a través de contacto directo, algunos a través de revistas y publicaciones de todo tipo. Las relaciones eran fluidas, los prestamos sustanciales, y las influencias dignas de mención. Todo esto ocurría en una atmósfera que era hostil al arte que implicara renovación, que no se ajustara, excepto si lo hacía de una forma más o menos “ordenada”, a las normas de un anticuado academicismo o la mera decoración de la pequeña sala de estar o de recepción.” (Bozal, 1999:26)

No hay que olvidar que si bien en esta época de aprendizaje de Vicente el grupo cubista de París ya se había, por lo menos formalmente, deshecho, Picasso siguió siendo cubista, aunque combinándolo con el surrealismo.

“Después de la disolución del grupo cubista, el estilo de Picasso, en un alarde de capacidad creadora, fue adoptando diferentes tendencias sin dejar por ello de continuar realizando obras dentro de la más pura estética cubista. Este desdoblamiento estilístico, que le permitió ser a la vez clásico y cubista (1917-1925), surrealista y cubista (1926-1935), expresionista y cubista (1935-1939), se prolongó hasta finales de los años treinta, en que empezó a abandonar paulatinamente la práctica del cubismo” (Camón Aznar, 1976:36)

Vicente, atento a las novedades, especialmente a través de las revistas, que venían del extranjero, no deja de estudiar a los grandes clásicos españoles al tiempo que tampoco olvida a los maestros de la generación anterior. En realidad toda la generación de Vicente se debate en estos años en la tesitura de encontrar una formulación pictórica.

Algunos, como Manuel Ángeles Ortiz, que si bien unos ocho años mayor y mucho más viajado, pero que se movía en los mismos ambientes que Vicente en Madrid, en 1926 está dentro del cubismo: *Composición cubista* (Óleo y grafito sobre lienzo) y no mucho más tarde derivará hacia el surrealismo.

Mientras que Juan Bonafé, condiscípulo de Vicente en la Real Academia de San Fernando, expone en la 1ª Exposición Surrealista presentada en Madrid. Más tarde derivó hacia el paisaje y el retrato. O Ramón Gaya que se mantiene más fiel a la pintura figurativa, incluso a la pintura clásica. En *Bodegón* (Óleo sobre lienzo, 1926) y en *El azucarero* (Óleo sobre lienzo, 1927) los paños sobre los que desarrolla el tema de los dos bodegones, recuerdas las telas y pliegas de Zubarán, pintor al que tanto admiró, a lo largo de su vida Vicente.

Y con Gaya entramos en otra faceta de Vicente en estos años de formación: su vinculación con al generación del 27³ y a la política. Republicano convencido, participó

³ Entonces, ¿cómo fueron los artistas plásticos que confluyeron con los círculos concéntricos del grupo poético que llamamos del 27? ¿Cuáles fueron sus intereses estéticos? ¿Hasta qué punto llegaron a coincidir estos intereses estéticos con los de los poetas? Me temo que algunas de estas preguntas, especialmente la última, han de aguardar todavía para tener una respuesta adecuada. Se necesita más tiempo, más distancia y mejores conocimientos aún para poder responderla adecuadamente. Pero quizás ya estemos en mejores condiciones para intentar atender a las dos primeras cuestiones.

Aunque para poder atenderlas, primero habría que preguntarse quiénes fueron o, al menos, quiénes podrían ser los artistas plásticos vinculables con el entorno creativo de la Generación del 27. De inmediato surgen varios nombres. Pero intentando no proceder de un modo meramente intuitivo, más vale encontrar un punto de partida, una plataforma que luego puede ser discutida si se quiere, pero que en principio ofrezca la posibilidad de un primer acercamiento. Este punto de partida creo que puede encontrarse o situarse en las revistas de creación promovidas por el propio grupo poético.

en una de las realizaciones más emblemáticas de la II República, Las Misiones Pedagógicas, que dejaron un indeleble poso en muchísimos pueblos y ciudades de la atrasada, cultural e industrialmente, España de su tiempo.

Creadas en 1931, mes y medio después de la proclamación de la república, por un decreto del Ministerio de Instrucción Pública, encabezado por Marcelino Domingo, el propósito de dichas Misiones era, según explica el Preámbulo del dicho decreto:

“Llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y gozos nobles reservados hoy a los centros urbanos.”

Según el artículo 3º. la misión de las Misiones Pedagógicas consistía en: Organización de lecturas y conferencias; sesiones de cinematógrafo; sesiones culturales de coros, pequeñas orquestas y audiciones de discos; exposiciones de arte, compendio de museos.

Y en este rubro intervino Esteban Vicente. Ramón Gaya fue el organizador de lo que llamaron Museo Circulante junto con Cossío, verdadero inspirador y organizador de las Misiones, que según aquel planteó el asunto así:

“... empezó por llamar a Pedro Salinas, que formaba parte del Patronato de Misiones, y le dijo: “Yo quisiera hacer un museo de unas catorce copias, por ejemplo, que dieran idea de lo que ha sido la pintura española. [...] Me gustaría

Aunque la elección no es infalible, en principio nos da cuenta de quiénes fueron los artistas plásticos por los que se interesaron los poetas del 27, entre los años 1926 y 1931, en su conocida y afamada tarea editora. Así, al recorrer las páginas de *Litoral*, *Mediodía*, *Verso y prosa*, *Gallo*, *Papel de Aleluyas*, *Meridiano*, *Parábola*, *Meseta*, *Manantial*, *DDOOSSE* e, incluso, si se quiere, *La rosa de los vientos*, surge una amplísima nómina de creadores plásticos. A esta nómina, además, podríamos añadirle un factor de corrección de carácter cronológico: los límites que marcan los años 1891 y 1905, años de nacimiento de Pedro Salinas y Manuel Altolaguirre, mayor y menor en edad, respectivamente, del grupo poético *canónico*. Así, como si de un teorema se tratase, dados estos dos factores, y aunque la enumeración pueda ser tediosa, nos encontramos con la presencia en las revistas del 27 de Manuel Ángeles Ortiz, Juan Bonafé, Francisco Bores, Norah Borges, Pancho Cossío, Salvador Dalí, Apelles Fenosa, Pedro Flores, Luis Garay, Federico García Lorca, Cristóbal Hall, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Joaquín Peinado, Gregorio Prieto, Pere Pruna, Josep de Togores, José María Ucelay, Esteban Vicente y Hernando Viñes. Al extenso listado habría que añadir, desde una comprensible licencia metodológica, los nombres Ramón Gaya y Ángeles Santos, nacidos en 1910 y 1912, jovencísimos por tanto entre los años 1926 y 1931, pero cuya aparición en escena fue tan temprana y tan en relación con el contexto del 27 que creo que merecen la cualidad de ser excepciones a la regla. Carmona, E. (2004) *Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931. En Bonet, J.M., Carmona, E., De Osmá, G. y Pérez de Ayala: La generación del 27. Madrid. Galería Claudio Coello.*

hacer unas copias y llevarlas por los pueblos, mostrarlas, y dar unas explicaciones por alguien que sirviera un poco de cicerone.” [...] Yo creo que estas copias tendrían que hacerlas mejor unos pintores, no copistas de profesión, sino pintores. [...] Entonces, Pedro Salinas vino a Eduardo Vicente, a Juan Bonafé y a mí y nos dijo: “¿Les parece a ustedes hacer esto?” (Gaya, 2007:374)

Gaya, Vicente, y Bonafé los tres amigos nacidos todos en la primera década del siglo (Bonafé, 1901; Vicente, 1903 y Gaya 1910) se hicieron cargo del Museo Circulante. Se trataba de elegir una serie de pintores de todas las épocas y copiar sus principales obras para mostrarlas en los pueblos y explicar, a través de ellos, la historia de la pintura española.

Cossio les presentó una lista de obras y: “Nos dio una lista de cuadros que había escogido del Prado y dijo: “Bueno, ustedes se lo reparten como quieran, que cada uno haga la copia que le atraiga más.” [...] Cuando Cossio vio las copias, le gustaron mucho y dijo que eran lo que él quería.” (Gaya, 2007:375)

Los tres se dedicaron, pues, a copiar los cuadros del Museo del Prado. La idea era que fueran lo más exactos posibles al original, incluso en tamaño, para que el público tuviera la idea más aproximada posible.

La primera selección, toda del Museo del Prado, como se ha indicado, estaba compuesta por las siguientes obras:

Berruete:	<i>Auto de fe.</i>
Sánchez Coello:	<i>Retrato del Príncipe Carlos.</i>
El Greco:	<i>Resurrección y Retrato de un caballero.</i>
Ribera:	<i>El sueño de Jacob.</i>
Velásquez:	<i>Las hilanderas, el retrato de la infanta Margarita y Don Antonio el inglés.</i>
Zurbarán:	<i>La visión de San Pedro Nolasco.</i>
Murillo:	<i>El niño Dios pastor y Santa Isabel de Hungría.</i>
Goya:	<i>Los fusilamientos del Dos de Mayo, La maja vestida y El pelele.</i>

Grabados de Goya:

Serie Los Caprichos: *Retrato de Goya, ¡Que viene el coco! Se quebró el cántaro, Bravísimo.*

Serie: Los desastres de la Guerra: *¡Qué valor!*

Serie: La Tauromaquia: *No saben el camino. El animoso moro Gazul, El diestrísimo estudiante de Falce, Desgracias acaecidas en la plaza de Madrid.*

Serie Los Disparates: *Disparate femenino, Disparate de miedo, Los ensacados, Los majos bailarines, Una reina del circo.*

Más tarde se hizo una segunda selección de cuadros de El Prado, Museo Cerralbo y de la Académica de San Fernando.

Berruete:	<i>Pasaje de la vida de Santo Domingo.</i>
Sánchez Coello:	<i>Retrato de la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia.</i>
El Greco:	<i>Crucifixión y San Francisco.</i>
Ribera:	<i>Martirio de San Bartolomé.</i>
Velásquez:	<i>Las Meninas, Retrato ecuestre del Príncipe Don Baltasar, El bobo de Coria.</i>
Zurbarán:	<i>Un fraile mercenario.</i>
Murillo:	<i>Familia del pajarito, Sueño del patricio romano.</i>
Goya:	<i>El entierro de la sardina, Aquelarre de brujas, La nevada</i> (Cuesta y Cabra Loredo, 1992:X)

El Museo Circulante funcionaba al margen de las Misiones, pero bajo la misma dirección. El sistema era contactar con el Ayuntamiento correspondiente, que les facilitaba una sala para exponer las pinturas. La primera de las exposiciones fue en El Barco de Ávila del 14 al 17 de octubre de 1931. Se utilizaban para anunciar el evento carteles, por lo regular diseñados por Ramón Gaya, aunque en ocasiones lo fueron por Vicente y Bonafé y, como era costumbre en la época, por el pregonero municipal. (Cuesta y Cabra Loredo, 1992:XVI)

“Así, con el paso del tiempo encontramos que lo mejor era abrir el Museo por la mañana, para que pudiera ir quien quisiera, y por la tarde anunciar unas charlas (dos charlas en realidad), que dábamos dos personas y dividíamos en tres o cuatro tardes. Se hacían bastante tarde, antes de cenar, porque en los pueblos a los que íbamos, la gente –la gente que le interesaba a Cossío– estaba en el campo y no podía venir antes.” (Gaya, 2007:374)

El Museo Circulante proporcionaba materiales a las escuelas de los pueblos que visitaba para que la semilla implantada no se perdiese: reproducciones fotográficas de los cuadros enmarcados, pinceles, pinturas y material para que los niños pudieran probar sus capacidades pictóricas, etc.

Una de las creaciones de este grupo fue el “*Teatro de Fantoques*”, teatrillo de guiñol que obtuvo mucho éxito en los más perdidos rincones de la geografía española. Todo lo crearon de la nada el grupo de artistas, desde los guiones hasta las figuras de guiñol. Y Esteban Vicente aunque no en la organización, se implicó en las pinturas y guiñoles, quizás como un lejano precedente de los futuros juguetes.

Eleanor Krane, que muchos años después realizó una serie de entrevistas a los niños y algún no tan niño, que habían tenido el privilegio de asistir a estas exposiciones y representaciones, escribía:

“Todos los entrevistados comentaban el asombro, entusiasmo y contento de la gente. Al principio había cierta desconfianza, pues a veces creían que se les

iba a cobrar o que eran titiriteros o decían que estaban para hacer política o esperaban que se pasara el platillo... Vicente, uno de los pintores de las misiones que acompañaba al Museo en ocasiones, comentó la ignorancia de un alcalde (de Piedrahita) que le preguntó qué pasaba en el cuadro "El Dos de Mayo" de Goya. "¿Cómo fue aquello?" Goya gustó más. Y una niña de ocho años declara su gusto por el Niño Dios Pastor, de Murillo, con estas palabras lleno de fuego ingenuo: Me gusta porque no parece de colores; parece que es de carne, que lo han puesto encima del cuadro... Despertaban mayor interés los cuadros de Goya. Los comentarios de los campesinos se limitaban a juicios de orden moral y político, como también sobre la destreza del pintor y el dramatismo del tema; y rara vez – comenta un misionero – a la belleza de las figuras." (Paucker, 1981:254)

Vicente en la segunda mitad de la década de los veinte, se relaciona con muchos de los artistas de la Residencia de Estudiantes: Lorca, Alberti, Buñuel, y se embelesa con la pintura de Gutiérrez Solana. Y por fin, en 1928 realiza el peregrinaje obligatorio de todo pintor a París. Con lo que de hecho termina la primera parte de su formación. Vicente tiene 25 años, ha demostrado su incipiente genio como pintor y también su rechazo a lo común, a lo adocenado, no acepta lo académico por sí, quiere investigar y un mundo en constante cambio se le ofrecen en Europa.

El mismo año, en enero, había expuesto en el Ateneo compartiendo paredes con su amigo Juan Bonafé. Fue una exposición de dos jóvenes promesas con un presupuesto más que precario. No hubo catálogo pero sí una hoja informativa prologada por Frédéric Masé en la que decía: *"esa pintura está hecha de los deseos, de las sensaciones, de las voluptuosidades comunes a todo los hombres"*. Sin embargo Ramón Gaya, mucho más tarde a recuerda como:

"... una exposición muy mala por ser una copia terrible de Boreas, pero una copia descaradísima, sólo se puede apreciar en ella las condiciones que tienen de pintores fáciles. Y además, los dos completamente iguales, gastando dos colores solamente: negro y blanco". (Gaya, 2007:376)

No fue, desde luego, muy caritativa y más porque cuando Gaya vio la exposición tenía 18 años.


salón del ateneo
santa catalina, 13

del 10 al 26 de enero 1928

exposición

de
juan bonafé

1. Lienzo.
2. "
3. "
4. "
5. "
6. "
7. "
8. Cartón.
9. "
10. "
11. "



y de
esteban vicente

13. Paisaje.
14. Lienzo.
15. Cartón.
16. Cartón.
17. Lienzo.
18. Cartón.
19. Cuadro.
20. Lienzo.
21. "
22. "
23. "
24. Cartón.
25. Paisaje.
26. Cuadro.
27. Retrato de W. J.



(ensayos de Magdalena Bonafé)

de 6 a 8 de la tarde

asteroide

Usted, señora, que cree en los oráculos, en la astrología, en la quimancia, permita que la astrología.

Los augures de la pintura alemana, no hay nadie como ella, que los pintores cubistas le parían a agotar todos los recursos pictóricos. El cubismo era—dice él—un teatro, para la pintura, al mismo tiempo que una exposición científica y racional de leyes eternas. Así, los pintores que, por las coqueñas del renacimiento, del impresionismo, del cubismo luego, creyeron libertarse de los cánones de la Escuela, habían tomado un camino que les valdria a producir, aparte de ellos, hacia la Escuela. Fuera de ella, en las quehaceres otras perspectivas que imposibilitan en la repetición de fórmulas *recursivas* y se desmenuzan, o volver predominantemente al clasicismo. Ningún signo, ningún presagio permitian esperar un análisis más adelantado para la pobre pintura...

Y, sin embargo, Señora, estos tiempos se han agostado. En adelante para conveniencia de ellos, contemplar las telas colgadas de estos muros. Mejor que todo argumento literario, ellas muestran que este esfuerzo de liberación no se ha detenido en nada alguna.

En cuanto a U, viviente habitual de exposiciones, de salones y de museos de pintura, guardado de las tradiciones, o de los últimos dogmas, te voy aquí muy desahogado. Tu experiencia, tus conocimientos, te enseñarán, no te sirven esta vez de gran cosa. Sin duda, esta pintura puede hacerte pensar en la antigüedad, en el arte de Tirano, en el romanticismo o en el cubismo, así como un hijo a todos nos recuerda a su padre. Pero si encuentras un poco de similitud en estas telas, un aliento se te aparece. Dos palabras, señora, para concluir tu sesión y la buena voluntad.

Las pinturas, esas telas, esas cosas expuestas, son, cada una para sí misma, su propio mundo. Desgracia de la concepción de un mundo primitivo, no amaron la tarea difícil de ordenar, de rimar los gestos nuevos, de pronunciar palabras inéditas. El mundo es su esperanza; la libertad, su ley; el plutarco, su objeto. Saben que la verdad tiene un complejo y que es, por esto mismo, redonda. Así, pues, nada de absoluto, nada cubista o naturalista. Frente a la realidad natural, ellos levantan la realidad conceptual, que es destino de la fantasía, de la utopía, de lo subconsciente. Así, el alma se emula y el hombre habla.

Ellos saben, sobre todo, que el cuadro es un pla no sobre el cual se puede pintar no importa que, de no importa que manera. Lo crucial es realizar un todo atractivo que se llame a sí mismo un *subconsciente* dentro de un mundo de madera.

Y ahora, a solas conmigo mismo, dícideme a admirar o a condeñar. Pero antes de pronunciarte, reflexiona que esta pintura está hecha de los deseos, de las sensaciones, de las responsabilidades de todos a todas las horas, y que condeñarla es también negarse a sí mismo el derecho a pensar, a sentir, a hablar.

FEDERICO MACE

Catalogo con que Vicente y Bonafé presentaron su exposición en el Ateneo de Madrid en 1928.

II.2. Segunda etapa de formación. Conocimiento de conceptos teóricos fuera de lo académico.

El París de la época estaba inundado de pintores españoles, unos con residencia fija, otros pasaban temporadas y los había también ambulantes. Tanto es así que se hablaba de la Escuela Española de París. Joaquín Peinado, Francisco Bores, Hernando Viñes, Pedro Flores, y Pancho Cossío residían allí; Pedro Flores, Luis Garay y Ramón Gaya estudiaban en la capital francesa gracias a una beca del Ayuntamiento de Murcia.

Esteban Vicente se alojó en el Hotel Saint Germain, en el número 7 del Pasaje de la Petit Boucherie, naturalmente en Saint Germain des Pres y cerca de la place Furstemberg. No fue una elección al azar, allí vivían los tres murcianos. Estos últimos del 22 de junio al 23 de julio expusieron en la Galería *Aux Quatre Chemins*. Vicente pues, se encontró con amigos y conocidos ya asentados, más o menos, en el París de finales de la década.

“Trabo amistad con ellos y hasta compartió estudio con Pedro Flores⁴, pero su pintura no puede ser incluida en esta Escuela de Paris). Pero tampoco se puede separar totalmente el trabajo de Vicente de este grupo; no se pueden ignorar las afinidades entre la pintura de Vicente y la de Bores, entre el sentido del color de Vicente y el de Viñes, entre la forma de Vicente de dibujar figuras y la de Flores. Pero afinidad no es identidad y el eco de la Escuela de Paris que encontramos en los trabajos de Vicente tiene un tono diferente. Este diálogo artístico, y es una cuestión de diálogo, no es exclusivo de la etapa parisina de Vicente; el diálogo con otro arte y artistas continuara a través de toda la evolución de Vicente como artista.” (Bozal, 1999:27)

No se contentó, desde luego, con los artistas españoles. Si bien conocía la obra de pintores como Braqué, Matisse, Léger, Delaunay, Derainetc., la conocía a través de las revistas que llegaban a Madrid, en muchas ocasiones las reproducciones eran en blanco y negro. Al ver las pinturas con todo su colorido, se extasió.

Acompañado por Flores, Gaya y Francesc Domingo, pintor catalán que hizo de presentador, visitó al maestro Picasso, quien reinaba en el mundo de los pintores residentes en París y especialmente sobre los españoles y sin cuyo beneplácito estos no tenía nada que hacer en París.

Vicente siempre creyó que el cubismo era el movimiento más importante del siglo XX y el que mayor influencia tuvo en todos los pintores posteriores. La pintura del siglo XX no se entendía sin el cubismo.

⁴ En el número 147 de la calle Broca, estudio que había sido anteriormente de Ismael González de la Serna. Y también compartieron un trabajo para sobrevivir creando los decorados de una mítica sala: Folies Bergère.

“Toda la pintura realizada dentro de los últimos cuarenta años no es cubista, pero participa fundamentalmente de sus principios estéticos, a menos que permanezca rezagada o fuera de la órbita evolutiva del arte nuevo. Pablo Picasso y Georges Braque son las dos figuras centrales del movimiento cubista, sus verdaderos progenitores. Concretaremos su orientación estética diciendo que se proponen la creación de un mundo plástico, con predominio de la forma sobre el color. La negación de la atmósfera como elemento pictórico, su reacción contra el orden subjetivo de las sensaciones, su preocupación por la representación geométrica, ha dado al cubismo ese aspecto de vigor absoluto, esa apariencia “deshumanizada”. Crear en lugar de imitar: esa es la consigna.” (Vicente, 1945)

Y añadía:

“El mensaje cubista es un incentivo que estimula a los nuevos pintores, aunque se aparten de su eje. Por repudiar al dominio de las sensaciones impresionistas, el artista de sensibilidad nueva no puede continuar describiendo topografías exactas. El motivo “real” desaparece y en su lugar coloca la realidad creada. Las diversas “épocas” de la pintura del gran pintor de nuestro siglo -Pablo Picasso- expresan mejor que nada esa búsqueda, esa inquietud esencial del esteta: anhelo de superación y de libertad expresiva.” (Vicente, 1945)

A los jóvenes artistas españoles la obra de Picasso que más les interesaba eran *Las señoritas de Avignon* (*Demoiselles d’ Avignon*), que aún no había sido expuesta.⁵

Lo que sorprendió a Vicente es que Picasso tenía referencias suyas y le habían informado de la exposición en el Ateneo, es de suponer que no fue Gaya, y le aconsejó permanecer en París para formarse. Vicente no siguió su consejo, o no pudo porque Vicente tuvo que aceptar trabajos como retocar fotografías para mantenerse en la capital francesa.

El dinero fue un problema para Vicente en París, no sólo trabajó como decorador en teatros y retocó fotografías, sino que también, aunque resistió un solo día, intentó vender motores de aceite. Logró una beca del gobierno francés para viajar a Alemania pero prefirió Londres, donde vivió seis meses, frecuentando el círculo de Augustus John. Pero los problemas económicos seguían presentes y como era más sencillo resolverlos en París, regresó a la ciudad del Sena. Tampoco las cosas se presentaban mejor para su trabajo. En París podía aprender, y cierto que aprendió, pero no tuvo ocasión de mostrar su trabajo, que era lo que más le interesaba, así que volvió a España, pero no a Madrid, sino a Barcelona. Posiblemente en esta decisión influyó Pedro Flores, que le facilitó una carta-presentación para Sebastiá Gasch, que en los tiempos fue el crítico que introdujo las vanguardias, especialmente el cubismo y el surrealismo, en Barcelona y, a través de ella, en España.

⁵ Lo fue en 1937.

II.2.1. El periodo barcelonés.

Se conoce como *periodo barcelonés* los años que van desde 1930 a 1936 en los que Vicente radicó en Barcelona, aunque con regulares viajes a París, Ibiza y Madrid. La carta de Flores le sirvió, efectivamente, para contactar con Gasch y entablar amistad con él. Aunque también con la vida nocturna barcelonesa, que en aquel tiempo tenía más de canalla que de nocturna y a la que el crítico era muy aficionado. Desde luego en este aspecto Barcelona estaba más cerca del París de los cabaret ubicados alrededor de la Plaza de la Bastilla, que del Madrid de las zarzuelas y las majas.

En este periodo Gasch estaba cambiando sus criterios sobre las vanguardias y se inclinaba por una pintura no tan experimental, o por lo menos primaba ahora en él la calidad antes que la experimentación. Lo cual tenía cierta razón ante el desmadre de la pintura que se ofrecía al público catalán y que el crítico sintetizó en su libro *“Una gràcia de qualitat, per l’amor de Déu” (Un poco de calidad, por amor de Dios)* Rechazaba las presiones de la burguesía catalana sobre el artista para él que reclamaba libertad y le animaba a no doblarse a imposiciones de tipo estético, cultural, político e ideológico.

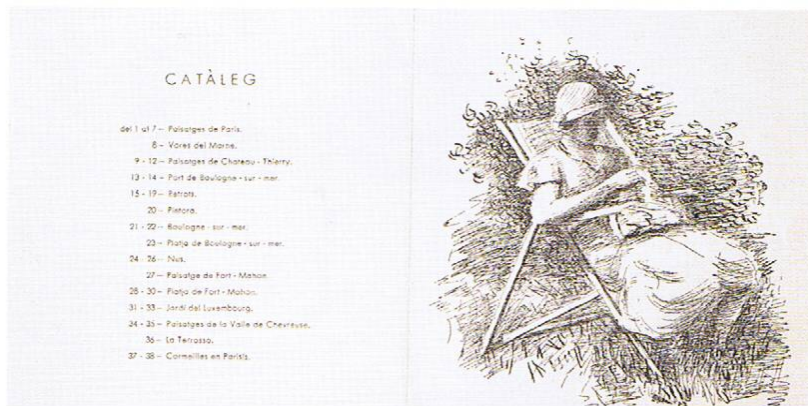
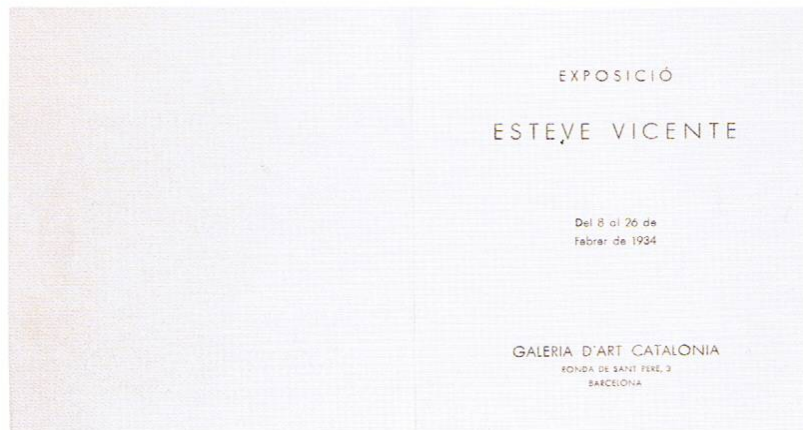
“Para él (Gasch), la pinturas fruta, que siempre designó como “pintura poética”, era una opción legítima, merecedora de su interés y de su apoyo. La obra del Esteban Vicente barcelonés retuvo su atención -además del artículo de Mirador, donde lo retrata pintorescamente, hay que recordar su prólogo de la individual de 1931 en la Sala Avinyó, y el artículo sobre sus dibujos aparecido en Art- y lo mismo les sucedió a otros.” (Bonet, 2003)

El trabajo de Vicente en esta época barcelonesa difiere de que se daba en la capital catalana e incluso de su anterior etapa, mucho más juvenil. Un trabajo que se alejó, por lo menos momentáneamente, de las vanguardias, siendo más convencional, incluso anecdótico, lejos de la estética que proclama Gasch. Sin embargo el crítico catalán apreciaba las dotes pictóricas de Vicente.

También tiene otros apoyos en Barcelona, especialmente sus marchantes: Joan Merly y Montse Isern, de las Galerías Syra. Expone en varias galerías Galerías Avinyó (1931), Syra (1931 y 1933), Busquets (1934) y Catalonia (1934) y no deja de cultivar París. En 1931 expone por segunda vez en el *Salon des Surindépendants*. También obtiene una beca de la Junta de Ampliación de Estudios que utiliza para viajar, de nuevo, a París, donde conoce a Marx Ernst.

“Ciertamente, lo mejor de la obra de preguerra de Esteban Vicente surge entonces, siempre en clave de “pintura-fruta”: la felicidad a flor de piel de su lienzo de las Ramblas-con pálida bandera republicana incluida-, la melancolía de las escenas bajo la lluvia con transehundes con paraguas, los Cafés de la Marina entre palmeras, los puertos con veleros o por el contrario con grúas salvatpapassecas y torresgarciescas, las peceras, los locales de flamenco, las

escenas con toreros, los palcos de teatro, los bailes, las azoteas, los paisajes suburbanos con postes de la luz y sombrilla roja...” (Bonet, 2003)



Catálogo de la exposición de Esteban Vicente en la Galería Catalonía. (1934)

De esta época destacan una serie de obras que es conveniente analizar para comprender la evolución de Esteban Vicente, desde sus primeros trabajos en el Madrid de los años veinte, hasta 1936, año en el que abandonó España a causa de la Guerra Civil. Entre ellos *Sin título* (Dibujo a tinta. Barcelona, 1930)



Sin título. Barcelona. (1930) Dibujo a tinta.

Todo indica que el dibujo es un esbozo de la Plaza Real, que en aquellos tiempos era uno de los temas recurrentes en los pintores, especialmente porque allí o en los alrededores vivían y tenían sus estudios muchos de ellos.

En el dibujo existe una perspectiva que se dirige, a través de la situación de las palmeras, estableciendo una línea de progresión, hacia las arcadas de una de las fachadas de la Plaza Real. A ello también contribuyen las figuras, simplemente indicadas alguna de ellas: unos pocos trazos, sombreado y disposición crean la figura, ninguna de ellas en movimiento, pero definiendo una perspectiva jugando con los volúmenes de las palmeras y las figuras hacia una eclosión final. Evocación espacial e intuición de la escena, pero sobre todo se adivina una recreación personal que pasa por los *paisajes interiores*. Vicente inicia ya su idilio con los *paisajes interiores* que veremos desarrollarse en sus obras con tema sobre Las Ramblas.

El juego de la fachada sin acabar que destaca las palmeras, todo el peso de la obra recae sobre la derecha, aunque la compensa con los mayores volúmenes del centro, donde sitúa las palmeras, en cualquier caso, la perspectiva adoptada conduce toda la composición hacia la derecha. Y juega con las figuras que concentra en la izquierda para compensar el volumen de las arcadas que también compensa con las sombras.

“Aquí es evidente aquí en el inteligente emplazamiento de las figuras y las palmeras, en la forma en que guía nuestra mirada hacía las columnas de la fachada, hacía el fondo. Pero es importante notar el interés del artista en la solidez volumétrica de los temas, evidente en los troncos de las palmeras, la

sensación escultural de los bocetos de las figuras y el juego de luces y sombras –positivo y negativo– a lo largo de la fachada del edificio. El resultado es la sensación de espacio profundo con figuras pesadas que descansan firmemente en el suelo, un suelo que no está ahí, o mejor, que es creado con cuatro trazos ligeros y el blanco del papel.” (Bozal, 1999:26)

Por otra parte deja vacío el espacio a la derecha, Vicente lo hace conscientemente porque de incluir figuras en esta zona, que en la Plaza Real las hay en todas, hubiera creado una doble perspectiva que conduciría no a un gran volumen que fijaba el dibujo, sino a sólo una de las arcadas, seguramente la central, obligando a una doble visión y recargaría la escena. La simplicidad y sencillez del dibujo al tiempo que mantiene la reciedumbre de los volúmenes, son características de un Vicente que empleará esta técnica en el futuro.

“Para ser pintor tienes que saber dibujar: si no sabes dibujar nunca llegarás a ser pintor. El dibujo es la forma que tiene el artista de investigar..., es una indagación el dibujo.” (Vicente, 1999)

“El pintor ve dibujando. Es algo puramente visual, y no guarda relación alguna con el pensamiento. Cézanne, por ejemplo. Contemplaba todos los días el Mont Saint Victoire. Allí estaba su tema y mientras cultivaba su visión, capturaba su tema.” (Vicente, 1999)

“Vicente está más interesado en “sacar” que en “poner”, con “restar” más que con “sumar”. El no quiere incluirlo todo, representar todo. Para él es suficiente evocar y sugerir de tal forma que el espectador pueda completar la escena si lo desea, o simplemente agarrarse a la sugestión.” (Bozal, 1999:26)

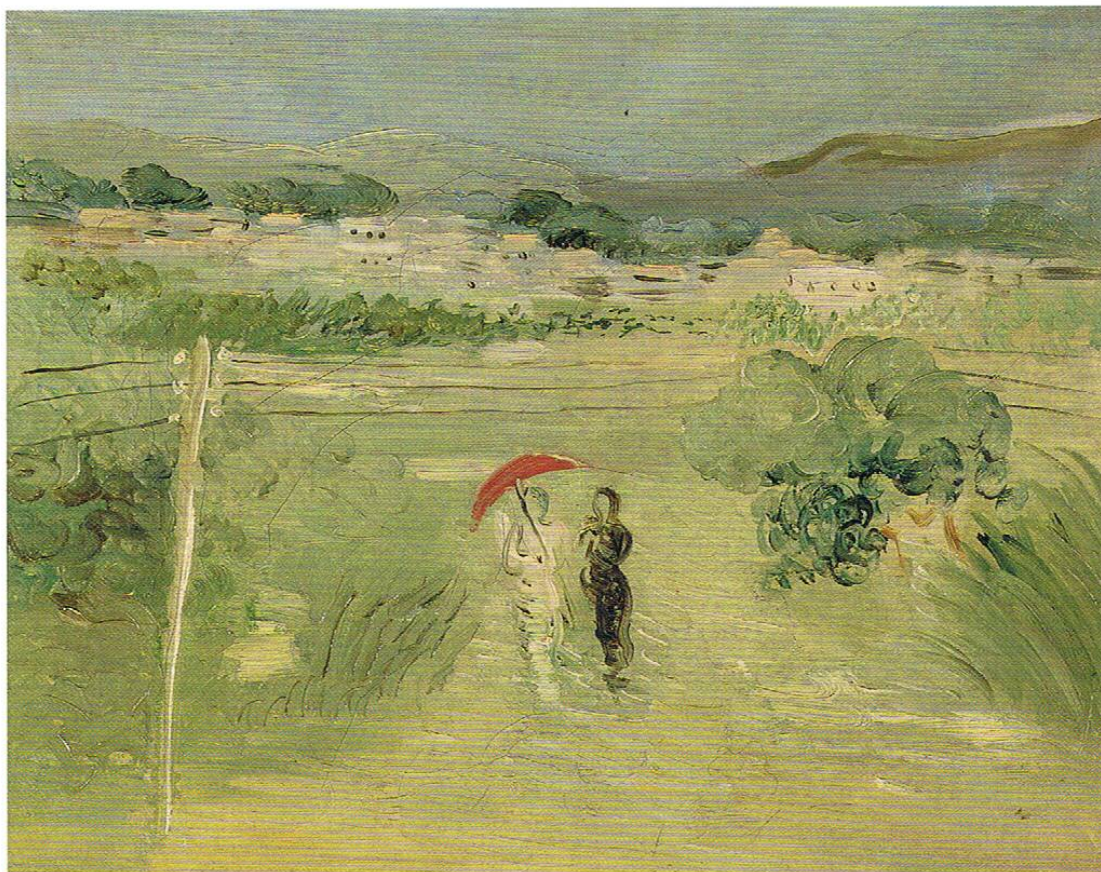
Otro de los dibujos a pluma es su *Autorretrato* (Pluma sobre papel, 1931) en el que el juego de blancos y negros centra toda la luz en la figura. El difuminado del fondo, en la zona alta, enlaza con el blanco de la camisa contribuyendo a realzar la cabeza que se convierte en el centro del dibujo. Todo conduce a ella. La mirada se obsesiona con la cabeza, enmarcada entre el pelo y la barba, de manera que el resto, paleta y pinceles, quedan como ornamentos. Desde luego el conjunto recuerda a otro autorretrato famoso.



Autorretrato. (1931) Pluma sobre papel.

En *Paisaje con sombrilla roja* (Óleo sobre lienzo, 1931) centra el cuadro en las dos figuras, cuyos colores se oponen: negro y blanco, una de ellas lleva una sombrilla roja. Estos tres colores, contrastan y destacan sobre fondos marrones, verdes y un cielo azul sucio. Las figuras sólo están insinuadas, son esbozos, dos o tres trazos de pincel fino, simplemente manchas que dan la sensación de figuras. El juego está en los colores. Las figuras parece que están paradas en medio de un camino que no parece

conducir a ninguna parte. Es un camino o un simple claro, no importa. A lo lejos las montañas y un también esbozado pueblo, cuatro casas pinceladas y unos cuantos árboles, brochazos de verde y más allá colinas y oteros que terminan en montañas fundidas con el cielo en una degradación de azules y verdes.



Paisaje con sombrilla roja. (1931) Óleo sobre lienzo.

Pero lo importante es el primer plano, las figuras, quietas, quizás en una charla ligera, en un instante de vida, sin trascendencia, en medio de una nada, lejos de todo. No hay argumento, hay un instante. Es una escena efímera, un instante fotografiado, captado al pasar, quizás desde un coche, una mirada fugaz, un golpe a la retina por los colores de las figuras, que han fijado la mirada en dichos matices, no en los rasgos, y, especialmente, en la mancha roja que, de lejos, domina todo el cuadro. Y a la izquierda un poste eléctrico, una anécdota. La composición se equilibra a la izquierda con el poste eléctrico, y a la derecha con las montañas del fondo, en el centro las figuras y la perspectiva del cuadro pasa por las dos mujeres y se adentra hacia el fondo. En la recreación de las figuras se adivinan los paisajes interiores de Vicente, si bien como un esbozo de lo que serán en el futuro, especialmente en la dama de blanco.

Es un cuadro muy bello, sereno, ensimisma al espectador, impacta especialmente el juego de los tres colores: blanco, negro y rojo. Y un elemento que parece casi marginal y no lo es, el poste eléctrico, la anécdota, es un elemento denostado por las vanguardias y que será una constante en la obra de Vicente, años después, aunque no siempre estuvo de acuerdo con este elemento.

“En general, asumiendo el riesgo de simplificar demasiado, el arte de la avant-garde se oponía fuertemente a la anécdota y a lo anecdótico. La pintura del cambio de siglo unida al Simbolismo era fuertemente anecdótica cuando no enfáticamente literaria. El interés en la narrativa llevó a una complejidad iconográfica extraordinaria que produjo una fuerte reacción en la evolución de la pintura y escultura durante los primeros años del siglo XIX. Matisse todavía utilizaba anécdotas tradicionales en algunos de sus trabajos, como en “La edad dorada” y pastorales sobre la alegría de vivir, pero enfatizaba las cualidades formales de la pintura –ritmo, color, línea, movimiento– sobre los elementos literarios. El cubismo repetía las anécdotas una y otra vez, pero lanzadas sobre el lienzo como si no tuvieran ninguna importancia, centrando la atención, en cambio, sobre los cambios del lenguaje pictórico. Los movimientos tardíos de la avant-garde acentuaron esta actitud e incluso el “anecdótico” literario de algunos surrealistas fue tratado como un sueño y por tanto situado pictóricamente en una esfera extraliteraria.” (Bozal, 1999:38)

Gasch, que independientemente de ser un *bon vivant*, era un crítico con mucho oficio, se dio cuenta de la importancia de la anécdota en la obra de Vicente, y cuando éste realizó dos individuales en la *Sala Busquets* y en las *Galerías d’Art Catalonia*, escribió un conocido artículo que define muchas de las características del arte de Vicente en la época, pero fundamentalmente, adivina buena parte de su trayectoria futura.

El artículo es un análisis no sólo de las dos exposiciones sino también es una evaluación de la obra de Vicente hasta el momento, y sitúa la misma en el panorama artístico del momento. Comienza dicho artículo con el significado de la anécdota en la obra del pintor segoviano: *“El tema vuelve. Estamos siendo testigos de un intento de resucitar la anécdota”*, dice. Entiende que es una vuelta al realismo -recordemos que en aquellos días la controversia entre las vanguardias y la figuración estaba en uno de sus puntos álgidos- parecida a la ocurrida como reacción frente al arte abstracto. Cree el crítico que es una actitud deliberada de Vicente: *“podemos observar también la huella de su estado de ánimo”* Habla de sus figuras evanescentes, huidizas, de sus momentos, instantes que atraen su atención y crean sus éxtasis:

“Vicente aparece como el artista refinado y sensitivo, exquisitamente cerebral que siempre ha sido. El observador entendido descubre los imponderables. Pero Vicente tiene una técnica que es tan nerviosa e incisiva como segura. La carne en el esqueleto, el aspecto interno de la vida interna e intangible de las cosas son transferidas al papel con un énfasis sincero y exacto creando pequeños trabajos que tienen coherencia y continuidad, contornos seguros y perfectamente equilibrados, unidad y riqueza de las vibraciones interna y externa.”(Gash, 1932)

Este artículo fue publicado en enero de 1932 en *El Mirador*, semanario vanguardista pero no extremista de Barcelona.

Desde luego, si bien todas estas consideraciones sobre la importancia de la anécdota en el arte de los años treinta es objeto de discusión, sí es cierto el rechazo de las vanguardias de la época a la literalidad y a la anécdota. Todos los estilos que utilizaban estos dos elementos se consideraban tradicionales, académicos y convencionales y, para ellos, representaba una vuelta al orden tradicional, o sea, en Barcelona, un arte burgués.

“Estas pinturas de Vicente han sido frecuentemente comparadas con el trabajo de Raoul Dufy, un famoso artista no muy apreciado por la avant-garde porque sus pinturas eran consideradas demasiado agradables, careciendo de “autenticidad”, y acomodadas a la imagen burguesa, una comfortable imagen de una vida sin drama. Este tema esta fuera del alcance de este artículo pero he mencionado a Dufy para enfatizar la complejidad del cruce de caminos ante el que se encontró Vicente en ese momento.” (Bozal, 1999)

En cualquier caso, algunos pintores, entre ellos Vicente y Bonafé, sí se incluyen en el grupo de los que, de alguna manera, vuelven al orden, y respecto al primero repetirá, como veremos más adelante, esta vuelta en Nueva York y dentro de la Escuela Neoyorkina.

Un conocido guanche de esta época es *La Rambla* (Gouache sobre papel, 1931), también uno de los temas clásicos de los pintores radicados en Cataluña de todas las épocas, utiliza el marrón en diversas tonalidades y quizás esto es lo que más destaca, ya que la Rambla es en la realidad una explosión de verde, sin embargo Vicente no da ni una pincelada de este color. El protagonismo es de una masa, más o menos informe, de personas que deambulan por el paseo emblemático barcelonés.



La Rambla. (1931) Gouache sobre papel.

Lo cual es un acierto en el tema, ya que refleja muy bien la naturaleza de la Rambla y la afluencia de una masa paseante sin demasiadas individualidades. La perspectiva hacia el fondo se inicia a derecha e izquierda. A la izquierda con una sola figura que camina hacia la salida del gouache, a la derecha con dos que paradas que conversan.

Las figuras son evanescentes, sólo insinuadas, apenas tienen alguna de ellas ojos y boca, y cuando los tienen son meros apuntes. No importa la individualidad, no existe en la Rambla, importa la masa, importa el conjunto. E importa en tanto y cuanto representa un momento, una fotografía de un instante determinado. Al fondo, las figuras del fondo, simplemente están representadas por óvalos que, como cabezas de una masa de personas, sobresalen sobre las más próximas más perfiladas.

Los árboles, a derecha e izquierda, enmarcan el conjunto y ayudan a la perspectiva. Manchas blancas, que pueden dar la sensación de una obra inacabada, en realidad acentúan esta sensación de futilidad. La figura no es lo importante, lo es el conjunto. El momento. Un momento que pasa por un *paisaje interior*. Vicente recrea el paseo emblemático barcelonés a través de sus *paisajes interiores* que ya afloran en su obra como constantes.

Un óleo muy parecido tanto en la temática como en la composición, es *Las Ramblas* (Óleo sobre tabla, 1931). En Barcelona La Rambla y Las Ramblas son dos paseos diferentes, uno, el segundo, junto al casco antiguo y el primero es una de las arterias principales del Ensanche que diseñó Cerdá. Son dos escenarios diferentes aunque, tanto arquitectónicamente como por su función, parecidos.



Las Ramblas. (1931) Óleo sobre tabla.

Vicente repite la composición de *La Rambla*, la perspectiva y el color. Si bien este último es un marrón más diluido, con algún apunte en rojo suave y diluido también. Las figuras aún son más evanescentes que en anterior, excepto dos están simplemente indicadas, sin rostros, son trazos, apuntes sin ni siquiera perfilar. Como en *La Rambla*, la perspectiva va de derecha e izquierda hacia el centro-fondo del cuadro. Y como en la misma, se inicia con dos figuras en primer plano a la derecha, en esta ocasión caminando y representando un hombre y una mujer. A la izquierda una mujer, todos sin rostro, más centrada y de menos tamaño, que la de *La Rambla*, pero con un tenue rojo, que destaca más y le permite obtener más volumen. Vicente se asombra ante el espectáculo de Las Ramblas en plena ebullición y la ve a través de sus *paisajes interiores* abstrayendo la esencia de la composición después de reelaborarla en su interior.

El resto del cuadro igual a su gemelo: los árboles, a ambas bandas, enmarcan a la multitud esbozada, simplemente indicada, y se pierden, desvaneciéndose en el fondo. Y la anécdota: el farol de luz de dos brazos, muy típico de *La Rambla* y de *Las Ramblas*, que, solo, sin el par que suele acompañarlo en la otra parte del paseo, se convierte en un foco para la mirada, en un objetivo.

Algo parecido sucede con *Paisaje urbano con paraguas* (Gouache sobre papel, 1931) Blanco, negro y marrón. Mujeres paseando bajo la lluvia, el paisaje urbano se reduce a unas difuminadas casas que se entreen al fondo de la obra. Aunque las figuras están más consolidadas que en las dos anteriores comentadas, no dejan de ser esbozos y los paraguas un trazo de color blanco sucio, gris o negro.

El resto de la composición incluye unos árboles que para acentuar el instante, la momentaneidad, la sutileza, están pintados con unos pocos trazos y los troncos y las ramas sin hojas. Se sugiere la historia, se elimina lo superfluo, Vicente busca la esencia de lo narrativo, el núcleo de la narración, el instante en que se produce el hecho. Los colores se complementan pareciendo que sea uno sólo con mayor o menos masa pictórica, y los blancos crean una perspectiva hacia los edificios que más que ver se adivinan en el fondo.



Paisaje urbano con paraguas. (1931) Gouache sobre papel.

“... la pintura implica un largo proceso. Lo que a mí me interesa es la capacidad del color para convertirse en luz. Evito las pinceladas, porque terminan siendo superficiales y en cierta medida artificiosas. Lo que quiero cada vez más es mantener la totalidad en el reino del color. Utilizo colores opuestos, pero con tonos parecidos. No hago bocetos. Cada cosa que hago es una obra en sí misma, ya sea un dibujo, un collage, una litografía o un óleo” (Vicente, 1964:68-71)

Estas últimas obras analizadas, desde *Paisaje con sombrilla roja*, no sólo representan una evolución clara sobre las más juveniles obras de Vicente, que es esta época ya tiene 28 años, sino que también son obras de su transición hacia la plenitud. Ciertamente están influidas por las corrientes y contracorrientes del momento, incluso por la pintura catalana de la época, como en el caso de *Mujer con abanico* (Gouache sobre papel, 1931) en la que hace un mayor uso del color, centra la figura y añade

elementos definidos, como la barandilla e incluye, claro está, una anécdota: el abanico. Desde luego no es un paisaje urbano es la reelaboración de un paisaje urbano, la visión del artista y su interpretación por medio de los *paisajes interiores*.

Es un cuadro dentro de la línea de Ramón Casas y los pintores de los Quatre Gats. Casas murió el 29 de febrero de 1932, en pleno éxito e influyó enormemente es la pintura catalana de su época y posterior.

Mujer con abanico juega con mayor número de colores, aunque mantiene los tonos marrones y blancos como base del colorido. El blanco lo utiliza para parte del vestido de la mujer y el sombrero, dejando el talle para un marrón muy fuerte con adición de negro y para el cabello, de manera que con dos colores, y sus matices, resuelve todo el colorido de la dama. En la figura lo más importante es el escorzo del cuerpo y la cabeza, como si la mujer, que estaba abanicándose, se sorprende por algo o alguien la llama y vuelve la cabeza: y es este el instante en que Vicente la capta, entre sorprendida y escudriñadora. Es bueno recordar los consejos de Esteban Vicente sobre el colorido:

“Observa los blancos en los cuadros de Mondrian, Utrillo, Braque.

La pintura tiene que ver con el color, no con los tonos.

Mantén un color más luminoso, no tan opaco.

Todos los colores tienen que ver con la luz del sol.

El negro absorbe todos los colores y no los refleja, así que es opaco.”

(Vicente, 1999)

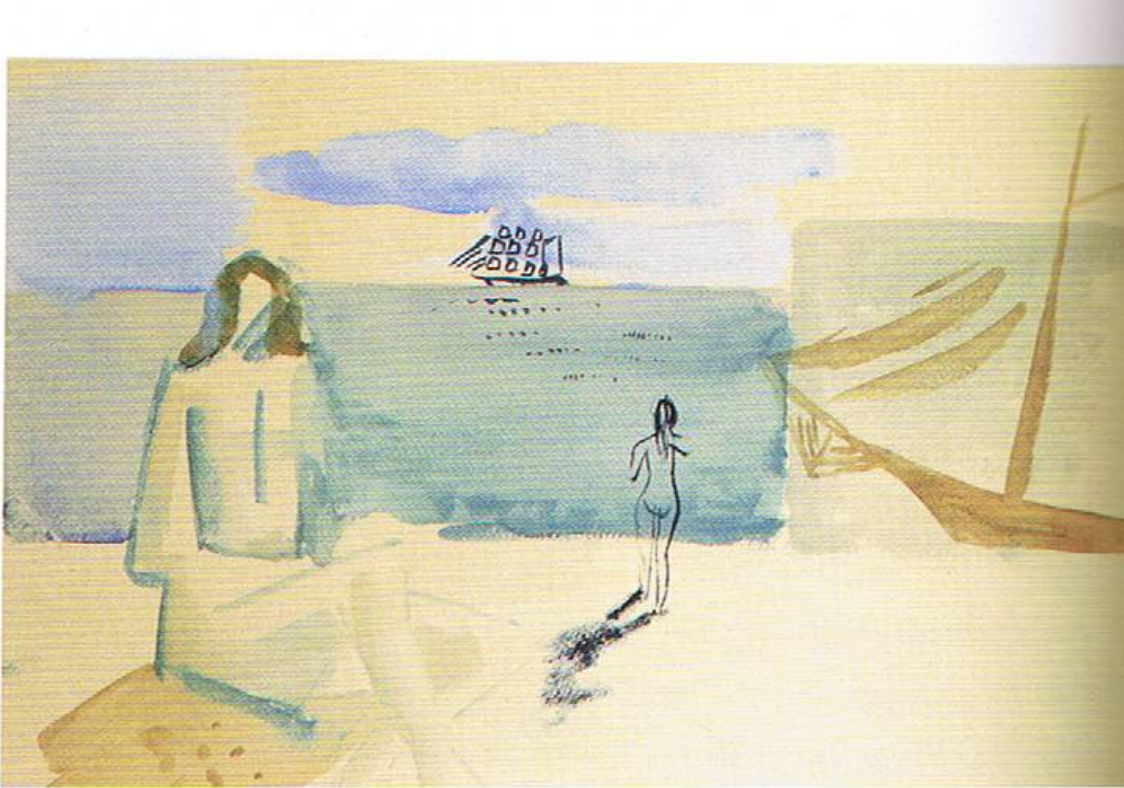


Mujer con abanico. (1931) Gouache sobre papel.

La *Mujer con abanico*, es también un trabajo de transición. Pero es, asimismo, una orientación sobre lo que en un futuro próximo será el colorido de Esteban Vicente, un juego de colores opacos con elementos puntuales de otros colores calientes y fríos.

Sin embargo sigue durante estos años probando no sólo formas y volúmenes, sino temas. En el mismo año 1931, prueba con las marinas, especialmente *Escena*

marítima (Acuarela sobre papel, 1931), un juego de colores claros, con reminiscencias del surrealismo, y en el que el juego narrativo es un juego sobre el presente y el pasado, el barco que navega al fondo y hacia el que se dirige la vista, es una carabela. El juego del azul y los marrones de diversas intensidades, conforma una obra clara, refrescante.



Escena marítima. (1931) Acuarela sobre papel.

“A veces, el blanco de ciertos cuadros no tiene calidad, una calidad real, y esto tiene que ver con la forma de mezclar el color. El azul no forma parte del blanco. Tiene que ver con la cantidad que mezclas de cada color y con cierta sensación. Uno tiene que buscar el azul. Qué tipo de azul de la sensación azul.” (Vicente,1999)



Barcos. (1931) Gouache sobre papel.

Barcos (gouache sobre papel, 1931) es una marina más clásica, por lo menos en el tema desarrollado. Tanto en la composición, como en el dibujo, hay una carga infantil buscada, un juego de formas que, especialmente en los edificios del fondo y en la disposición, por ejemplo, de la chimenea del vapor, busca casi un efecto de dibujo para una ilustración de cuentos para niños. Incluso el dibujo de unos de los edificios provoca sensación de fragilidad, como si estuviese a punto de derribarse.

El vapor está esbozado, con elementos primarios, básicos: chimenea extrañamente inclinada, tres ojos de buey, la barca de salvamento que parece flotar, y unas formas en las que no se adivina ni el puente de mando. Pero Vicente plantea un juego de colores, no es tan importante la narración como el colorido.

Y esto queda más claro si se compara esta obra con *Vista de la ciudad* (Gouache sobre papel, 1931), donde el protagonista es la propia ciudad, aunque más que una ciudad de los años 30 en España es una ciudad actual, como si Vicente pronosticara lo que sería el futuro.

Sólo utiliza dos colores: el blanco y el negro, con alguna mezcla. Plantea la primera parte del cuadro en negros y oscuros, para jugar con los blancos a la derecha y los grises, con alguna pizca de marrón a la izquierda. A medida que la mirada avanza hacia el fondo, los blancos ganan terreno e invaden la izquierda.

Los volúmenes compensan la composición y la abigarrada ciudad, en la que no son tan importantes las casas sino la masificación, una nueva versión de las multitudes despersonalizadas paseando por La Rambla o Las Ramblas. Es la misma despersonalización, lo que importa es el conjunto, la suma de los elementos que forman un todo superior y distinto. Y no ha olvidado la anécdota, las tres chimeneas, que eran en 1931 elementos indispensables del paisaje urbano de Barcelona.



Vista de ciudad. (1931) Gouache sobre papel.

“El artista tiene que formar parte de algo. El arte se inserta en una línea de tradición que viene del pasado y se prolongará para siempre. Sólo conociendo el terreno en el que está uno ubicado se puede descubrir algo” (Vicente, 1964:68)

En 1933 pinta *Retrato de Soledad Martínez* (Acuarela sobre papel, 1933) Fue una pintora extraña, casi misteriosa, que vivió en París en la década de los veinte y luego, en Barcelona, fue una gran amiga de Esteban Vicente, más tarde emigró a México. Nacida en 1901, en Barcelona, muere en su ciudad natal tras una larga y silenciosa vida, en 1996. Fue una pintora cercana a Gaya y Paul Gauguin, nieto del pintor. En 1930 expuso su primera individual en la Sala Syra.



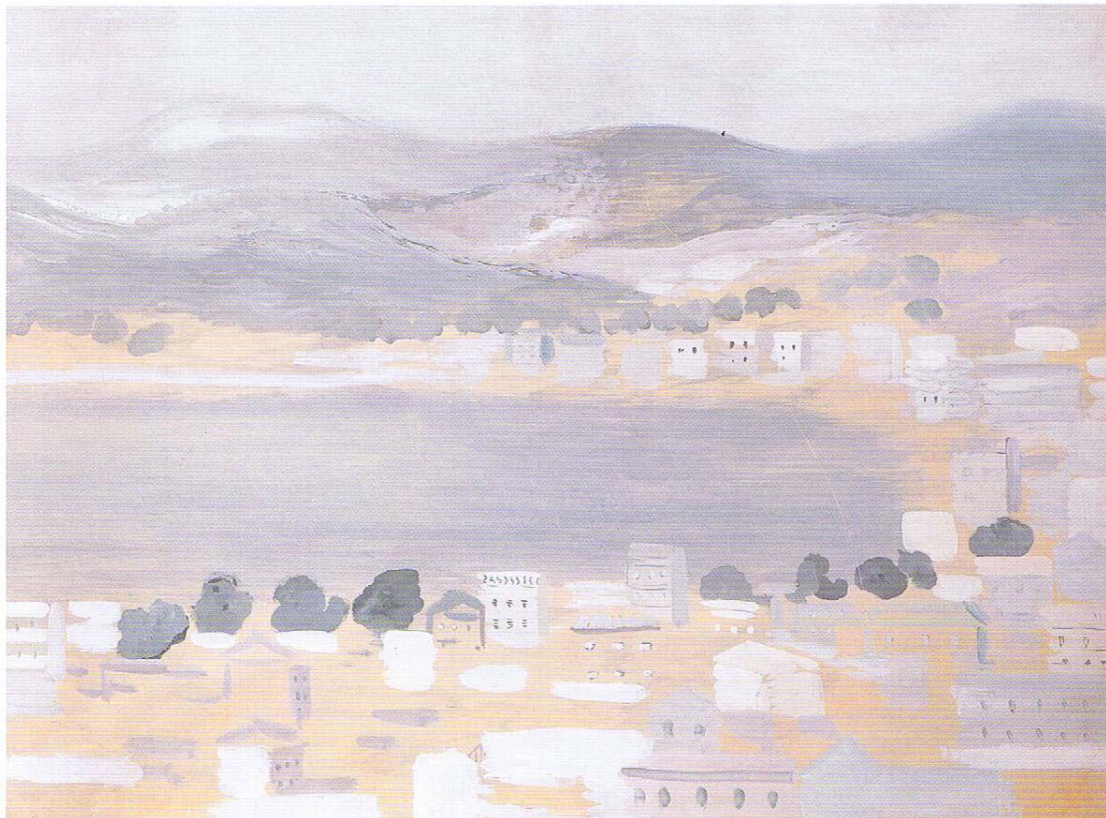
Retrato de Soledad Martínez. (1933) Acuarela sobre papel.

El retrato, en el que Vicente busca reproducir todo el misterio que, por lo visto, envolvía la vida de la pintora, aunque con un estilo muy evolucionado, no está lejos del retrato de su hermana Sagrario. El ovalo que crea el peinado es muy parecido, si bien los colores son más desvaídos y el pintor quiere, esencialmente, dirigir nuestra mirada a los ojos, de un negro intenso y a la expresión, lejana, igual que en Sagrario, pero en este caso, mirando de frente al espectador como intentando comunicarle algo. Es una obra en la que se percibe la madurez de un pintor que domina las técnicas del oficio. Mantiene la *mirada interna* del personaje.

“El trabajo me ayuda a crecer y la evolución de mis ideas a vivir. A lo mejor no físicamente, pero sí espiritualmente. Lo mejor es crecer y crecer, hasta que,

finalmente, no puedas más. Sin trabajo y esfuerzo nada tiene sentido en esta vida. Como no puedo dedicarme a explicar qué es el arte, me dedico a trabajar para intentar comprenderlo. Vivimos y morimos en la tierra y, como no sabemos ni cómo ni cuándo desaparecerán nuestros huesos, hay que trabajar el espíritu para que aquí quede algo de nosotros”.(Vicente, 1999)

En un viaje a París con la beca que le proporcionó la Junta de Ampliación de Estudios, conoció a Estella Charney (Esther Cherniakofsky Harac), una estudiante estadounidense matriculada en la Sorbona, con la que se casó en 1935. El mismo año se fueron a Ibiza, recién descubierta por lo pintores y a la que aún faltaban muchos años para convertirse en un centro de arte vanguardista. Allí Vicente pintó gouaches y óleos en las que intentó y en gran parte logró, captar la luz clara y brillante de la isla. En *Paisaje de Ibiza* juega con los amarillos, blancos, azules, y verdes en mayores o menores intensidades. Los blancos de las casas, contrastan con la línea de verdes de los árboles, y el azul desvaído del agua de la cala se extiende gradualmente por las colinas que conforman el conjunto. La luz es clara, suave, y todo el cuadro respira la tranquilidad de un remanso olvidado y pacífico. Vicente parece que se recrea en la elaboración, disfruta pintando.



Paisaje de Ibiza. (1935) Gouache sobre papel.

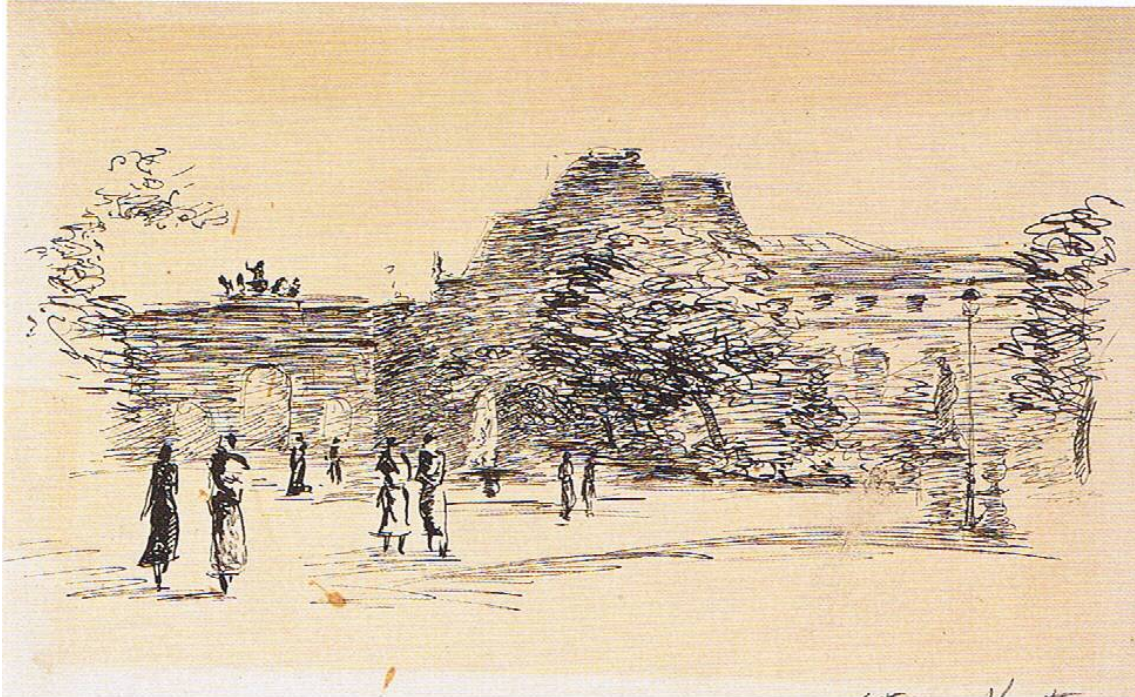
También de esta estancia ibicenca es un dibujo *Sin Título* (Lápiz sobre papel, 1935) en el que aparecen un par de mulas uncidas a un arado labrando. Es un dibujo clásico de los años treinta de Vicente, en que los trazos son firmes y toda la composición se centra en las mulas y el arado. Cuenta una historia, es un dibujo narrativo: la

agricultura en Ibiza, un arado romano, las mulas; la ausencia de figuras humanas destaca y centra todo el tema en la labrantía.



Sin título. Mulas. (1935) Lápiz sobre papel.

Sin embargo, un año después, otra vez en Madrid, y desde la perspectiva de la calle de Alcalá, dibuja un paisaje ciudadano, *Sin Título: Madrid* (Tinta sobre papel, 1936), con una composición y tema muy parecidos, salvando las ciudades y monumentos, claro está a *Sin Título: Barcelona* de 1930. Incluso los volúmenes son parecidos, aunque la perspectiva es algo diferente. Y las figuras recuerdan a los trazos del gouache *Paisaje urbano con paraguas*, incluso el movimiento de las mismas. Y como ellas, aunque pueda parecer una obra realista, el artista busca la esencia misma de las líneas a través de los *paisajes interiores*. Reelabora una realidad tan sencilla y elemental y la proyecta en su obra de arte.



Sin título. Madrid. (1936) Tinta sobre papel.

Por otra parte, en *Sin Título: Figura de mujer* (tinta sobre papel, 1933) se desprende de lo superfluo y centra toda la composición en la figura, una mujer recostada en el suelo, con la cabeza apoyada en la mano y en actitud pensativa. Es todo el tema. Y naturalmente, se trata de un dibujo, jugando con los blancos y negros, esbozándolos, en trazos firmes y seguros.

“Los conceptos del dibujo y la pintura son los mismos. ¿Por qué, pues, esa idea de que el contorno es la forma? La línea es solo un medio y los bordes son sólo los bordes de las formas. Es en este sentido en el que la pintura debe ser menos dibujo.” (Vicente, 1999)



Sin título. Figura de mujer. (1933) Dibujo a tinta sobre papel.

Un poco antes, en 1932, presenta una obra *Coche* (Acuarela sobre papel, 1932) en la que el tema es un simple autobús, más que un coche, de transporte de viajeros en un instante de su trayecto de una localidad a otra, en medio de la nada, aunque la nada sea un paisaje montañoso.

La narración es muy parecida a la de *Mulas*, tres años después y la composición también, salvando la distancia de la técnica utilizada, en este caso la acuarela. Trata de captar un instante fugaz, un *paisaje interior*, y centra toda la obra en el autobús, mientras que el resto, montañas y árboles, queda difuminado y sólo sirve para enmarcar el conjunto. Los colores son los mismos: blanco y negro, excepto unos toques de rojo que forman los pilares que soportan la protección de la carretera sobre el declive que se adivina. No hay más, no hace falta, con ello cuenta una historia.

“La literatura tiene su lengua, el lenguaje, y su tema es siempre los problemas (...) de la vida, por eso es más inmediata que las artes plásticas-pintura y escultura- que tienen una lengua específica que hay que aprender. En el proceso creativo de las artes la condición es la soledad. Soledad continuamente. Uno tiene que expresar su emoción solo.” (Vicente, 1999)



Coche. (1932) Acuarela sobre papel.

Son importantes todas estas obras porque culminan la primera etapa de la formación de Esteban Vicente, entendiendo que su madurez empieza con su partida a Estados Unidos. Por descontado, este tipo de taxonomías no son más que formas de establecer unos hitos para clarificar el seguimiento, porque Esteban Vicente, como otro artista, evoluciona de una manera continua y un no puede fijarse, casi nunca, de forma tajante, un cambio radical por un traslado de residencia, aunque sí es cierto que con el tiempo sería crucial para su evolución.

Prueba de ello, es que sus primeros años en Estados Unidos es una continuación de su estancia en Barcelona, Ibiza y Madrid, como veremos más adelante.

“Como en los paisajes de Ibiza el artista utiliza la anécdota y consolida la construcción de la imagen, determina la composición de la pintura, el sentido de monumentalidad adquirido transporta el tema más allá de los meramente anecdótico. La gama de colores es limitada, pero la naturaleza material de la pintura es obvia mucho más en el trabajo de algunos pintores del siglo XIX que algunos críticos consideran los precedentes de Vicente. Y mucho más tangible que en sus trabajos previos en Barcelona. Las acuarelas celebran esta monumentalidad en el tratamiento de los árboles y los arbustos y en la extraordinaria gravedad de todo el paisaje de Martha’s Vineyard con una mera línea como cielo y una densa sucesión de campos y prados.” (Bozal, 1999:26)

Esto se aprecia en los colores que utiliza Vicente en *Baile popular* (acuarela sobre papel, 1934), comparándolos con los de sus obra en *Martha's Vineyard*, en su primera época americana.

Esta acuarela presenta una escena de baile muy en las líneas de los tenderetes a orillas del Manzanares en el primer tercio del siglo XX. El espectador intuye más que avista, la ciudad al fondo: una masa de marrones muy diluidos que culminan campanarios y techumbres en azul, asimismo tenue. El primer plano, muy dentro del estilo temático del Vicente de estos años, el instante de un baile, con parejas, esta vez concienzudamente dibujadas, bailando.



Baile popular. (1934) Acuarela sobre papel.

El movimiento apunta un baile relativamente movido, quizás un *foxtrot* que hace evolucionar a las parejas. El movimiento está muy logrado y es la idea central de la obra. Los colores son fuertes en la primera mitad del cuadro, calidos, y una valla separa la escena del baile de la ciudad, recortando y circunscribiendo a las parejas a un espacio más íntimo. La perspectiva, situada en el centro, lleva a través de las parejas y un par de árboles a centrar la mirada en lo que parece un campanario, a lo lejos. Es quizás la obra que por su estructura y composición más destaca los *paisajes interiores* en la obra de Vicente antes de su eclosión en Estados Unidos, y con el detalle que se trata de una obra figurativa. Su relación con las obras realizadas en Martha Vineyard está en los colores, no en el tema.

Y en la luz. Claro que no se trata de la luz de Ibiza, ni siquiera de Barcelona, es otra luz. Y no trata de reflejar el casticismo madrileño, a pesar del tema, trata de reflejar una escena y que escoja el baile, es puramente accidental.

“Esteban Vicente, que supo desprenderse de la ganga superficial y narrativa del casticismo y desde un primer momento quiso abrirse a lo moderno y lo foráneo, sin embargo fue capaz de comprender cuál era su verdadero arraigo en lo hispano. Para él lo ibero era más que un término o vocablo con significación tribal.” (Bonet Correa, 2003:23)

Ya muy lejos de sus primeros años en Madrid la década de los años veinte, tanto en política como en arte, fue turbulenta para España, aunque no tanto como la década de los treinta, Vicente ha recorrido un largo camino hacia su madurez. En realidad en 1936 ya era un hombre que entraba en la madurez, con 30 años se enfrentaba a un nuevo reto, lejos de su país y, en principio, en unas condiciones precarias.

Es difícil determinar el estilo de Vicente en este instante de la historia nacional, quizás mejor decir que aún no lo había hallado plenamente. Estaba dentro de las vanguardias, pero no de las revolucionarias en el mundo del arte, más bien seguía la tradición clásica evolucionando, con vaivenes, hacia una pintura colorista dentro de una evolución, por decirlo de alguna manera, controlada. El cubismo ya estaba lejos y a juzgar por las obras de la etapa barcelonesa, no habían influido demasiado en él. Ciertamente es que después se declaró admirador de Gris, pero también de Zurbarán y casar estas dos admiraciones sólo podría realizarse a través del color. El color es la base de la pintura: *“La pintura tiene que ver con el color, no con los tonos”*, dice y añade: *“Todos los colores tienen que ver con la luz del sol. El negro absorbe todos los colores y no los refleja, así que es opaco.”*

Pero el artista es hijo de su tiempo y de su entorno.

“Puede que uno tenga una intención sobre la pintura que nadie ha tenido con respecto a nada. El ojo está relacionado con el corazón y con la mente. Se vuelve muy sofisticado. Cézanne tuvo una visión: lo importante es tener visiones. La pintura es algo que tienen que ver con la visión de un hombre y con la cultura y el tiempo en los que vive.” (Vicente, 1999)

Y Vicente, en estos tiempos anteriores a la Guerra, es fundamentalmente español, aunque él se considere ibérico y como tal actúa. No parece que sus viajes a París, su estudio de los maestros vivos del momento, sus contactos y las controversias frecuentes en Saint Germain des Pres influyeran demasiado, a primera vista, en su obra. Quizás Cézanne, posiblemente Utrillo, Mondrian, Braque: *Observa los blancos en los cuadros de Mondrian, Utrillo, Braque*. Gris, por descontado y poco Picasso.

La Guerra Civil de 1936, que destruyó vidas y carreras de tantos artistas, obligó a Vicente a emigrar. Cuando estalló el levantamiento militar, Vicente estaba en Madrid y como gran parte de sus amigos de la generación del 27, optó, sin dudarle por la República. Se presentó a las autoridades y éstas, en una decisión muy propia de la burocracia, le envió a pintar el camuflaje de los tanques. No es raro que decidiera viajar a los Estados Unidos con la misión de recaudar fondos para los republicanos. Fue el fin de la primera parte de su vida. Volvió muchos años después.

“En la obra de Esteban Vicente no hay pistas para entenderla - incluso carece de títulos -sino hay que entrar en cada trazo y armonía; su música que enclavó diversos colores, formas que adquieren presencias objetivas y mágica: signo inmóvil que transita huecos en grandes espacios luminosos. El silencio es absoluto. Configuración de otro lenguaje. Cada línea busca la disolución de la forma: el instante reposa sombras. Es decir, la pintura de Esteban Vicente admite términos: línea y color transforman un espacio oscuro, lo vuelven visible, lo desgarran, lo invocan. Sueño y palabra. Destino aparente. Juego único, perdición de lo trágico, transparencia inagotable que se inventa y se desvanece hasta deshacerse en el espacio en blanco y, de ahí, deshabitar otros muros.” (Muñoz, 2001:18/19)

II.3. Años de Madurez: pintura y docencia.

“Primero, estás delante del lienzo o del espacio que vas a utilizar. Uno debe tener cuenta eso primero. Puesto que esos son los límites entre los cuales tienes que organizar algo, tienes que tener en cuenta eso y empezar adecuadamente. La idea es que primero pones cualquier cosa, y esa cosa cualquiera no está relacionada con ninguna imagen en particular si no solo con los límites del lienzo. Y entonces cuando pones el segundo elemento empieza el problema. El segundo elemento tiene que estar relacionado con el primero y con los límites del lienzo. Es entonces cuando la imagen empieza a aparecer despacio. Solo entonces, cuando parece, quizás hay una posibilidad de que haya una relación con algo difuso, con algo no preciso, que sólo gana precisión cuando empieza a aparecer gradualmente en el lienzo. Puesto que todo consiste en una toma de decisiones constante, las decisiones transmiten finalmente el total.... Yo... pongo cosas dentro, y las quito, las cambio, hasta que todo queda en su lugar. Y cuando empiezan a estar en su lugar... La cosa empieza a aparecer, y entonces es cuando empiezas a tener un sentimiento de correspondencia entre el lienzo y tú.” (Vicente, 1999)

Es probable que la expatriación de Vicente en los primeros meses de la Guerra Civil se debiese a una serie de causas y no sólo a la guerra en sí. Por una parte si bien alguno de sus amigos, caso de Juan Ramón Jiménez también se expatrió en 1936, después de una rocambolesca historia en la que fue confundido por los milicianos con otro tocayo y estuvo en un serio aprieto hasta que comprobaron su identidad, la mayor parte de los miembros de la generación del 27, especialmente los que se encontraban en la zona republicana, que fueron la mayoría, no emigraron. (Campoamor González, 2001)

Por otra parte no parece que Vicente, aunque republicano, tuviera un excesivo interés en la política ni siquiera en el futuro de España. Él siempre, repetimos, se definió como ibérico, aunque parece que era más una definición geográfica o histórica que nacional. También debió influir la nacionalidad de su mujer, que no muy españolizada debía ver los acontecimientos con no poca aprensión. Y, por último, no lo menos importante, porque es posible que no viera en España muy claras las posibilidades de aprender y desarrollar su arte.

Lo extraño, excepto por la influencia de su esposa, es que no eligiera París meca aún de los artistas europeos en general y particularmente de los pintores, y sobre la que hay testimonios que era su meta final. (Bozal, 1999) También es muy posible que sus amistades en buenos puestos de la Administración republicana, le consiguiesen un trabajo como agregado consular en Filadelfia con el encargo de recaudar fondos para la Republica. En cualquier caso fue una decisión que condicionaría su vida futura.

A su llegada a Nueva York, Fernando de los Ríos, embajador español, maestro de muchos de la generación del 27 desde su cátedra de Derecho Político Comparado en Granada, entre ellos García Lorca, le proporcionó el trabajo consular en Filadelfia.

Un problema familiar, la salud de su hija Mercedes, y una situación económica no muy boyante, anularon cualquier plan próximo de regresar a Europa y el fin de la Guerra Civil (1939) con el triunfo de los militares y el traspaso de las legaciones diplomáticas y consulares a los nuevos mandatarios españoles, dejó a Vicente sin trabajo. Fue entonces cuando decidió trasladarse a Nueva York, a Greenwich Village (St. Mineta Lane), que ya había adquirido dos de sus principales características: lugar donde vivían los artistas y los bohemios y enclave universitario, porque alberga el principal campus de la Universidad de la Nueva York. Dos mundos en los que Vicente se sentiría años después muy cómodo.

II.3.1. Nueva York. Perfeccionamiento de técnicas pictóricas.

En Greenwich Village se reencontró Vicente con un amigo y escultor español de los tiempos de París, José de Creeft. Un hombre muy especial. Nacido en Guadalajara en 1884, fue un autodidacta que comenzó su carrera esculpiendo figurillas de belén. Como tantos artistas se estableció en París donde trabó amistad con Rodín. En 1929 emigró a Nueva York, donde realizó una brillante carrera. Fue Miembro de la Academia de Bellas Artes y Letras de Estados Unidos. y Medalla de Oro del Club Nacional de las Artes de ESTADOS UNIDOS. Milton Kramer, un eminente crítico de “Times”, dijo de él: «Este insigne español ha rescatado la fuerza tradicional de la escultura de la decadencia y artificialidad del academicismo. Es un esforzado defensor de la pureza y la integridad del arte escultórico». (Bonet, 2003:22)

De Creeft le introdujo en los ambientes artísticos de la ciudad y, especialmente, en un grupo en plena evolución que se transformaría, pocos años después, en la Escuela de Nueva York. Y no sólo fue Creeft quién ayudó a Esteban Vicente a conocer los ambientes artísticos de estos años finales de la década de los treinta, Joseph Stella le guió por el Village y Walter Pach le abrió las puertas de las Galerías Kleeman. Stella era un pintor de una generación anterior a Vicente, nacido en 1880 en Muro Lucano, Italia, emigró a los Estados Unidos en 1896. Viajó a Europa en 1909 y descubrió el modernismo y el futurismo del que se convirtió en abanderado con “Batalla de las luces en Coney Island”. En los años veinte consolidó su posición influyente en el arte neyorkino con “El puente de Brooklyn”; formaba parte del grupo dadaísta de esta ciudad. A finales de los treinta era considerado y respetado en los ambientes artísticos pero su gran época ya había pasado. (Bonet, 2003:27)

Walter Pach (1883-1958) era un crítico, una institución en la crítica del momento, artista también, organizador de exposiciones y algo así como oteador de talentos, muy especializado en el arte hispanoamericano; conocía muy bien las corrientes artísticas que se estaban dando en México, por ejemplo. No es extraño que conociera a Vicente y se fijara en él. Lo cierto es que le proporcionó la oportunidad de exponer en Kleeman en 1937 y 1939, las dos exposiciones primeras individuales del artista español en Nueva York.

En 1940 Vicente se nacionaliza americano, parece ser que las razones fueron meramente laborales. La nacionalidad le daba acceso a los WPA: Proyectos de Trabajo de la Administración.

II.3.2. Martha' s Vineyard. Aparición de la poética.

En estos años, Vicente pasa temporadas en *Martha' s Vineyard*. Una isla frente a las costas de Massachussets, que comenzó como caladero de balleneros y ha terminado con residencias de verano de los cercanos millonarios de la Costa Este, pasando por ser una replica del Village newyorkino, donde veraneaban los artistas en estos años en que llegó el pintor español. Allí Vicente pasaba el verano en casa de su amigo y condiscípulo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, James Gilbert. Y allí pintó algunas obras que marcan su transición desde los modos figurativos y más bien clásicos llevados de España, hacia las nuevas formas que adoptara a finales de la década de los cuarenta.

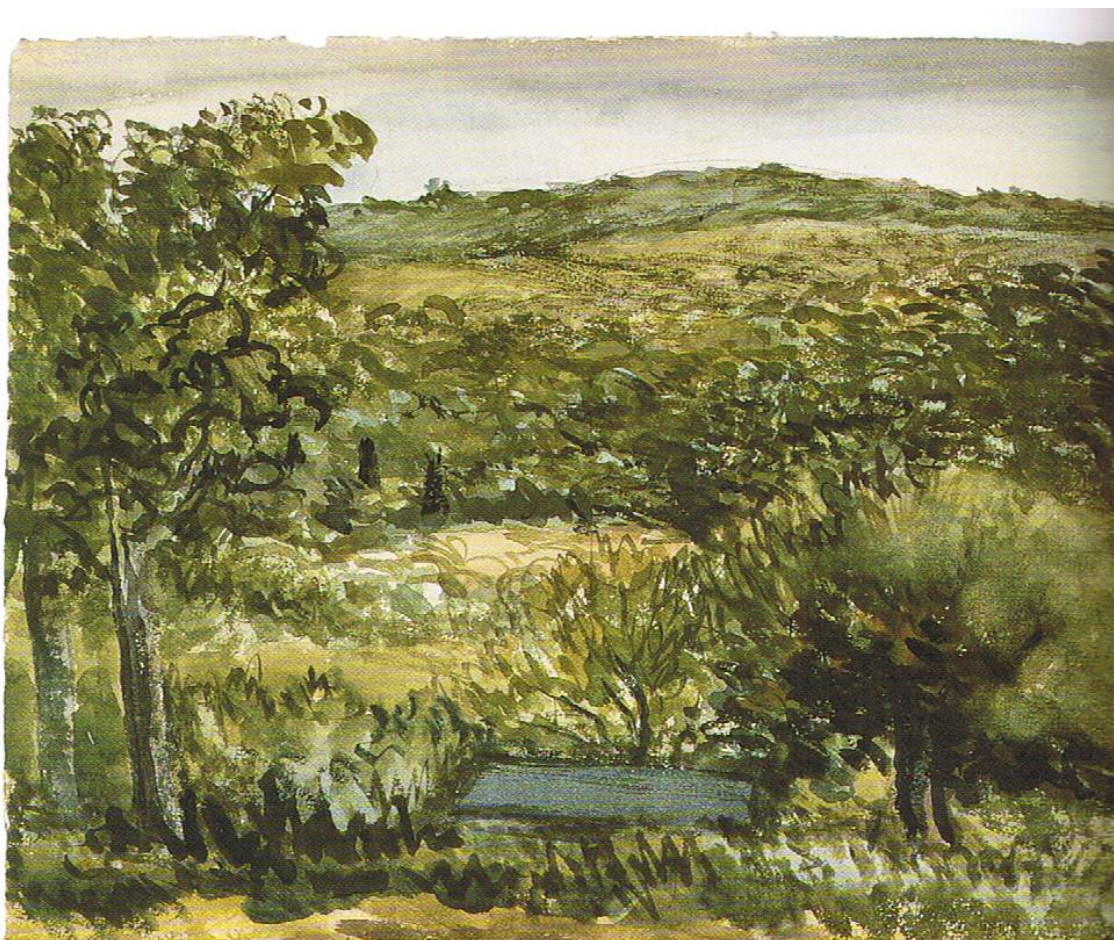
Fundamentalmente son paisajes que de alguna manera vaga recuerdan a los de otra isla: Ibiza, pero tanto el tratamiento como los colores son diferentes, no tanto la composición. Por ejemplo en *Sin título (Martha' s Vineyard, acuarela.)* 1938, si bien la composición es parecida, cambia el colorido, las masas de color, y la monumentalidad del tratamiento pictórico. El cielo no es el luminoso de Ibiza, es un cielo que insinúa una tormenta, tempestuoso, con colores más oscuros matizados por pinceladas blancas. Pero donde se ve más las diferencias es en las masas de la vegetación, en realidad el tema son los árboles y las matas; la casa escondida entre ellos es más bien una anécdota. No se trata de una bahía o unos mulos arando como en el caso de Ibiza, sino de una masa de árboles que parece extenderse hacia el fondo del cuadro. La densidad preside la acuarela, la densidad de formas vegetales con verdes fuertes y un primer plano de campos también en ocre fuertes. Vicente captó en Ibiza la ligereza, aquí capta la reciedad.



Sin título. Martha' s Vineyard. (1938) Acuarela.

Quizás en una composición más abigarrada, *Sin Título (Martha' s Vineyard, acuarela)* 1938, se acentúa esta tendencia hacia los colores masivos, fuertes, el paisaje como tema central, la vegetación como tema focal. Un paisaje no atormentado, que no lo es, pero sí extraño, sin lisuras, lleno de formas fractales, desde luego, los árboles siempre son fractales, pero también lo es el conjunto. El cielo no es tan borrascoso como en la anterior, luego más blancos, pero siempre con la sensación de una tormenta que está formándose o alejándose en el cielo. Vicente se está alejando de Ibiza y también de Barcelona, pero, como ya hemos dicho, el color, mejor dicho el tratamiento del color, recuerda una de sus últimas obras en España, un baile al aire libre. Aunque desde luego, nada que ver con el tema. Si hay una anécdota en el cuadro, es un trazo de gris enmarcado en negro de formas rectangular que no parece representar nada.

También aparece en la obra, larvada aún, pero anunciando otra de las características de la obra posterior de Vicente, la "*Poética*". Porque si la obra tuviese que definirse sería como un poema de color. La invención de las formas a través de color, que más tarde se expresaran radiantes en el Expresionismo Abstracto de Vicente.



Sin título. Martha' s Vineyard. (1938) Acuarela.

En *Sin Título (Dunas, acuarela, 1938)* se aprecia aún más esta tendencia a las masas de color y las formas masivas. Los sectores del cuadro están delimitados por hileras de vegetación compacta y color verde con algo de negro. Sin embargo el cielo es mucho más brillante, más luminoso, sin rastro de nubes. Es un paisaje que no parece

corresponder a una isla, *Martha's Vineyard* es una pequeña isla, y sí al continente, con una cordillera que se pierde al fondo del cuadro, contrastando el azul con los verdes intensos y los ocre más suaves. Es una pintura de paisaje más clásica, parece más bien una afirmación e incluso una lección de cómo se estructura un paisaje. De cómo se estructura un *paisaje interior* por medio de la *creación poética* del artista. Porque la única anécdota, si la hay, es el color.



Sin Título. Dunas. (1938) Acuarela.

Otro cuadro de esta época que sigue la misma tónica y se reafirma en las masas de colores es *Sin Título (Martha's Vineyard, 1938)* Muy cerca del primero que hemos comentado de esta época en la isla. Aquí el color se distribuye en tres zonas: una primera situada en primer plano de la obra en el que juega con los ocre muy fuertes, matizados por una mancha blanca en el centro que centra la mirada y plantea la perspectiva hacia el fondo. Alguna otra mancha de blanco delimita subzonas y permite descargar la masa de color.

La segunda zona es una masa de verde, que delimita un bosque y las montañas al fondo y la tercera un cielo tormentoso. Una perdida techumbre de la casa que se adivina debajo introduce un elemento de nostalgia y soledad. En todas las obras que hemos comentado de este periodo de *Martha's Vineyard*, aparecen estos dos elementos, la nostalgia y la soledad y, por supuesto, la tristeza. Son paisajes, pero paisajes tristes, alguno hasta tenebroso. Reflejan una etapa en la vida de Vicente que no fue precisamente la más feliz: lejos de la patria, miembro del bando que estaba perdiendo, sin un objetivo artístico claro, en plena evolución personal y pictórica, y quizás previendo unos difíciles tiempos venideros.

Vicente en toda la obra realizada en *Martha's Vineyard*, trabaja el color más que la figura, aun cuando se trata de cuadros figurativos; y ello se debe a que avanza hacia la expresión pura del color y la búsqueda de la luz. Ya ha encontrado los *paisajes*

interiores y es consciente que la creación, la innovación pictórica, pasa por la *creación poética*.



Sin Título. Martha's Vineyard. (1938) Óleo sobre tela.

“Señalemos, por último, lo que tal vez sea el elemento central de su concepción del trabajo creativo. Hemos sugerido de pasada todo cuanto para el pintor implica este: independencia, libertad, soledad, necesidad íntima, privada, que a nadie más que al interesado importa satisfacer o no satisfacer. Una llamada hecha de preguntas cutas respuestas tentativas surgen del mismo trabajo. Esteban Vicente ha escrito en más de una ocasión: “pinto para saber qué es la pintura”. Quizás sea esta actitud inquisitiva, abierta, nada autosatisfecha, la que tiñe de fuerza juvenil los cuadros de un hombre.” (Martínez Aguilar y Parreño, 2001)

Pero si volvemos a echar una ojeada a *Baile Popular*, 1934, encontramos elementos comunes, aunque eso sí, desarrollados en otros temas y otras perspectivas. En primer lugar la composición de los volúmenes son semejantes: en los dos casos dichos volúmenes cargan a la izquierda del cuadro. La línea media que divide en dos partes iguales el cuadro, a la vez separa dos masas de color dejando a la izquierda la mayor carga. Bien es cierto que la compensa, pero lo hace con luz. Contrapesa con luz. En el primer caso, el *Baile popular*, la luz la consigue en un primer plano aligerando de figuras el espacio y en un segundo con blancos que se mueven hacia la derecha. Y,

desde luego, con una menor presencia de masa forestal. En el caso de la primera acuarela, el juego de los blancos en el cielo para dar luz es muy parecido al del *Baile popular*. En este último caso enmarcan y resaltan los edificios que se vislumbran al fondo, y en la acuarela, menos intensos, menos blancos, dividen el cielo produciendo sensación de movimiento.

El movimiento es otra de las características que presumen una continuidad entre estas obras. El movimiento es una premisa en casi todas las obras de Vicente, especialmente en esta etapa de su quehacer artístico. *Baile popular* no es la única obra que hemos estudiado en la que el movimiento es tema del cuadro. En este cuadro lo consigue en dos planos: primer con las figuras que bailan y, segundo, con el cielo al fondo. En el caso de las obras de *Martha's Vineyard* el movimiento está fundamentalmente centrado en los cielos, en las masas de nubes que anuncian tormenta y en la inclinación de los árboles sometidos por el viento.

En las obras, tanto en el *Baile popular* como en las realizadas en *Martha's Vineyard* hay un dinamismo relajado, no se trata de movimientos frenéticos, sino de un juego de figuras o masas de colores que se desplazan suavemente.

Y también hay diferencias: el colorido. En las acuarelas de *Martha's Vineyard* el color es mucho más vivo, han desaparecido los ocre y los negros no tienen protagonismo. El color puro se adueña del cuadro y explosiona. Los verdes, en varios matices, son verdes vivos, que ocupan todo el espacio. Comparemos con otras de sus obras ya vistas: el retrato de su hermana Mercedes, también con una gran mancha de verde, pero apagado, o los colores del Bodegón con "Le Crapouillot", los verdes de *Paisaje con sombrilla roja*, no hablemos ya de La Rambla o Las Ramblas, ni siquiera de las obras de Ibiza, es otro color, otro tratamiento del color. Y, consecuentemente, otro tratamiento de la luz.

Vicente ha iniciado una evolución, pero es sólo un camino, una tentativa. Más tarde, cuando abandone la figura y se adentre en el Expresionismo Abstracto, quedará, el color y la luz de esta etapa. Y desarrollará los "paisajes interiores" y la "invención poética", que ya están presentes en esta etapa final de su figurativismo e inicial de su adscripción al Expresionismo Abstracto.

II.3.3. Años de crisis. Búsqueda de un nuevo lenguaje para la “poética”

A nivel familiar, incluso a nivel pictórico a corto plazo, no fue un éxito su traslado a Nueva York. En 1943 muere su hija Mercedes, nacida en 1937, y el matrimonio casi inmediatamente se rompió. Aunque Vicente no perdió el tiempo. Un año después contrajo un segundo matrimonio con María Teresa Babín.

María Teresa, portorriqueña nacida en 1910, era, ya en aquel tiempo, una especialista en Federico García Lorca y buena filóloga. Con el tiempo se convertiría en una de las mayores autoridades en lengua española de Puerto Rico y el resto de la comunidad lingüística hispana. A la temprana edad de 30 años fue la primera directora del Departamento de Español de la Facultad de Estudios Generales del Recinto de Río Piedras (1940-1945); se doctoró en Filosofía y Letras en La Universidad de Columbia en 1951 con una Tesis Doctoral sobre: *El mundo poético de Federico García Lorca*. Cuando se casó con Esteban Vicente ejercía como profesora de español en la Universidad de Nueva York.

Debió ser un intenso amor, porque las mejores poesías de María Teresa, también poeta y escritora, se las dedicó a Vicente:

“Llevo adentro escondidas las voces de tu voz
- Un susurro y un deje de huracán amansado -
Un nudo de lamentos temblorosos de brisas...
Atadas a la esfinge del amor sin cadenas”.
(Las voces de tu voz, pág. 49)

“Sé muy bien lo que sabes.
Mi amor ha sido todo: pasión, volcán y fuego,
Locura, marejada de ensueños y fracasos.
Por eso es que me sientes serena en mi tristeza,
Amarga y desolada, satisfecha y perpleja”.
(Las voces de tu voz, pág. 57)

El poemario titulado *Las Voces de Tu voz*, está todo dedicado al pintor. Aunque fue un amor tan intenso como breve.

En cualquier caso Vicente, que no debía ver las cosas claras en Nueva York, se trasladó a Puerto Rico con su nueva mujer y aceptó un puesto como profesor de pintura en la Universidad de Puerto Rico. Pero no duró mucho la estancia del matrimonio en este país, en 1947 volvían a Nueva York.

Desde 1940 a 1947 fue un periodo difícil para el pintor. Posiblemente la muerte de su hija, el primer divorcio, el desconocido panorama pictórico que se encontró en Nueva York, en el que le costó mucho encajar, y la búsqueda de su propia identidad como artista, quizás también la lejanía de España y sus raíces, creó en Vicente una situación psicológica que influye mucho en su trabajo.

Prueba de ello es que en estos siete años sólo realiza tres exposiciones individuales: una en Blacue Bonestell Gallery, Nueva York, 1941, y dos en Puerto Rico: 1945 y 1947.

Pero su regreso a Nueva York significa el final de esta crisis y el inicio de una nueva etapa en la vida artística de Vicente, la que le confirma como pintor. Regresó en el mejor momento: el año de consolidación de la Escuela de Nueva York.

“Es frecuente una actitud recelosa entre los espectadores de una obra de arte del siglo XX. Los cuarenta y seis años de edad que lleva a costas nuestra época han sido tan dinámicos, han estado tan cargados de tragedia, que apenas se ha podido captar, fuera de ciertos núcleos minoritarios, la lucha que sostienen los hombres dedicados a las faenas artísticas por subsistir y crear en medio de unas circunstancias ajenas a su razón vital de ser. Sin embargo, toda obra auténtica de arte en nuestro siglo responde a las mismas inquietudes fundamentales que agitan la vida de otros órdenes. El anhelo de superación, el afán por depurar los conceptos estéticos, por ennoblecer el arte, tiene su equivalente en la búsqueda de soluciones decorosas y humanas para la vida del individuo, latentes en el subsuelo de todas las agitaciones sociales y económicas que han caracterizado el siglo.” (Vicente, 1945)

Si bien es cierto que durante este periodo Vicente no produce mucho, o por lo menos no se ha conservado mucho, no dejan de existir interesantes obras que sugieren que no fue una etapa vacía y que Vicente evolucionó durante la misma.

Varios dibujos marcan estos años. Parece como si Vicente, en medio de su crisis personal, volviera a sus años de estudios en la Academia de San Fernando. Vuelve a dibujar como lo hacía entonces. Son dibujos con muchas reminiscencias académicas, casi como si estuviera realizando ejercicios con modelos.



Estelle y Mercedes. (1941) Dibujo a tinta sobre papel.

Uno de ellos es de carácter doméstico: *Estelle y Mercedes*, de 1941 (dibujo a tinta sobre papel) Una escena familiar. Mercedes mira de frente a su padre mientras la dibuja y Estelle lee un libro. El trazo es grueso, pero los contornos son limpios; el juego de blancos y negros casi perfecto, casi demasiado perfecto. Los rasgos están definidos, los ojos de la niña miran, desde la ensoñación, la mano de Estelle, en primer término, sobre la que se apoya levemente la cabeza, bien dibujada y las ropas que visten terminadas con bastante detalle. No se trata, como en otras obras, de un instante captado, sino de una escena doméstica, que está sucediendo a lo largo de un lapso, de un tiempo. Vicente se recrea dibujando a su familia, su privacidad. No es un tema con mensaje, es un simple discurrir de la vida en una familia.

Otros dos dibujos de esta época son dos desnudos de mujer. Los dos en tinta y sobre papel. Y los dos de 1941, pero hay notables diferencias entre ambos.



Sin Título. Mujer tendida. (1941) Dibujo a tinta sobre papel.

El primero, no en el tiempo sino en el análisis, es un típico dibujo de trabajo académico, que desde luego no es el caso, pero sí el concepto. Sobre un fondo ocre aguado, Vicente pinta una mujer echada con un juego de dos escorzos. Aunque las líneas que marcan los contornos del cuerpo son firmes, no lo es tanto el propio cuerpo en el que el juego de negro y blanco está más desvaído, más difuminado. La cabeza se apoya sobre el brazo doblado. Los rasgos de la cara están bien definidos, dibujados con cuidado y la mirada, lejana, ensoñadora, relajada, se dirige al vacío. Los muslos y piernas escorzan hacia el lado opuesto de la cabeza, en un estudio de posiciones. Y toda la figura sobre unos trazos que sugieren una tela arrugada que protege a la modelo del suelo. Si bien no aporta mucho a la obra de Vicente, sí demuestra que es un excelente dibujante y que la figura humana, en sus diferentes posiciones, no es un secreto para él.



Figura de mujer sentada. (1941) Dibujo a tinta sobre papel.

La segunda figura es diferente. Otro desnudo, pero esta vez siendo académica lo es en la postura, no en el tratamiento. Vicente avanza varios pasos en el dibujo. Difumina la tinta, deja los contornos imprecisos, el fondo adquiere relevancia, los negros y grises se imponen a los blancos, los volúmenes destacan, la figura de la mujer, que en el anterior da la sensación de fragilidad, ahora es robusta, firme, decidida. No es una jovencita sino una mujer que ha entrado en la madurez. Mantiene unos rasgos visibles e interpretables de la cara, pero no tan nítidos, algo difuminados, no lo suficiente para que se pierdan y obliguen a la imaginación del espectador a divagar, se los da consolidados.

La mujer mira a lo lejos, a la izquierda, pero no es una mirada de ensoñación, es una mirada inquisitiva, mira lo que ocurre más allá del marco. No hay escorzos, está sentada en una posición normal dejando ver toda su desnudez. Hay volumen y plasticidad. Es quizás lo que más destaca de la obra, la total desnudez, no intenta ocultar nada, simplemente la expone. Desaparecen los pies, no importa, uno se pierde tras la pantorrilla de la otra pierna y el otro ni siquiera está esbozado. Lo importante es el cuerpo. Es, desde luego, una obra mucho más trabajada, incluso pensada. Hay armonía.

“Los motivos de dibujo parecido se moverán equilibradamente de un punto a otro. La vacilación, la disposición de las partes, sus alternancias y relaciones, todo ello contribuirá a la totalidad rítmica. Ha de ser una totalidad armonioso.
(Bozal, 1999:27)



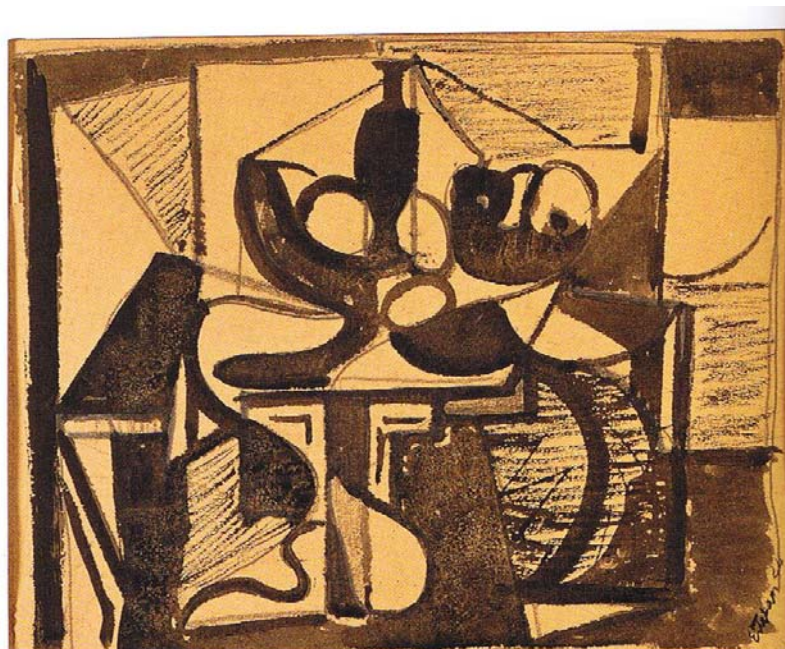
Figura de mujer. (1941) Dibujo al carbón sobre papel.

Sin embargo, el mismo año 1941, dibuja al carbón una *Figura de Mujer* diferente. Dice Bozal:

“... Vicente cambia el peso por la ligereza, sugiere las líneas del cuerpo y filtra las sombras para insinuar volumen; introduce un movimiento moderado y oculta la cara girándola hacia otro lado. El espacio está remarcado con unos pocos trazos, pero las profundas sombras de la derecha aseguran la situación de la figura en el espacio. El dibujo, en efecto, no es más que un pálido efecto de los problemas a los que se enfrentaba el artista.” (Bozal, 1999:30)

Poco después en 1944 realiza *Naturaleza Muerta*, en que cambia completamente el registro. Se trata de un dibujo a tinta y lápiz de corte cubista. Por descontado un cubismo muy evolucionado pero cubismo al fin. Y con fuertes influencias de Gris y Picasso. La naturaleza hay que adivinarla; un cuenco de frutas, una jarra y una serie de elementos que pueden ser objetos varios sobre una mesa que también se adivina. El juego de positivo-negativo, negro sobre un fondo ocre claro, construye la luz y las líneas rectas el marco de la obra. Los difuminados crean la masa y las curvas centran el tema. Está más próximo a Gris que a Picasso y más cerca del cubismo que de las corrientes que en muy poco tiempo se impondría en Nueva York: el Expresionismo Abstracto. Nos encontramos ya a mitad de la década del los cuarenta, en plena Guerra Mundial y una nueva época se avecinaba.

Vicente busca su identidad como pintor y si sus dibujos han sido figurativos, ahora investiga nuevos caminos y comienza por lo conocido, el cubismo, o su interpretación del cubismo. Y en esta investigación intenta encontrar un lenguaje que le acerca a la *poética*.



Sin título. (1944) Dibujo a tinta sobre papel.

II.3.4. Regreso a Nueva York. “Paisajes interiores”

En 1947 regresa a Nueva York, aunque no ha perdido nunca el contacto, el Nueva York que se encuentra Vicente es diferente. La Guerra ha internacionalizado la nación y los artistas newyorkinos han viajado. Europa, concretamente París que siempre fue la referencia, ahora son países que intentan recuperarse, el arte no es su principal prioridad. Pero Estados Unidos, los vencedores, están entrando en una época de prosperidad y lo saben.

En Nueva York el matrimonio Vicente se establece en el 138 de la Segunda Avenida y entra en contacto con los ambientes artísticos donde encuentra antiguos colegas y conoce a nuevos: Willem de Kooning, Jackson Pollock, Marck Rothko, Franz Kline, Barnett Newman, Matta, Arshile Gorky, John Graham, Harry Holtzman y los dos teóricos más significativos de esta escuela de Nueva York: Harold Rosenberg y Thomas B. Hess.

La relación de Vicente con la pintura americana pasó por varias etapas. En primer lugar, su formación europea, y más su formación parisina, estaba lejos de las corrientes nacionalistas y regionalistas norteamericanas, como de los autores más populares del país: John Stuary Curry, Thomas Hart Benton, etc. Se trata de una pintura sentimental, enraizada en la historia, los convencionalismos americanos y en la añoranza de una época ya pasada que intentaban plasmar en cuadros detallistas y sentimentales. Compartía con ellos el ser un pintor figurativo y esto hizo que después de su primera exposición en Kleeman, la crítica le asociara a ellos en la misma medida que se asoció a Van Gogh o Mollet con tierras extrañas. Se pensó que su pintura era producto de la influencia y su personal visión del fenómeno americano.

Nada más lejos de la realidad como se demostraría más tarde. Vicente no fue un artista formado, o reformado, por la estética americana, sino un artista europeo afincado en Estados Unidos, quizás heterodoxo en lo europeo, posiblemente esta heterodoxia fue lo que no entendieron los críticos americanos apegados a los clisés vanguardistas europeos.

Se hizo amigo de Willem de Kooning y de su mujer Elaine y de Clyfford Still, al que consideraba el mejor pintor del grupo, y aprendió a apreciar el trabajo de Mark Rothko, Barnett Newman, William Baziotés, Robert Motherwell, Franz Kline, Jackson Pollock, entre otros. O sea, la plana mayor del Expresionismo Abstracto.

Pero no es sólo la etapa en que se introduce en el Expresionismo Abstracto de la mano de sus amigos de la Escuela de Nueva York, sino que también es la época en que eclosionan en su concepción teórica y práctica de la pintura, los paisajes interiores. Vicente, que ya de una u otra forma intuía el concepto y, de hecho lo aplicaba parcialmente, ahora queda imbuido por este y, a la vez, lo asocia a la creación poética: las estructuras y la creación, las composiciones y la invención artística. Vicente inicia pertrechado con estos dos conceptos su camino hacia el éxito.

II.3.5. La escuela de Nueva York. Papel de Esteban Vicente.

“Únicamente estamos de acuerdo en que somos diferentes”

“El paulatino desarrollo del expresionismo abstracto en los años cuarenta es indisociable de la creación del mundo artístico newyorquino, de una tupida red de nuevas galerías, revistas, escuelas de arte y centros de reunión de artistas. En opinión de la socióloga Diana Crane, la historia de una tendencia artística de vanguardia como el expresionismo abstracto sería radicalmente distinta sin la expansión continuada de una infraestructura como aquélla, expansión que tuvo lugar con el trasfondo del crecimiento económico de Estados Unidos en la década de 1940.” (Hess, 2006:11)

1950 es un año que marca para Vicente y otros pintores americanos un antes y un después. Comparte estudio en el 88, de 10 St. Este, con de Kooning; calle que se convierte rápidamente en el foco neurálgico del arte moderno en la ciudad: artistas, críticos, galerías, marchantes, todos viven y conviven en los alrededores. Allí Vicente es seleccionado por Meyer Schapiro, un historiador del arte que ejercía de maestro de ceremonias de arte neyorquino y Clement Greenberg, el más reverenciado crítico de la época, para presentar obras suyas en la colectiva *Talent 1950*, algo así como el arranque oficial de la Escuela de Nueva York, junto a Elaine de Kooning, Franz Kline, Larry River, etc.

Talent 1950 se expuso en la Galería Kootz de abril a mayo y significó la presentación en sociedad de un grupo de jóvenes muy relacionados entre sí. Aunque Vicente era el menos joven de todos ellos, ya tenía 47 años.

Los dos seleccionadores, escribieron sobre esta exposición que se ha convertido, por lo menos en Nueva York, ya en mítica:

“Sam Kootz, que abrió su galería con intención de exhibir una colección de trabajos de jóvenes y prometedores artistas desconocidos, y de otros cuyo trabajo no hubieses sido suficientemente reconocido, generosamente nos invitó a tomar parte en la organización de la exhibición. Ha sido una experiencia muy interesante ir a los estudios y galerías y descubrir el vigor y entusiasmo y la cultura pictórica del arte joven americano- al menos dos tercios de los pintores tienen menos de treinta años. Nos hemos limitado a Nueva York y aquí también sin duda no han estado muchos artistas importantes iguales e incluso más que los incluidos que hubieran podido tomar parte en esta exhibición. Esperamos que ustedes tengan una experiencia tan excitante como la que hemos tenido nosotros.” (Anfam, 2002:203-204)

El artista español presentó en la exposición un trabajo completamente nuevo, sin precedentes en su pintura anterior, quizás sólo y muy lejanamente con antecedentes en el *Bodegón cubista* estudiado antes. El óleo se conoce como *De rosa y Gris*.

Se trata de un óleo sobre tela en el que juega con dos colores y, naturalmente, el blanco. Dentro del movimiento abstracto, rompe de alguna manera con toda su

producción figurativa anterior, el tema, la composición y las perspectivas están todas logradas con colores, líneas y efectos que anticipan más al Vicente de los collage que al del expresionismo abstracto. Es un cuadro recio, de masas de color, especialmente el gris que predomina, destacando, como si tuvieran relieve, o más concretamente una perspectiva inversa, sobre los blancos y el rosa sirve para romper las masas, aligerarlas, impedir una monotonía de líneas, quebrarlas y reconstruirlas en otro plano.

Pero si se analiza en profundidad, hay algo en el conjunto, algo indefinible, que recuerda de alguna manera a Juan Gris. Es posible que los antecedentes de este óleo no haya que buscarlo en las obras anteriores de Vicente, quizás haya que buscarla en las de Juan Gris.



Sin título. (1950) Óleo sobre tela.

“El cuadro titulado Guitarra y futuro (1918) es característico de la obra de Gris. Los misteriosos blancos que dominan la pintura aparecen unidos a los luminosos negros del fondo por unos blancos hueso que se convierten en amarillo, suavizando su oposición y haciendo que los dos, el blanco y el negro, funcionen como colores. El material tiene una vida interior. Está hermosamente pintado: es económico, claro. Los pesados grises introducidos en combinación con unos rojos opacos dan la sensación de gravedad y de calma profunda.”
(Vicente, 1958: 30-32)

Si tuviéramos que buscar unos antecedentes al Expresionismo Abstracto no sería necesario remontarse muy lejos en el tiempo. Simplemente retroceder dos décadas y

situarnos a principio de la década de los años treinta del siglo XX. El desastre económico y, especialmente, emocional que supuso la debacle de 1929, hizo perder la confianza de los americanos en su país y su forma de vida. Desde luego este efecto fue mucho más profundo en las grandes capitales, Nueva York a la cabeza, que en las vastas regiones del Middle West. Y aún más en los colectivos sensibilizados, los artísticos, que en otras capas sociales.

Hasta el momento el arte de los Estados Unidos, el arte en general y el pictórico concretamente, se dividían entre el regionalismo, que buscaba su inspiración en el ambiente rural y poco modernizado, y el realismo social que pretendía exponer las miserias y desigualdades sociales de una nación en pleno capitalismo salvaje. Este último grupo fue el que introdujo a los pintores sociales mexicanos: Rivera, Orozco y Sequeiros básicamente.

Los líderes del Expresionismo abstracto, como Mark Rothko o Jackson Pollock, estaban incluidos en una u otra de estas corrientes. Pollock comenzó como regionalista en el Arte Students League. Rothko en el realismo social. En estos años de crisis económica la situación de los artistas era tan desesperada que el presidente Roosevelt impulsó un programa dentro del WPA⁶, llamado Federal Arts Project (FAP), que contrataba a los artistas para decorar las obras públicas que la Administración promovía y logró superar lo peor de la crisis.

Fundamentalmente se trataba de murales y empleando técnicas de los muralistas mexicanos citados, que tenían mucha experiencia en este tipo de presentaciones. Una de las consecuencias que tuvo este programa de apoyo a los artistas fue la tendencia del posterior Expresionismo Abstracto a los grandes formatos y la pintura mural, tanto que Pollock en una fecha tan tardía como 1947 y en la solicitud de una beca de la Fundación Guggenheim lo siguiente:

“Considero que la pintura sobre tabla o lienzo es un género en extinción y que la tendencia de la disposición de ánimo moderna se mueve en la dirección del fresco o la pintura mural.” (Hess, 2006:36)

Por otra parte, fue el momento de la explosión de las galerías. Los años finales de la década de los treinta y primeros de los cuarenta, significó la aparición de nuevas galerías que se interesaban por el arte que surgía en aquel momento y desplazaba de sus paredes el regionalismo y el arte social.

Las dos míticas exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1936 y 1937; *Cubismo y arte abstracto* y *Arte fantástico, dadaísmo, surrealismo*, cambiaron el panorama del arte, no tanto en los artistas que conocían las vanguardias, como en el público general y, especialmente, en la manera de aceptar por los neyorquinos las mismas. En 1941 Peggy Guggenheim, sobrina del coleccionista Salomón R. Guggenheim, abrió una sala, Art of This Century, que era toda una declaración de

⁶ Works Progress Administration.

principios. En aquel momento no llegaban a la decena las salas de exposiciones en toda la ciudad. Diez años después eran treinta.

No duró mucho la sala De Peggy Guggenheim. Cerró en 1947, en plena ebullición del Expresionismo Abstracto, pero Clement Greenberg, el crítico que seleccionó una obra de Vicente para Talent 1950, dijo de ella:

“Estoy convencido que, con el tiempo Peggy Guggenheim ocupará un puesto cada vez más destacado en la historia del arte americano, cuando alcancen la madurez los artistas que apoyó.” (Hess, 2006)

En 1948 una serie de artistas implicados en el Expresionismo Abstracto, entre los que se encontraba Vicente, fundaron una escuela de arte: *The Subjects of the Artists* cuyos objetivos eran distanciarse del encasillamiento del arte abstracto e investigar en lo que debía ser el artista moderno:

“... cuáles son sus temas, como abordarlos, métodos de inspiración y transformación, posicionamientos morales, posibilidades de nuevas exploraciones, qué se está haciendo en este momento y qué se podría hacer, etc.” (Hess, 2006)

El experimento duró apenas un año por problemas económicos, pero le sustituyó y asumió su ideario el famoso *Studio 35* que junto al *Eigth Street Club*, una asociación creada en 1949 por veinte artistas, entre ellos Kline, de Kooning y Reinhardt, sirvieron de centros de discusión y controversias sobre lo que iba a ser el futuro, ya casi presente, del arte moderno neoyorquino. Estos dos años 1947 y 1948 fueron los fundamentales para la Escuela de Nueva York en la que los pintores del grupo se definieron, abandonando sus antiguos estilos (Rothko, por ejemplo, dejó el surrealismo) y se decidieron por los nuevos planteamientos.

Un grupo de artistas, afincados todos ellos en Nueva York, incluso en un barrio determinado, el Village, que se reunían en cafés y estudios, con muy pocos puntos de contacto, *“Únicamente estamos de acuerdo en que somos diferentes”*, pero con una visión común: el país necesitaba encontrar un estilo propio, genuinamente americano, uno que pudiera llamarse así: estilo americano y, aún mejor, de los Estados Unidos. Un estilo que pudiera identificarse en el arte con el primer país, el país dominante que surgía vencedor de la Guerra Mundial. Lo consiguieron a medias, lograron un nuevo estilo, hasta cierto punto genuino, pero no fue aceptado más allá de los límites de Nueva York, o no logró imponerse, y se quedó el Estilo de Nueva York o la Escuela de Nueva York.

Cierto es que no fue un movimiento que surgió de la nada. No se trataba tanto de buscar una definición del arte propiamente norteamericano porque se carecía de él, porque no es cierto. Tanto el regionalismo como el naturalismo, tenían una tradición en el país y unas características especiales. El problema estribaba en el sentimiento de crear una comunidad por los artistas jóvenes en torno al nuevo arte y buscar la

expresión propiamente americana en las vanguardias que llegaban de todas partes. Se preguntaban: ¿Los artistas tenemos una verdadera comunidad? ¿Formamos un grupo, un movimiento?

Estas preguntas se discutieron durante tres días en *Studio 35*, a la que asistieron la mayor parte de los que después formarían la Escuela de Nueva York, entre ellos Vicente, en fecha tan tardía como 1950, del 21 al 23 de abril, moderada por Barnett Newman.

En ningún momento el tema derivó hacia una confrontación con el arte europeo del momento, era una confrontación del arte convencional y académico que, en la época, predominaba en Nueva York, y más aún en el resto del país. Fue una crisis de crecimiento. Era la crisis de una generación de jóvenes artistas que vieron era ya su tiempo de enfrentarse con el “*establishment*”.

“En este contexto, el arte europeo era diferente pero parecido en sus objetivos. El hecho de que el expresionismo abstracto atrajera la atención de las principales publicaciones de los Estados Unidos, no nos debe confundir. Cuando Life llamó a Meyer Shapiro, Aldous Huxley y George Duthuir para discutir el nuevo estilo en el arte, les preguntaron una cuestión específica que no dejaba duda: ¿es el arte moderno tomado como un todo un fenómeno bueno o malo? En otras palabras ¿es algo que puede ser apoyado por gente responsable o debe ser ignorado como una fase cultural pasajera e insignificante?” (Bozal, 1999)

Vicente participó en todo el proceso, estuvo en las reuniones, intervino en las controversias y expuso con ellos, casi nunca como protagonista, casi siempre como espectador, compartiendo sus ideas y opiniones, pero sin sentirse totalmente identificado. Sus raíces europeas, le impedían su integración total. Y de hecho tampoco se consideraba totalmente americano. En el fondo Greenberg tenía razón cuando lo consideraba un pintor europeo muy incrustado en su país, pero no totalmente integrado en su pintura.

Pero el grupo, al que de hecho pertenecía, estaba muy definido, no era ya un grupo de amigos que se reunían, que buscaban un camino, se habían convertido en un movimiento, una escuela. La escuela de Nueva York. E, inmediatamente, fueron apoyados y aupados por las galerías y las revistas, especialmente *Life*, que se convirtió en su vehículo de lanzamiento.

El agosto de 1949, *Life* publicó un artículo sobre Pollock que consagró al autor. El título ya era de por sí todo un desafío: “*¿Es Jackson Pollock el pintor vivo más grande de Estados Unidos?*” Difícilmente el público podía contestar a esta pregunta ya que poco sabía de él y las fotos que acompañaban el reportaje nada podían aportar: un estudio lleno de cubos de pintura, un lienzo extendido en el suelo sobre el cual el pintor echaba tierra y pigmentos, etc. Pero no se trataba tanto de presentar a Pollock,

sino a todo un nuevo arte. La pintura, proponía *Life*, sería a partir de entonces otra cosa.

Poco después de Talent 1950 Vicente expone, en octubre del mismo año, expone una individual en la Galería Peridot. En 1951 fue seleccionado para el Annual of the Whitney Museum of American Art, lo que indica su inmersión en la pintura americana. También es invitado a formar parte de *The Club* en calidad de miembro. Se trataba de un centro donde se programaban conferencias y controversias semanales entre críticos, artistas y especialistas que formaban parte de la *New York School and Abstract Expressionism*. Era a la vez de un honor y un magnifico trampolín para exponer. Allí, además de sus amigos del Village, conoce a Ad Reinhardt, Elaine de Kooning, Mercedes Matter, Aristodemos Kaldis, Balcomb Breene, y los escultores Philip Pavia, Ibram Lassaw, George Spaventa y David Hare. (Bozal, 1999)

También vuelve a dar clases en la Universidad y comienza a interesarse por el collage.

Una obra representativa de este periodo de Vicente es *Sin título*, 1950 (Óleo sobre papel) Sólo usa gris y ocre sobre un fondo blanco que se convierte en un color más. Las masas de colores, en este caso muy recortadas y de escaso volumen individual, sin embargo parecen moverse y entrecruzarse en la obra. Más que un tema es la confrontación de temas, líneas, colores, formas varias. Líneas de color negro o gris muy fuerte enmarcan lo que parecen figuras totalmente desdibujadas, pero intuitivas en un conjunto en movimiento, con frenesí. El protagonista es el movimiento, que logra por la superposición de formas, por trazos, por el continuo entrecruzar. Es más una llamada, quizás una llamada de atención al espectador, que también sufre de estrés. Vicente en esta obra expone todo su concepto de *paisajes interiores* en una obra que es, ante todo, plástica: formas, colores, luz y estructuras.



Sin título. (1950) Óleo sobre papel.

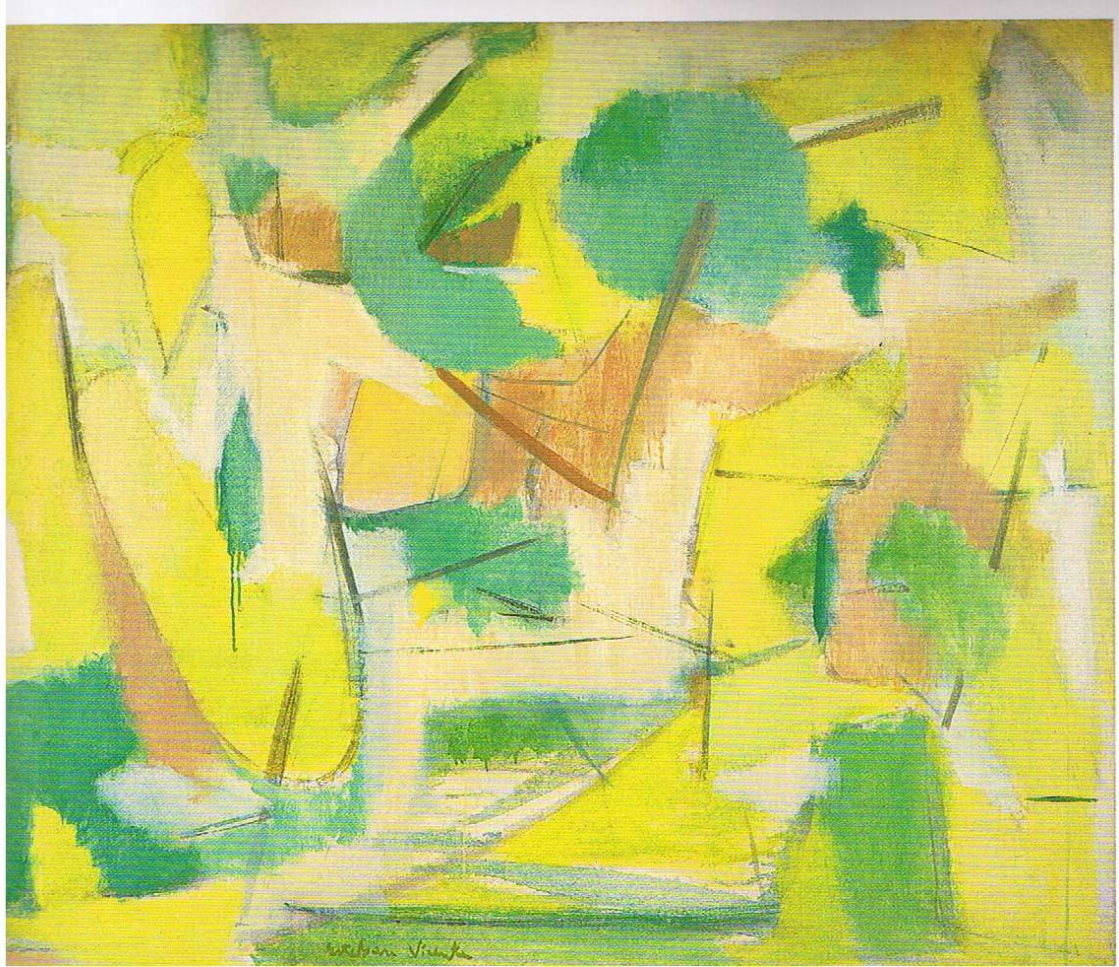
La aportación de Vicente en este año, que marca no sólo su adscripción, más o menos completa, a la Escuela de Nueva York, sino también una explosión de obras olvidado ya el marasmo artístico que vivió en la mayor parte de la década de los cuarenta, trata de transmitir un particular impacto en el observador, pero se mueve aún a tientas, ensayando, experimentando. El objetivo es dejar que el observador pasee su mirada sobre el cuadro, elija sus propias perspectivas, se concentre en el dinamismo de las formas que se le ofrecen. Y las interiorice, en definitiva que las vea con una nueva mirada, la mirada interna. El cuadro, pues, es un objeto vivo, que interrelaciona con el observador y éste lo interioriza aportando una parte del hecho artístico. Desde luego, el mérito del autor es facilitar esta relación y provocar en el observador reacciones, independientemente de cuales sean.

Mark Rothko dijo:

“Un cuadro cobra vida ante la presencia de un espectador sensible, en cuya conciencia se desarrolla y crece. Sin embargo, la reacción del espectador también puede ser letal. De ahí que el hecho de traer un cuadro al mundo constituya un arriesgado y cruel atrevimiento. ¿Cuántas veces sufrirá daños permanentes a causa de las miradas de la gente vulgar o de la crueldad de los impotentes, que lo que más desean es trasladar su infelicidad a todo lo demás?” (Hess, 2006:42)

En los cuadros de Vicente de esta época en que inicia una nueva fase de su quehacer artístico, no existe un punto de referencia fijo, un centro al que se dirija la mirada del espectador, una guía para llevarle a través de la obra.

Por ejemplo, en su cuadro *Copla* (Óleo sobre tela, 1951) las formas son etéreas, ingravidas, flotando en la tela, elevadas, subiendo o descendiendo, en definitiva en movimiento. Las masas de colores son leves, y el juego de los mismos, verdes suaves, amarillos, ocres claros da mayor ligereza, como si levitaran. *Paisajes interiores*: líneas, suaves, están distribuidas al azar, otras más rotundas, pero sin llegar a la gravidez, marcan unos ilusorios contornos. El tema y el sujeto del cuadro es el movimiento y dejar que el espectador entre en la obra, la asuma, la interiorice y saque sus propias conclusiones. Por descontado, cada observador las suyas, que seguramente serán diferentes. Es, pues, una llamada a las sensaciones a través de las sensibilidades.



Copla. (1951) Óleo sobre tela.

Copla es un cuadro que representa al Vicente del primer Expresionismo Abstracto pero al mismo tiempo establece las fronteras entre dicho estilo y Vicente. En él está lo que le une a la corriente neoyorquina y lo que le separa: el tratamiento de la luz y la importancia que esta tendrá en la obra del artista español. De Kooning también usa colores y tonos rosa y verdes, es más los usa frecuentemente y otros pintores del grupo también. Pero Vicente busca por sobre las masas de color la luz que proporcionan los tonos cromáticos.

“La luz en Copla parece rechazar pigmentos e impasto como si fueran cancelados, en la relación resultante entre los tonos pierde la densidad tan característica del Expresionismo Abstracto. El resultado es un estilo de pintura que tiene el efecto de un paisaje pero sin ninguno de los motivos figurativos típicos del paisajismo.” (Bozal, 1999)

En este mismo año, 1951, Esteban Vicente participa en una colectiva famosa, *Calle 9ª*, que le supuso ser considerado uno más de la reciente Escuela de Nueva York, y fue citado en las críticas colectivas y en los artículos que trataban sobre dicha Escuela. Prueba de ello es que fue incluido, asimismo, en la *Exposición Itinerante de Pintura Americana* que recorrió medio mundo. También fue invitado como profesor en la

prestigiosa *Black Mountain Collage*, donde enseñaban Stefan Wolpe, John Cage, Merce Cunningham y Robert Creeley.

No todo el mundo del arte de los Estados Unidos en general, y los newyorquinos en particular, estaban de acuerdo con el nuevo arte. Personajes tan influyentes en el arte como Francis Henry Taylor, director del *Museo Metropolitano de Arte*, y aceptado por la sociedad, se opuso frontalmente a la Escuela que emergía. La sociedad americana salía de un largo periodo de semi-aislamiento que se rompió con la Segunda Guerra Mundial. Especialmente desde la perspectiva sociológica, con el regreso de los combatientes, en la que se enfrentaban dos mundos: el viejo, representado por la mayoría de la sociedad, esencialmente en el Middle West y Sur, y los elites culturales de las grandes ciudades, sobre todo Nueva York, Los Ángeles y San Francisco, aunque no las únicas. Y no todo en estas elites rompedoras, era progresismo. Estados Unidos era, y es, una sociedad muy difícil de comprender desde Europa. Bar dijo sobre estas vanguardias:

“Rechazan rotundamente los valores convencionales de la sociedad en que se encuentran pero no se comprometen políticamente, aunque su pintura se alaba y se vitupera como demostración simbólica de la libertad en un mundo en que la misma presupone una actitud política.” (Bozal, 1999)

Bozal añade:

“El Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York se ha relacionado generalmente con la construcción de un imaginario colectivo que ve las pinturas como expresiones de la identidad americana. No hay duda de que la promoción de estos artistas en el extranjero, las charlas en la exhibiciones en Europa de una “nueva pintura Americana” y la identificación de este nuevo estilo de pintura como Expresionismo Abstracto fueron factores que consolidaron esta interpretación. El papel jugado por los Estados Unidos, después de la segunda Guerra Mundial, y su papel predominante en la Guerra Fría no sólo tuvo repercusiones políticas, sino que también se trasladó a los aspectos culturales.” (Bozal, 1999)

La sociedad americana no era la más propicia, en plena guerra fría y las campañas del Congreso contra el comunismo, para aceptar un arte como el propuesto por el Expresionismo Abstracto, un arte vanguardista. En eso, la sociedad americana y sus políticos, coincidía con el régimen comunista ruso, tampoco lo aceptaba.

Durante estos años buena parte del entramado socio-político estadounidense, tildaron al Expresionismo Abstracto de aberrante y comunista. El Congresista George Dondero, uno de los líderes de la represión artística y de la comunicación en Estados Unidos declaró en el Congreso:

“Todos estos ismos tienen su origen en el extranjero y no deberían encontrar cabida en el arte americano. Aunque no siempre se centren en la protesta

social y política, todos son instrumentos y armas de destrucción.” (Hess, 2006:17)

Era el año 1949. Un año después trabajos de los miembros de la Escuela de Nueva York fueron seleccionados por primera vez para representar el arte norteamericano en la Bienal de Venecia de 1950 entre ellos: Gorka, Pollock y De Kooning.

II.3.6. La consolidación del Expresionismo Abstracto.

Vicente siempre se mantuvo en un segundo plano en las discusiones y controversias sobre la nueva identidad, pero se sintió comprometido con el Expresionismo Abstracto, independientemente de la carga nacionalista que implicaba. Si bien sus colegas interpretaban el nuevo estilo en términos de identidad, Vicente lo hacía en los de emoción, inmediatez, vitalidad y visión. No es que los demás no hicieran lo mismo, pero siempre con una relación implícita de movimiento americano. Rothko proclamó la eliminación de cualquier traba entre el autor y el espectador, como una novedad, olvidando que en Europa llevaban medio siglo defendiéndolo; Newman hablaba del artista americano como un salvaje, cuando los europeos ya habían superado la etapa. Y todo ello en un intento de romper con el arte europeo, que los informaba a todos: Gauguin, Picasso, Gris y el mismo Dalí.

Para los expresionistas abstractos el artista debía olvidar las influencias culturales, los estilos estéticos, las normas y reglas, y dejarse llevar por la emoción, el conocimiento inmediato de la realidad, por la sensibilidad que debía llenarlo todo. (Ver la cita de Vicente al respecto en página 10.)

En la Escuela de Nueva York coexistían dos tendencias: pintura de acción y abstracción cromática, también conocidos como pintura gestual y campo de color, según la opinión de Irving Sandler.⁷ Para los unos el dinamismo se expresaba a través del gesto, que entendían como una manifestación libre sin interferencias de artificios y cuyo objetivo final es impactar fuertemente en el espectador. Pollock, De Kooning y Kline son los máximos representantes de este grupo. Para los de la corriente de abstracción cromática, el color es el verdadero medio de expresión. Entienden que la manera de eliminar las trabas para establecer una sintonía entre el yo, la idea y la pintura y todo ello con el espectador, es a través de la abstracción cromática que lleva a la emoción: *“Las exigencias de comunicación son tan temerarias como desdeñables. El espectador aceptará como normal lo que antes eran temores, sus esperanzas y su formación le enseñan a ver”* dijo Clyfford Still, uno de los más destacados miembros de este grupo junto con Rothko, Newman y Esteban Vicente.

Si bien en el estilo diferían no así en el núcleo del arte que pretendían ofrecer. Para los dos grupos lo importante era el componente visual. No se trataba de contar una historia, de desarrollar la narración de un tema. No hay historia, no hay ya anécdota, aunque esta última en algunas obras es discutible. Pero sí es cierto que no quieren

⁷ Sandler, se desmarca de un enfoque meramente formalista y busca una explicación al Expresionismo Abstracto en el ambiente sociocultural en que se desarrollaron sus dos principales corrientes -pintura gestual y pintura «color-field»-; analiza el importante y definitivo papel que desempeñaron en su desarrollo las actuaciones de ayuda y desarrollo de las artes que, impulsadas desde la administración norteamericana durante la Gran Depresión, permitieron la permanencia de los artistas y sus posibilidades de supervivencia, asimismo estudia la quiebra de las ideologías que mantenían las experiencias regionalistas y la recepción de las técnicas surrealistas importadas de Europa.

transmitir al espectador una historia, ni pretenden que la identifiquen y la entiendan, porque no hay historia, no hay narración.

Lo importante es el color, las manchas de color, los gestos a través de las líneas, los trazos y, especialmente, la luz; pero también otros elementos que son difíciles de identificar por el observador clásico y aún más difíciles de interpretar: el formato, tamaño, textura, etc. Trabajan con un profundo conocimiento técnico de estos materiales porque conocen los efectos de los mismos en el espectador. Efectos que son distintos si el marco es horizontal o vertical, si es grande o pequeño, que una determinada cantidad de pintura tiene un impacto diferente que la mitad, que si la luz tiene mayor o menos espacio en el cuadro producirá distintas sensaciones. Con todo este bagaje de experiencia proponen al observador una relación a través de la obra y dejan que este la interprete.

Un ejemplo de ello es *Sin título* 1952 (Dibujo en tinta India sobre papel), en el que Vicente juega sólo con tres elementos, el color ocre de fondo, el negro de las formas y la textura de papel. Con estos elementos crea movimiento, porque en la obra sólo hay esto: movimiento. Las formas esbozadas, no formas humanas, ni de objetos, sino formas en abstracto, que se mueven y disuelven en el conjunto, trazos primarios, ondulantes, donde hay pocas rectas y muchas líneas como si el artista titubease al trazarlas. Las formas están flotando, sobre un fondo de texturas que el ocre del fondo resaltan. Parece como si Vicente dialogase consigo mismo, en un monólogo incierto, sin objetivo y ofreciese al observador un conjunto de formas y texturas para que éste las interpretase pero no con la mirada simple, sino con la mirada interna, como en una especie de introspección a través de su ofrecimiento. Vicente, en esta obra ya está plenamente identificado con el Expresionismo Abstracto. Otra cosa es su evolución posterior dentro de este movimiento.



Sin título. (1952) Dibujo a tinta India sobre papel.

“El color, la luz se revelan al cabo como los temas centrales de su obra. A esa extrema pureza llega la vocación de quien destinó siempre sus energías a la comprensión del mundo físico a través del lenguaje de la pintura. Y esa atracción por lo físico, por lo real, se manifiesta también en su preocupación por el conocimiento de los materiales, como paso previo e imprescindible a su empleo creativo. Pintor decididamente enemigo de lo narrativo, de la descripción, atento sólo a la naturaleza íntima de la realidad. Y a representarla como experiencia, no como conocimiento.” (VV.AA., 2001)

De hecho muchas de las cosas que decían los miembros de la Escuela de Nueva York eran harto conocidas por los pintores desde muchos siglos atrás. Los cuadros

horizontales se han empleado siempre para los paisajes; el gesto y la verticalidad es fundamental en el retrato. Las mismas texturas tienen mejor expresión según los temas y los efectos que quieran sugerirse con ella. Y la participación del espectador, en mayor o menor grado, en el juego creativo ha sido considerada por casi todas las escuelas pictóricas. Hans Hofmann por ejemplo dijo: *“La capacidad del color de transmitir emociones, en combinación con la forma del cuadro, se emplea como medio para despertar sensaciones en el espectador.”* (Hess, 2006:88)

Hoy día existe el problema que plantean los medios de reproducción gráficos, que es tanto un problema para el pintor como para el espectador. Un cuadro es una totalidad, en la que participan tanto los elementos creativos como los técnicos. El color, la pincelada, la composición son muy importantes, pero también lo es el tamaño, y eso lo defendió siempre la Escuela de Nueva York. Una reproducción, que casi nunca es a tamaño, desvirtúa gran parte de la obra artística. Pero no sólo eliminan el tamaño, sino también la textura y reproducen sobre otro tipo de soporte papel o tela, que nada tiene que ver con el original. (Ver cita Vicente página 12)

Para el Expresionismo Abstracto, los aspectos puramente artesanos de una obra tenían una gran importancia. Entraban a formar parte del cuadro y a través de ellos podían, o lo intentaban, expresar el movimiento, las densidades, pero especialmente las masas. Casi todos, como se ha dicho antes, trabajaron en murales y su formación en este aspecto les acompañó toda la vida. Necesitaban grandes espacios para realizarse, las medidas de un formato les limitaban, se sentían ahogados en ellas. Y si no podían, sus tamaños eran grandes e intentaban ocupar la mayor parte de la superficie de la pared. Para Franz Kline *“... la cuestión es que quien se proponga ahondar en la pintura se pregunte directamente: ¿Cómo lograr la máxima expresividad en mi trabajo?”*. En ese momento surgen las formas”. (Hess, 2006:84)

El color, las masas y las densidades anulaban todo lo que se colocaba a su alrededor, centraban la atención del observador en ellos en primer lugar y en su contenido en segundo. Intentaban despertar la sensibilidad, la emoción del espectador entrando en él como una descarga eléctrica. No intentan establecer un diálogo con el espectador, sino golpearle.

“El lenguaje del expresionismo abstracto es puramente visual, la anécdota desaparecido excepto si consideramos que la anécdota es el movimiento de la luz en el color o el dinamismo del brochazo entretrejiéndose con otros. Los artistas de NY acentuando su posición recobraron los objetivos visuales de la vanguardia clásica. Ahora podemos entender mejor el dilema de Gasch en su artículo de 1930 cuando fue testigo de lo que Barr, años después en 1950, escribiría como un movimiento hacia atrás. Este movimiento hacia atrás era precisamente lo que los artistas de NY negaban, Vicente entre ellos.” (Bozal, 1999)

Este mismo año de 1950, Vicente dibuja una obra *Sin título* (Tinta y lápiz, sobre papel), en el que su única intención es impresionar al observador. No hay tema, no hay

narración, sólo líneas y colores ocre, un color que utilizó mucho en sus dos primeras etapas, especialmente para los fondos.

“El efecto físico de los colores, no sólo con respecto al ojo, sino con respecto a los otros sentidos: una sensación física. El color se sostiene solo.” (Vicente, 200:48)

Son sus palabras.



Sin título. (1950) Tinta, carbón y lápiz sobre papel.

En la obra sólo color y líneas, líneas que no tienen más función que crear movimiento, un movimiento que raya en la entropía. No se trata de dirigir al espectador hacia ningún punto en concreto. Se trata de provocarle sensaciones y que decida hacia donde dirige la vista. Pero es importante ver que Vicente, consciente o inconscientemente, agrupa la masa en el centro. Los trazos no conducen del centro a la periferia, sino de esta hacia el centro. Y no deja espacio sin atacar, todo el formato está lleno, todo es un conjunto, nada falta y nada sobra. Y el espectador deberá

realizar su propia interpretación sobre un todo y una nada que se le ofrece, eso sí entretejida entre las líneas y los ocre.

La sensación que produce en el espectador es la de formas en movimiento, flotando por un espacio atestado, resbalando sin encontrar un punto de apoyo en el que mantenerse. Como si la masa de trazos se mantuviera en la superficie del papel, sin penetrar en él. Y esta sensación se logra en el juego entre las líneas oscuras y pálidas y las masas de color que se distribuyen en toda la obra sin concierto, o por lo menos sin concierto aparente. Pero no hay improvisación, ni los rectángulos, curvas y quebradas, están colocadas al azar. Es todo un conjunto muy trabajado. En definitiva un *paisaje interior* que aparece como una estructura poética a partir de líneas y formas, de relaciones entre movimientos y trazos.

Como vemos, el lenguaje de Vicente y el del Expresionismo Abstracto es esencialmente visual. Repetimos que ha desaparecido la anécdota y no hay narración: hay trazos, colores, líneas dinámicas, contrastes, masas, entrelazamientos, insinuaciones, impacto. No muy lejos de las primeras vanguardias de comienzos de siglo que, con el tiempo, habían ya devenido en clásicas.

La pintura de Esteban Vicente está considerada dentro de la tendencia de la Abstracción Cromática, entre las dos que se suele dividir al Expresionismo Abstracto. No está muy claro que esta adscripción sea completa. Es cierto que su tendencia le acerca más a los campos de color que a la pintura de acción, no está en la pintura gestual, desde luego, pero tampoco está tan lejos. Quizás, muy propio de su evolución artística, sería mejor situarlo en un intermedio.



Sin título. (1950) Carbón y lápiz sobre papel.

A partir de esta año, 1950, Vicente ya está dentro del Expresionismo Abstracto, y dentro incluso de la abstracción cromática, pero su estilo es claramente diferenciado del resto de los pintores de la Escuela de Nueva York. Hay un individualismo en él, un tratamiento del espacio pictórico diferente, una composición más flexible, unos trazos más suaves y un color distinto, más compuesto, no tan primario como en el de otros representantes de la escuela.

Por ejemplo Kline y Pollock utilizan el lienzo como papel de escribir, para ellos como para la caligrafía⁸ el significado final de la obra no varía si el tipo de papel o la calidad varía. El total de la masa de color, que en ellos cubre todo el cuadro, elimina la necesidad de contar con el soporte como elemento más o menos importante de la obra. Pollock por su parte difícilmente crea espacio, aunque sí gesticulación pictórica. Sus obras cubren de color todo el fondo y no crea tampoco transparencia. De Kooning, deforma las figuras, retuerce las fisonomías creando unas soluciones esperpénticas que se confunden y funden en la masa pictórica de la que parecen emerger. Una característica de Kooning, que de alguna manera le acerca a Vicente, es que los motivos nunca terminan de desaparecer completamente. Siempre hay algo que induce a buscar, independientemente de que el cuadro lleno de masas parezca explotar.

Estos pintores gestuales tienden también en sus obras, aunque no en todas, a crear espacios en el que flotan las formas, estas no están fijas, sino que se mueven entrelazándose las unas con las otras. Cuidan sus obras hasta el detalle. Si aparece una mancha o un aparente borrón, no hay que dudar que está allí por algo y con toda la intención.

Y en estos aspectos, independientemente de la pintura gestual, Vicente se encuentra muy cerca de ellos. Por una parte es un pintor de la abstracción cromática, y utiliza los colores después de un profundo estudio de las necesidades coloristas de la obra y no sólo esto, sino que transmite las sensaciones a través del color, que adquiere una importancia vital en su obra. (Ver cita Vicente página 40)

Pero al tiempo la fluidez de sus obras, la movilidad, levedad y flotabilidad, el cuidado y trabajo minucioso, abren un camino entre las dos tendencias y le presentan como un puente entre ellas.

La pintura de Vicente, cuyo camino toma en estas fechas un rumbo que anticipa la plena madurez de su arte, es difícil de aprehender por su misma sencillez. Parece carecer de estructura y composición, da la sensación al espectador que las formas y las masas situadas aquí y allá, son colocadas caprichosamente, sin un plan ordenador preexistente, pero es todo lo contrario, son estructuras, formas, composiciones, planos simples, pero muy trabajados. Son pues objetos pasados por la *mirada interna*, convertidos en *paisajes interiores* y reelaborados a través de la invención poética.

Decía en sus reflexiones (Vicente 2001):

- .- *Olvídate de la prisa por acabar. Sigue trabajando.*
- .- *Si cometes un error técnico, ráscalo.*
- .- *Complejidad y complicación no significan lo mismo.*
- .- *El arte es orden.*

⁸ Esteban Vicente también decía: *La pintura es una suerte de escritura, de caligrafía.* (Vicente, 2001. Pág. 50)

En los cuadros de esta época, que se alargara prácticamente durante toda la década de los sesenta, con claros avances evolutivos, por descontado, Vicente prima la verticalidad sobre la horizontalidad en las formas y en los trazos, pero el viceversa en los formatos. Son formados horizontales sobre los que Esteban Vicente traza composiciones de clara verticalidad. No siempre, desde luego, pero frecuentemente. Y ello es porque busca, especialmente, la manera de capturar la luz, la luz que ilumina la composición, una luz que llena el cuadro y lo cierra, lo envuelve.

En esta época Vicente tiene una evidente preocupación por la estructura pictórica de sus obras que se mantendrá ya siempre. Una estructura basada en los *paisajes interiores*, que ya vemos una y otra vez en el arte del pintor segoviano. Los planos de color, los trazos compensados, la adaptación del conjunto a los márgenes del formato, conforman una estructura siempre visible, claramente o más en lo profundo, siempre presente en las obras de Vicente.

A partir de este momento, los primeros años de la década de los cincuenta, Vicente dentro del Expresionismo Abstracto y, en parte, de la Escuela de Nueva York, inicia lo que podríamos llamar su evolución definitiva. Inicia su gran trabajo en los *collage*.

II.4. Evolución a partir de 1950: el collage en Esteban Vicente.

“Prefiero pensar que el collage es otra forma de pintar más que un medio definido y limitado. Las dimensiones propias del material determinan la calidad de esta superficie “no pintada”. La superficie se construye mediante la adición, creando así un espacio particular que representa una realidad bidimensional. Para transformar la superficie del papel en un espacio con volumen aplico unas capas de papel como si fueran las finas capas de pigmento que se emplean en el óleo: superponiendo capas de papel empiezo a encontrar la luminosidad, la transparencia, empiezo a encontrar la superficie en la que se forma la estructura. El papel en blanco me invita a depositar en él mi visión, mis sentimientos, me invita a encontrar una nueva realidad plástica. En el collage encuentro una valiosa serenidad y la concreción que son esenciales para la existencia de mi imagen en la pintura. Reducir lo concreto a lo esencial y retener la frescura y la espontaneidad son dos cosas fundamentales en el arte”. (Vicente, 1995)

Independientemente de los precedentes históricos que se han querido buscar en Oriente u Occidente a técnicas parecidas al collage, lo cierto es que, por lo menos, el moderno, nace en el verano de 1912, que Braque y Picasso pasaron en Morgue, Vaucluse. No se sabe quién de ellos lanzó la idea, pero lo cierto es que fue cuando el cubismo entraba en una fase de *“rigidez de los ejercicios sintácticos de estilo que amenazaban la validez del cubismo.”* (Jaffe 1988: 91)

“La solución que encontraron para salvar al cubismo de la amenaza del hermetismo y de los peligros de un lenguaje artístico esotérico, fue la aplicación, en sus cuadros, de materiales extraños o su imitación en calidad de accesorios.” (Jaffe 1988:91)

Los primeros pasos fueron incluir tipografía en los cuadros, grandes letras y signos tipográficos, que ya aparecieron antes de esta fecha en obras cubistas, el siguiente fue imitar madera o mármol, y el tercero y final la inclusión, en 1912, de pedazos recortados de papel de periódico o embalar, que llevó, en su proyección final, a los *papiers collés*⁹. Es frecuente que el collage además de una serie de materiales como telas, cartón, fotografías, trozos de papel, plásticos, incluso objetos como cajas, ropa, materiales de construcción, etc., incluyan dibujos o pinturas: grabados, acuarelas u óleos.

“... El papel pegado bajo tantos diferentes aspectos, marca la revolución de la pintura, el momento más poético, el más revolucionario, el conmovedor vuelo hacia hipótesis más viables, una más grande intimidad con las verdades cotidianas, la afirmación invencible de lo provisional de los materiales temporales y perecederos, la soberanía del pensamiento”. (Tristán Tzara, 1931)

⁹ Collage procede del verbo francés *coller* que significa pegar.

No todos los historiadores de arte están de acuerdo con que Picasso y Braque inventaron el collage como forma de expresión artística. Waldberg (1982) se lo adjudica a Jean Arp, uno de los pintores más importantes del dadaísmo.

“... buscaba las formas más simples y el material más humilde. Un día, no logrando obtener la perfección que deseaba en un dibujo, desgarró la hoja en muchos pedazos y los arrojó al suelo. Contemplando ese destrozo, se dio cuenta en aquel momento que la disposición conferida por el azar de la caída, realizaba mejor de cuanto hubiera podido desear, la novedad plástica que trataba de obtener. Por consiguiente sólo tuvo que reunir los fragmentos y pegarlos, yuxtaponiéndolos en la forma dictada por la casualidad y de ese modo nacieron los Papier déchirés de los que el público de la época se burló a conciencia y que hoy se disputan los museos”

Pero es una explicación demasiado simplista para la creación de un estilo. Sin embargo se acerca mucho a la aventura de Pollock que determinó, casi cuarenta años después toda una corriente pictórica y el futuro del Expresionismo Abstracto. En cualquier caso la función del collage en el cubismo no es la misma que en el dadaísmo y los dos planteamientos reflejan posturas discordantes sobre el lenguaje artístico, aunque, cierto es, no demasiado alejadas. Y no hay que olvidar que el dadaísmo es una vanguardia más poética que el cubismo. Todo ello posibilita visiones diferentes de contenido para una misma técnica. Brest es quizás quien mejor define los dos planteamientos:

“Los cubistas se sirvieron de fragmentos de papel pegado para romper la monotonía del juego de planos en la superficie de la tela, como si fueran planos ellos mismos, aunque de diferente calidad; si alguna preocupación hubo en elegir un fragmento que contuviese un nombre propio o el anuncio de un producto comercial, ello respondió más bien a una fácil ironía que a un descubrimiento expresivo...Para los dadaístas en cambio, el collage consistió en la agrupación dinámica de fragmentos de imágenes en la que aparecen por obra del azar -maneras simplemente de nombrar la sensibilidad irracional-nuevas estructuras cuyo sentido estético no procede de la suma de sus componentes sino del espíritu de totalidad que se logra con ella. Cada fragmento no sólo tiene valor formal sino valor de contenido propio, y el collage se transforma en un dinámico y absurdo juego de imágenes fragmentadas que revelan metáforas inesperadas. Así el collage se vuelve un método de exploración de la realidad y un procedimiento para expresarla que aplica la inmediata influencia que tuvo sobre aquellas formas modernas que requieren un dinamismo más acentuado que la pintura, el cinematógrafo, la fotografía, la tipografía y el cartel de propaganda, el arte de arreglar vidrieras de exposiciones comerciales.” (Brest, 1952)

Estos comentarios y referencias son pertinentes porque, como veremos más adelante, Vicente entró en el collage al tiempo que continuaba con la pintura y su concepto del

collage estaba más cerca de Picasso o Braque que de Arp y los dadaístas. Y marcaría una etapa de su vida artística alejándole la imitación de la realidad para entrar en la invención de la misma. El collage niega la obligación del artista de copiar esta realidad que puede incluirse, por medio de trozos de dicha realidad, a la obra.

La relación entre la obra y el espectador cambió con el collage, éste se convirtió en un enigma que obliga a reconstruir un aparente crucigrama siguiendo las pistas que el autor le da: los materiales que incorpora a la obra. Materiales que, lejos de su espacio habitual, el espacio en que los ubica el espectador, adquieren otro significado, se independizan de sus contextos y proyectan el enigma intimista que ofrece el artista a su público. Vicente lo entiende así:

“La gama de posibilidades del collage es más amplia, en realidad, de lo que había imaginado al principio. Salvo una importante limitación: uno ha de olvidarse de las cualidades heroicas del óleo. Parece que el collage como medio te lleva a un tamaño íntimo. A unas cualidades íntimas: las superficies empapeladas le invitan a uno a modelar una nueva realidad plástica, una realidad que contiene las dos cualidades que considero esenciales para mi imagen en la pintura, la concreción y la serenidad”. (Vicente, 1981)

El collage tiene su lógica en el conjunto de la obra de un pintor y, naturalmente, en la de Vicente. Es la lógica de la espontaneidad del artista en la plasmación de su imaginario, su transmisión por medio de una obra de arte. El problema del artista es la plasmación de la belleza en un marco determinado: papel, cuadro, escultura. De alguna manera está constreñido por unos elementos, y también técnicas, que limitan de alguna manera su expresividad. El artista, por otra parte pero relacionada, no intenta, como hemos dicho anteriormente plasmar la realidad como es, sino su realidad. Y esta realidad necesita todas las técnicas posibles. Vicente entra a partir de 1950 en el mundo del collage, pero no abandona la pintura, los compatibiliza los dos, a veces los singulariza y otros los mezcla.

“La belleza que busca el pintor de hoy está en todas las formas plástica: en la hoja, en la mano, en el cuerpo humano. Pero la pintura no puede satisfacerse con la representación de caracteres como seres de carne y hueso. El pintor quiere más. Aspira a crear un mundo autónomo en el cual no busca reflejar exactamente la realidad, sino más bien su visión individual de esa realidad. Y aquí llegamos al otro punto fundamental. ¿Qué entendemos por realidad? Para el pintor es tanto lo que le rodea y palpa con sus sentidos como lo que trasciende de su órbita. Es tanto el sueño como el despertar. Interesado primordialmente en crear, transforma el mundo circundante –la realidad aparente– en un trasmundo también real, pero despojado de su significación utilitaria. La silla deja de servir para sentarnos en ella y adquiere un valor simbólico, sugeridor. Su forma inspira otras formas, su realidad intrínseca sugiere las más diversas realidades que el pintor crea.” (Vicente, 1945)

Sin embargo en *Etiquetas* (1956) Vicente ya se aparta del collage clásico, aunque sólo en parte, al utilizar pintura, carboncillo, gouache y pastel. Lejos de la ironía ideológica que suele contener el collage clásico introduce una ironía estética. ¿Cuáles son las verdaderas etiquetas: las etiquetas o las áreas de color? Y lo mismo ocurre con los papeles coloreados y engominados y las pinceladas. ¿Cuáles son las masas de composición: lo extraño a la pintura, las etiquetas, o la pintura que las rodea? Esta paradoja debe resolverla el espectador según sus personales valores. Si bien es cierto que el autor le orienta visualmente hacia una posible ruptura de la masa de etiquetas en el centro mismo del collage. Hay una indefinición que no queda clara si es producto de una acción premeditada o de una colisión de conceptos en el autor. El espectador deberá solucionar el enigma.



Etiquetas (Labels) (1956) Papel coloreado, papel impreso, tinta, carboncillo, gouache y pastel sobre cartón.

“... cada parte contiene prácticamente la totalidad de la información del objeto representado, en toda organización compleja no sólo la parte está en el todo, sino también el todo está en la parte. Por ejemplo: cada uno de nosotros como individuos, llevamos la presencia de la sociedad de la que formamos parte. La sociedad está presente en nosotros por medio del lenguaje, la cultura, sus reglamentos, normas, etcétera.” (Morín, 2003)

Vicente se inició en la técnica del collage en 1950, cuando aún era profesor de la Universidad de Berkeley. Y su importancia en la obra del pintor segoviano fue casi tan crucial como la pintura convencional; las dos líneas avanzan paralelas en la vida de Vicente, a partir de este momento, aunque los problemas planteados por las dos técnicas en el transcurso de su obra son diferentes y tuvo, o quiso, que resolverlos de forma similar.

Es tan importante el collage en la vida del pintor e importante en su aportación al Expresionismo Abstracto que ya en 1952, Elaine de Kooning publicó un conocido artículo, "*Vicente Pinturas y Collages*," que ha devenido en un clásico sobre el autor en general y especialmente en relación sobre sus ideas acerca del collage. En dicho artículo no sólo nos revela la forma de trabajar de Vicente en el collage, sino también la importancia que sus collage tuvieron en la pintura norteamericana de la época y su estrecha relación con lo que se hacía en la Escuela de Nueva York, y lógicamente, sus diferencias.

En esta etapa, Vicente presenta collage que entran dentro, por su semejanza a las pinturas, en la corriente gestual del Expresionismo Abstracto. Tanto la técnica como los planteamientos de la composición se parecen a los utilizados en sus pinturas, y por ello, Elaine de Kooning, en su artículo crítico juega con la contraposición entre los dos conceptos.

En *Sin Título* (1950), utiliza los mismos elementos que en su pintura al óleo y la composición, como se puede apreciar, es muy parecida a otras que, más arriba, hemos reproducido en las pinturas al óleo de esta época, pero son collage. Sigue siendo, pues, pintura gestual, como ya hemos indicado. Y mantiene la introspección del análisis artístico por medio de los *paisajes interiores*. Utiliza pedazos de papel como masa de color y sus rotos como pinceladas, aunque comenzó con un tipo de collage más clásico para el expresionismo abstracto americano como el trabajo referido. Pronto abandonó este tipo más gráfico para centrarse en el collage más pictórico.

"El collage no es para mí un medio distinto, limitado, sino simplemente otra forma de pintar. Las superficies realizadas con formas de papel recortado y a veces pintado se conciben teniendo en mente una realidad bidimensional especial. Las capas de papel funcionan como los finos pigmentos de la pintura al óleo tradicional, pero con las particulares luminosidades y las transparencias características de este medio.(Vicente, 1981)



Sin título (1950) Papel de periódicos, carboncillo, lápiz, cinta adhesiva sobre cartón.

A pesar de todo, la aparición del collage, tal como lo entendieron Picasso y Braque, no era una continuación de la pintura, sino una técnica para resolver problemas de espacio y luz que difícilmente podía resolver la pintura, o mejor dicho las técnicas de la pintura tal y como se entendía hasta entonces. El collage, pues, nace a través de la introducción de materiales, objetos reales, que solucionan problemas y permiten un nuevo tratamiento, como hemos dicho, del espacio y la luz.

“Este es un punto al que debemos prestar mucha atención porque es fundamental para el entendimiento del arte de Vicente. Antes de 1912 Picasso y Braque encontraron enormes problemas para pintar un espacio plano equivalente a la superficie pictórica. La luz aunque descompuesta producía un efecto de sombra y con el una ilusoria sensación de profundidad en el espacio. A medida que los temas aparecían en la superficie, luz y sombra, aún segmentadas continuó produciendo una sensación de profundidad, así como una vibración de la luz, en las pinturas como un todo.” (Bozal, 1998)

Cuando Vicente entra en 1950 en el mundo del collage, este tipo de expresión artística tiene ya cerca de cuarenta años, desde aquel lejano verano de 1912 en que Picasso y Braque comenzaron a utilizarlo. En un siglo de vanguardias cambiantes, de movimientos artísticos que se sucedían con rapidez, oponiéndose los unos a otros, eran muchos años. El collage estaba asentado ya en 1950 como una técnica y una manifestación artística que había llegado a su periodo de madurez y estabilización.

El espectador introducido era capaz de interpretar el mensaje que transmitía un pedazo de periódico, un vaso, pipa, botella o un ladrillo, si es que lo transmitía. Estaba preparado pues para entrar en una segunda fase en que el análisis resultaría más complejo, pero al tiempo más actual, coyuntural. Las naturalezas muertas eran sustituidas por naturalezas vivas, relacionadas con lo cotidiano, el marco limitado del cuadro se abría y la luz entraba con los objetos y su tratamiento. Pero la naturaleza de la pintura es la transformación de la naturaleza por medio de la imitación, como dijimos más arriba, y una nueva generación aportaba nuevas vías en el collage; uno de sus miembros era Vicente.



Sin título (1959) Papel coloreado, tinta, carboncillo, gouache y pastel sobre papel.

En este collage, (*Sin título* 1959) Vicente, realiza una composición horizontal, siguiendo la perspectiva del marco, estableciendo toda la masa de color en la mitad inferior y

distribuyendo los papeles coloreados a través de una línea que conduce al espectador hacía abajo, dejando libre la mitad superior, sólo interrumpida por trazos al carboncillo y alguna traza de gouache. Las formas debe interpretarlas el espectador por medio de la emoción que le produzca la contemplación. O sea que Vicente propone al espectador que entre en sus *paisajes interiores*, o mejor aún, si es capaz que cree sus propios *paisajes interiores* utilizando su obra como herramienta para ello. Y desde esta perspectiva goce de la obra.

Si analizamos el collage de Vicente encontramos que sigue la misma tónica de sus pinturas: no pintar la realidad sino transformarla.

“El collage es otra de las conquistas en el arte de Esteban Vicente. Significación de las cosas: no pinta objetos sino los transforma. Esta aparición es fundamental en su proceso creativo, quema sus zonas virginales. Aproximación del mito.

Pero no me gustaría limitarme a traducir el mito moderno del collage -decía Vicente-. Es un fundamento irónico, cuya afirmación anima el recreo de la crítica”. Por otra parte, Vicente fue un productor de signos, significador de símbolos, que van más allá del elemento mítico. En suma, la obra de Esteban Vicente tiene un doble secreto: crea pintura y la pintura crea collages. Es decir, la pintura en su concepto total es la única idea moderna. Mecanismo paralelo: antiguo y moderno.” (Muñoz, 2001)

Bien es cierto que ya pasada la mitad de la década de los cincuenta abandona en parte esta orientación y se inclina más por el uso del papel coloreado.

Vicente emplea papel engominado que varía la composición logrando efectos de luz y sombras y facilita descomponer el tema para reestructurarlo en una superficie; el espacio lo logra con el juego de los colores planos y los pedazos de papeles en diferentes tamaños jugando con pequeños rectángulos de colores negros o grises que combina con colores más claros, menos pesados.

Desde luego, gran parte de la comprensión y aprehensión del collage depende la percepción psicológica del espectador, que se enfrenta con una composición que sólo puede entenderla por las emociones. Porque el artista no quiere presentarle una obra meramente contemplativa, sino introducirlo y hacerle participe de su obra. Quiere que el espectador la interprete y aporte su propia psicología. Pero el espectador tiene, a su vez, no sólo su propia escala de valores sino su formación que, en ningún caso puede ser igual a la del pintor. Puede hasta ser parecida pero no igual. Y si el autor quiere incidir en las emociones del espectador, aún encuentra más problemas, porque éstas se producen sobre bases fisiológicas, conductuales y culturales que fundamentalmente son inconscientes.

“Como hemos dicho, el mundo de las emociones transcurre generalmente de forma inconsciente. En la mayor parte de las ocasiones el mundo de la cognición también transcurre, en el caso de la inmensa mayoría de sus

funciones, de forma inconsciente. Analizamos los estímulos del medio de forma inconsciente, sus características las relacionamos unas con otras, y decidimos una vez comparados los nuevos estímulos con los ya percibidos en el pasado y almacenados en la memoria, todo de forma inconsciente. El lenguaje es también, en gran medida, un proceso inconsciente. La estructura gramatical de las frases que vamos a pronunciar se crea de forma inconsciente. Así pues, la mayor parte de la vida mental es inconsciente.” (Rubia, 2000)

Como ya lo hemos dicho Vicente transforma el concepto clásico del collage introduciendo una visión más pictórica. El uso de elementos que Vicente transforma en principales, que para el collage clásico tienen un papel secundario como los papeles coloreados, rompe, de alguna manera, con el sistema de iluminación del collage que trata más de reflejar la luz que de atraparla. Vicente ve el collage como una continuación de la pintura gestual a la que se adscribió durante la década de los cuarenta, dentro de las dos variantes principales de la Escuela de Nueva York.

Vicente realiza pintura y realiza collage, para él la pintura es un concepto total, lo incluye todo. Como es incluyente para él el concepto de “paisajes interiores”, que determina la estructura artística de Vicente. Su meta es la abstracción y su fidelidad es la composición del cuadro. La evolución de Vicente, hacia la abstracción, no busca un fin, una meta, el camino, la propia evolución es la verdadera meta. Dentro de su arte, cualquier especialidad es buena siempre que le permita esta evolución.

“He hecho collages desde el principio pero siempre lo consideré un trabajo complementario de mi pintura. El collage es una técnica que tiene que ver con lo que uno entiende del arte. Elaine. De Kooning escribió en Art News un artículo sobre mí que se llamaba: 'Vicente pinta un collage', porque los papeles funcionan como la pintura, de la misma manera. Cézanne también hacía acuarelas, aunque no sean lo más importante de Cézanne... Si no pintas, no puedes hacer collages.” (Vicente, 1945)

La evolución de los collage de Vicente, ya desde una fecha tan temprana como 1952, va camino de prescindir de objetos reales para centrarse en el juego que puede dar el papel coloreado, y un ejemplo en *Sin título 1952*, donde la pintura y los papeles recortados y coloreados, en este caso con colores oscuros sobre un fondo crema claro, se estructuran en formas evocadas que tanto pueden representar abstracciones de reales como imaginarias. Las líneas, unas veces geométricas otras sinuosas, ocupan todo el lienzo pero dejando grandes espacios de fondo que también forman parte de la composición.

Son contrastes de color y formas, contrastes que pretenden evocar mundos oníricos y producir emociones. La gama de colores es muy corta, negros y marrones pero muchos más amplia es la de las formas. Vicente intentaba, en esta época, resolver problemas que presentaban los materiales con los que había iniciado una nueva andadura, a la vez que encontrar el camino.

Esta búsqueda le llevó a estudiar las nuevas corrientes que aparecían en el panorama pictórico norteamericano. Los años cincuenta son unos años de afirmación del modo de vida americano, a la vez que aparecen los primeros signos de una revolución interior en el país que superada la eclosión de autoconfianza generada por la victoria en la II Guerra Mundial, comenzaban a cuestionarse muchos de los mitos que conformaban la concepción norteamericana de la vida y del mundo.

Pasada la mitad de la década aparecían las primeras manifestaciones del Pop-art, que si bien se entendió como el surgimiento del arte que representaba las nuevas tecnologías y el consumismo, ligadas, desde luego, al capitalismo, no dejaba de ser una reflexión negativa del materialismo capitalista.

La inspiración del pop-art la encontraban los artistas en los elementos más comunes encontrados en cualquier sitio de la vida cotidiana. Se trataba, de alguna manera, de una reacción contra la abstracción. Los elementos no sólo debían ser reconocibles por cotidianos, sino que a la vez representaban objetos con los que se convivía diariamente. Se acercaban lo más posible, a veces totalmente, a lo que el espectador veía todos los días en su deambular por la ciudad, durante las comidas, en el trabajo, etc. No se trataba ya de que el espectador de la obra interpretase la misma o, más lejos en el tiempo, encontrase el mensaje, no había ni interpretación ni mensaje a interpretar, era la realidad cotidiana, simplemente.

“Esta preferencia por la realidad cotidiana, por lo trivial, e incluso por los lugares comunes de nuestra vida visual, se remonta, en algunos artistas, a la mitad de los años 1950, es decir, a la época en que la originalidad subjetiva centraba todo el interés” (Jaffe, 1988:309)

Vicente en *Etiquetas* 1956 sigue, brevemente, esta tendencia que aún estaba en sus comienzos y que no había adquirido todavía sus características maduras con Andy Warhol, que crearía sus más conocidas obras en la década posterior. En *Etiquetas*, como hemos dicho, no queda claro si las etiquetas son el motivo principal del collage o son un motivo secundario una prueba. Vicente, por otra parte, no tenía en mucho apreció la obra de Warhol:

“Andy Warhol solo tiene una importancia anti-social. Lo que esos filisteos llaman pintura no lo es; es corrupción. No me sorprende.”¹⁰

Por otra parte el problema que planteó el Pop-art es su discutible universalidad, no tanto en la forma como en el fondo. Los artistas de esta escuela, como se ha dicho, se centran en lo cotidiano pero lo que los norteamericanos entendían por cotidiano, su peculiar *american way of life*. Y, por ello, convirtieron el pop-art en una especie de arte nacional. Pero, aunque no puede ponerse en duda que triunfó también en el resto del mundo, los conceptos eran diferentes. Los europeos, por ejemplo, recién salidos de la crisis económica consecuencia de la II Guerra Mundial, y no todos los países, no

¹⁰ Anotaciones inéditas. En “El color es la Luz: Esteban Vicente. (1999-2000) Segovia. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

tenían el mismo concepto de lo cotidiano ante la hamburguesa, la carne enlatada, las sopas o los productos refrescantes, no era lo trivial, sino era lo inusitado, lo excepcional, lo deseado. Tampoco la mentalidad europea era la misma. Y mucho menos en artistas como Vicente, de cultura europea y dentro del expresionismo abstracto. Si Vicente nunca se identificó plenamente con el modo americano del Expresionismo Abstracto, menos aún con el pop-art. Vicente seguía dentro de la pintura gestual trufada de influencias europeas especialmente el cubismo.

“Este hecho¹¹, paso dialéctico en la evolución de las artes plásticas, y la renovada atención por los datos de la vida cotidiana, puesta de manifiesto por el nombre pop(ular) art, eran la reacción contra el hermetismo del arte abstracto y contra el subjetivismo tan exaltado de los artistas de los años 1950, es decir, los maestros de la action painting y los del expresionismo abstracto”
(Jaffe 1988:315)

Etiquetas (Labels) mezcla elementos de varias técnicas: papel coloreado, papel impreso, tinta, carboncillo, gouache, pastel y etiquetas. Diríamos que Vicente está ensayando, busca la expresividad de una nueva corriente sin decidirse a entrar en ella totalmente. Las etiquetas son las mismas, algunas de ellas por supuesto, que utilizará Warhol y tantos otros artistas de esta nueva escuela, pero no con su machacona repetición. Parece que quiere más bien presentar un catálogo de posibilidades que una visión cotidiana. Esta más cerca de la composición tradicional en él que de los elementos técnicos que introduce el pop-art. Incluso puede entenderse que la situación de las etiquetas, en el centro del cuadro, forman una estructura arquitectónica con intenciones simbólicas.

Vicente no crea sólo collage basados en recortar, rasgar y pegar, porque lo que busca el pintor español es el color, como componente imprescindible de la luz. No hay que olvidar que Vicente fue influido por la obra de Cézanne y Matisse, especialmente en la composición cromática y la relación de planos. En definitiva en una buena parte de la tradición francesa. Y esto lo incorpora a *Etiquetas* donde la luz incide en el cuadro desde todas las esquinas y el color, tanto en la composición central como en enmarque de las etiquetas, es vivo, fuerte y cromáticamente excelentemente distribuido.

“Lo más importante es ser capaz de soñar. La única manera de soñar es ser consciente de lo real. El sueño sin sentido de lo real conduce al artista al romanticismo. Los místicos españoles muestran un gran sentido de la realidad. No creo que se pueda ser místico sin ese sentido.

Por sentido de lo real entiendo una noción del aspecto material del mundo que, al entrar en contacto con una idea, se trasciende convirtiéndose en sueño. Para soñar, como dice Unamuno, tienes que estar despierto. Es lo opuesto a lo que

¹¹ Se refiere al triunfo del pop-art en la Bienal de Venecia de 1964, en la que el primer premio de pintura fue otorgado a Robert Rauschenberg, uno de los más importantes pintores del pop-art, sino el mejor de ellos.

cree la gente. Tienes que soñar con la mete bien abierta.” (Vicente, 1964:68-71)

Si bien hasta muy entrada la década de los sesenta, Vicente sigue, seguirá el resto de su vida pero con otra intensidad, creando collage, no deja por ello la pintura y, en la segunda parte de estos años que comprenden los cincuenta y los sesenta, la intensifica. Pero el estudio de su pintura, llamemos clásica, se estudiará en el siguiente apartado centrándonos ahora en el collage, dejando para más adelante la evolución de su pintura en el periodo.

Vicente trabaja, estos años, la plasticidad del collage y sigue en un proceso de autoaprendizaje ya que no ha logrado aún, en los cincuenta, dominar completamente la técnica. En este punto, aunque no explícitamente ya lo hemos comentado, el artista segoviano tiene una clara tendencia a emplear las técnicas de la pintura en el collage, para él el collage es pintura y, por lo tanto, las técnicas no pueden ser tan diferentes, es más deben coincidir en buena parte. De alguna manera para Vicente el collage es una variante más de la pintura como puede ser la acuarela, el gouache, el óleo, etc. Vicente entiende que igual que utiliza la técnica del óleo o la acuarela, tiene que entrar en el gouache para completar y dar sentido a la totalidad de su obra.

Y una primera diferencia con la idea generalizada en la época, muy cara a los pintores del Expresionismo Abstracto que también crearon collage, fue la limitación del tamaño de los cuadros. El Expresionismo abstracto, Pollock a la cabeza, preferían los grandes espacios pictóricos, paredes, muros de dimensiones considerables, y cuando adoptaron el collage, siguieron con las grandes dimensiones. Era un arte con vocación de grandes obras públicas. Sin embargo Vicente tenía una clara vocación intimista: *“Como pintor que soy, entiendo que la soledad es un requisito de la creatividad.”*

Sus obras son de un tamaño regular, por ejemplo *Etiquetas* tiene 124,5x89,8 cm., lo cual lleva más al espectador de galería que al de espectáculo.

Es una más de las divergencias entre Vicente y el Expresionismo Abstracto que, en aquel momento atravesaba por una situación difícil, aunque externa a la Escuela de Nueva York y al mismo arte: la caza de brujas del senador McCarthy. Problema muy americano que conceptualmente afectaba muy de refilón a Vicente, ya que a pesar de su nacionalidad americana, su implicación en la política del país era muy escasa. Ciertamente es que sus antecedentes en España le situaban muy a la izquierda, pero ni era un nombre muy conocido fueran de los límites de la pintura neoyorkina, ni peligroso.

Los miembros de la Escuela de Nueva York, no sufrieron un acoso muy incisivo por parte de la reacción anticomunista de la caza de brujas, pero tuvieron que tomar sus precauciones.

“Todavía sigue la polémica en torno a la postura del expresionismo abstracto ante este contexto reaccionario. Sin dar una respuesta obviamente partidaria ni

monolítica, tiene rasgos sutiles pero omnipresentes destinados a trascender y contravenir el tenor político de la época. Eso sería lo esperable si se tienen en cuenta las posturas de los creadores. En el plano personal se sentían asediados, enfrentados a la clase dirigente, o las dos cosas, y a diferencia de algunos de sus primeros partidarios, por ejemplo ciertos antiguos intelectuales de izquierdas como Greenberg, no hay nada que los relacione con los ideales de la Guerra Fría.”(Anfam 2002:106)

La reacción no fue la que podría esperarse, la introspección y retirarse a los cuarteles de invierno, sino que decidieron incrementar los formados y saturarlos de pintura, provocar al espectador, enfrentarse a los establecido, hacerle reaccionar visceralmente, en definitiva atacar el sistema. Lo cual era muy peligroso dadas las circunstancias. Pero, con algunas bajas y problemas, se salieron bien del extremismo de derechas imperante en el país.

Vicente sigue, en estos años, buscando resolver el problema planteado por el papel engominado respecto a la luminosidad del collage. El papel engominado generalmente neutraliza la luminosidad a causa de los colores planos. Y él espera solucionarlo sobre la base de la pintura.

En *Sin Título* 1961 Vicente utiliza una composición vertical para un marco horizontal, con lo cual parece romper una simetría, que recobra con la situación de los papeles coloreados que siguen la horizontalidad del marco. Las líneas, en la parte baja del cuadro, al carboncillo también siguen la horizontal y sirven para enmarcar la composición, como sustentándola.

Los papeles tienen formas irregulares pero todos ellos con formas rectangulares y con tonos marrones oscuros. También incluye figuras cuadrangulares pintadas que imitan a los papeles coloreados. La composición es perfecta, compensada y en secuencia.



Sin título (1961) Papel coloreado, carboncillo y pastel sobre papel.

Los papeles pintados absorben mucha luminosidad y sólo devuelve, refleja, una parte de la misma. Por ello Vicente utiliza una técnica pictórica, el fondo claro del papel. Toda la luminosidad del trabajo, aparece en el contraste entre los papeles coloreados y el fondo, un fondo muy claro y extenso. Esta técnica la utilizará, como veremos, en varios de sus collage incluso en etapas tan tardías como 1968. También juega con las diferentes absorciones y reflejos de luz según el color de los retazos de papel y para ellos sitúa los tres más claros a la derecha, centro y derecha.

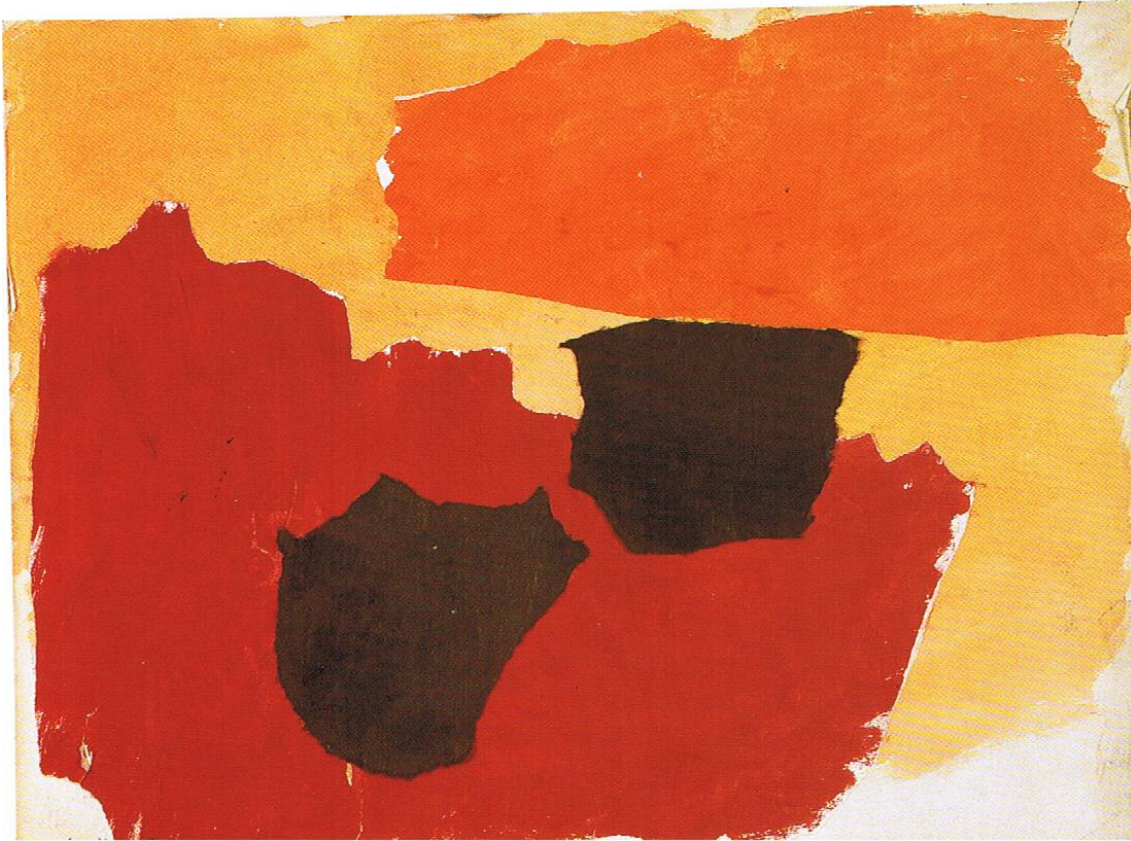
Las masas de color-papel coloreado, carboncillo y pastel, se sostienen precariamente, da una impresión de volatilidad, como si flotasen en un espacio etéreo, y al tiempo la disposición de los elementos da al conjunto una perspectiva que no suele aparecer en los cuadros de Vicente de la segunda etapa.

Para nosotros este collage, uno de los mejores de Vicente en este periodo, se estructura en cuatro elementos: la sencillez de las formas, sólo utiliza una forma la cuadrangular, excepto en los trazos rectos de carboncillo que sirven más de soporte que de elementos conceptuales; el juego de luz entre los tonos oscuros del papel coloreado, en un solo tono, aunque con adición de negro que intensifica los matices; la disposición horizontal del marco jugando con la vertical de los elementos incluidos y la levedad y perspectiva. Y destaca claramente la utilización de Vicente de los *paisajes interiores* en la reelaboración interna de la obra, su invención poética.

“El resultado, tan sutil como riguroso, se podrá ver años después en los collages realizados por Eduardo Chillida (aunque el trabajo de Vicente carece de la especialidad monumental y escultural del de Chillida) y se parece también a la dirección tomada por Pablo Palazuelo. Las formas se han colocado ellas mismas en un estado de equilibrio como si a través de su propio esfuerzo sin la intervención del artista, unidas por los requerimientos de su propia plasticidad como gases y líquidos se distribuyeran ellas mismas de acuerdo a sus densidades relativas.” (Bozal, 1998)

II.5. Década de 1960: consolidación de los “*Paisajes Interiores*”

Un año después, 1962, Vicente realiza tres collage que parecen formar parte de un conjunto, no sólo por los títulos Naranja, Rojo y Negro; Negro y Rojo y Negro, Rojo y Marrón, sino también por los colores. Y pensamos que alguna intención tenía Vicente de un conjunto, por cuando los titula, lo que no era su costumbre.



Naranja, rojo y negro (1962) Papel coloreado sobre papel y montado sobre cartón.

Naranja, Negro y Rojo (1962) es un collage muy diferente del anterior. Los papeles coloreados tienen formas asimétricas y la composición no se fundamenta en las formas sino en los colores y el juego entre los tres que figuran en el título. Las grandes manchas de rojo y naranja, forman un fondo que se interrumpe por los dos manchones negros que flotan sobre dicho fondo. Destaca la perspectiva que se crea entre el naranja, más alejado, el rojo y sobre los dos el negro.

No existe la misma luminosidad que en *Sin título* 1961 que hemos visto antes. Si bien tiene menos luminosidad, el juego de colores cálidos y fríos resalta iluminando el collage de una luz calidad, íntima, sensual. Vicente da prioridad al color y con él ilumina el conjunto.

“La realidad de la pintura es en definitiva sensual. Es necesario reconocer su materialidad a fin de encontrar la idea, la imagen. Una concepción física del color otorga sentido a la expresión. Quiero alcanzar la luminosidad a través del

color opaco. Rechazo la idea del color transparente. La transparencia en la pintura te conduce a una forma de artificiosidad. En la pintura todo lo artificioso es malo, pues indica una falta de control. Creo en el control total; es la única manera de ser libre” (Vicente, 1964:68-71)

En *Negro y Rojo* usa papel coloreado, gouache y carboncillo sobre cartulina, Vicente cambia la composición y sobre el marco apaisado estructura tres cuerpos de colores oscuros, incluso el rojo que ocupa el centro de la composición, ha sido tratado con negro para oscurecerlo. Parece que en este collage siga una de sus máximas: *“El blanco es volátil. El negro es permanente.”*

Las formas son irregulares, no pretenden evocar ninguna figura, Vicente pretende impresionar al espectador, impactarle con las densas masas de color, sólo aliviadas, muy escasamente, por los trabajados fondos de la cartulina con mucho menos color y más claros. El collage es menos luminoso que el anterior y la luz, poca, la obtiene por el contraste entre el rojo y el marrón muy oscuro.

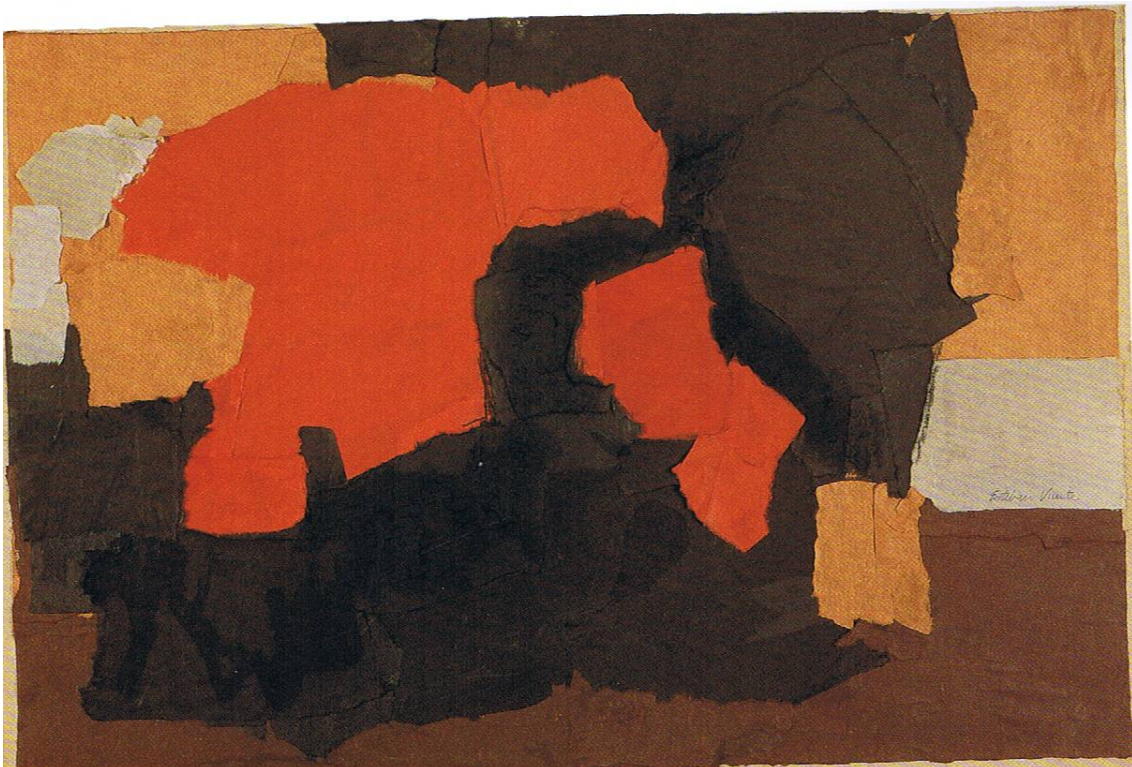


Negro y Rojo (1962) Papel coloreado, gouache y carboncillo sobre cartulina.

Si bien los dos collage presentados (*Naranja, Rojo y Negro; Negro y Rojo*), difieren en cómo obtienen la luz, la composición y el tratamiento del color es muy similar. En el primero el negro rompe el predominio de los colores cálidos, rojo y naranja, en el segundo es el rojo el que rompe el predominio del negro con adición de marrones. El negro se ha convertido en el protagonista de la obra y, naturalmente, pierde

luminosidad al tiempo que gana en solidez, prácticamente todo el papel está impregnado de color. Parece que en 1962 Vicente está estudiando las posibilidades de los colores en el collage, especialmente el rojo, negro y marrón.

En *Negro, Rojo y Marrón* (1962) el negro sigue siendo el color dominante aunque también matizado por el rojo y el marrón claro. Aquí las líneas de la composición siguen la horizontalidad del cuadro sólo en el fondo. Las estructuras pictóricas del fondo, forman tres espacios que, en buena parte, se vislumbran como horizontales. Los papeles se disponen sobre este fondo con dos intensidades de marrón y una de gris sucio, y las formas, de rojo y un marrón muy claro, se incrustan en el negro.



Negro, Rojo y Marrón (1962) Papel coloreado sobre cartulina.

El gris sucio corresponde a la cartulina, más que blanca es opaca y Vicente la deja en dos sectores del cuadro. Es importante la disposición de estos dos espacios sin pintar por su situación: a derecha e izquierda del cuadro, como si nada tuvieran que ver con el resto de la masa de color. Y también como modelo del tratamiento de Vicente de la cartulina que resalta su trama los espacios sin pintar y produce sombras en los pintados, como hemos indicado.

Vicente quiere con ello romper dichas masas de color con la opacidad de la cartulina. La luminosidad de las áreas de color, especialmente las rojas y marrones claros, ve rota su posible monotonía por estos espacios en los que emerge la cartulina. La superficie rayada del papel coloreado hace uniforme su textura, con lo cual la luz atrapada por sus fibras semeja la que reproducen las pinturas al óleo. Queda atrapada en el color.

Vicente está aún ensayando procedimientos que le permitan llegar a un acuerdo entre las técnicas de la pintura y las del collage, se inclina más por las primeras. El collage que propone es aquel que incorpora la pintura y sus cualidades en el conjunto, no aquel que sólo se centra en los materiales.

Materiales que por otra parte domina, esencialmente los papeles recortados y coloreados. En *Negro, Rojo y Marrón*, usa el color y el papel para crear efectos pictóricos pero también usa los materiales para lograr los otros efectos. Por ejemplo, la pintura extendida sobre el papel arruga la superficie y crea campos de sombras que a su vez distribuyen la luz.

Estos campos de color y juegos con los materiales son otros intentos de Vicente de buscar un relación, un acercamiento, a la pintura. Ensayo y estos ensayos continúan en los años siguientes.

“Como en la pintura al óleo, la gama de posibilidades del collage es ilimitada. Sin embargo, una de las diferencias más importantes (además de los materiales) es que la naturaleza del collage requiere tomar en consideración el tamaño. La pintura del óleo puede ser heroica: por el contrario, el collage tiene que retener su carácter íntimo original. Incluso se le debe reducir de tamaño; la pintura al óleo puede tener cualquier tamaño, grande y pequeño.” (Vicente, 1995)

Hay una gran diferencia de luz entre el área central y las laterales en el cuadro, Vicente centra el protagonismo en las masas de color dejando los espacios laterales para enmarcar y, consiguientemente, destacar esta masa.

En los tres collage vistos, la masa de color destaca sobre cualquier otro elemento. El espectador aprecia este hecho y también las diferencias de luminosidad.



Collage con Amarillo, Azul y Naranja (1963) Papel coloreado y carboncillo sobre cartulina.

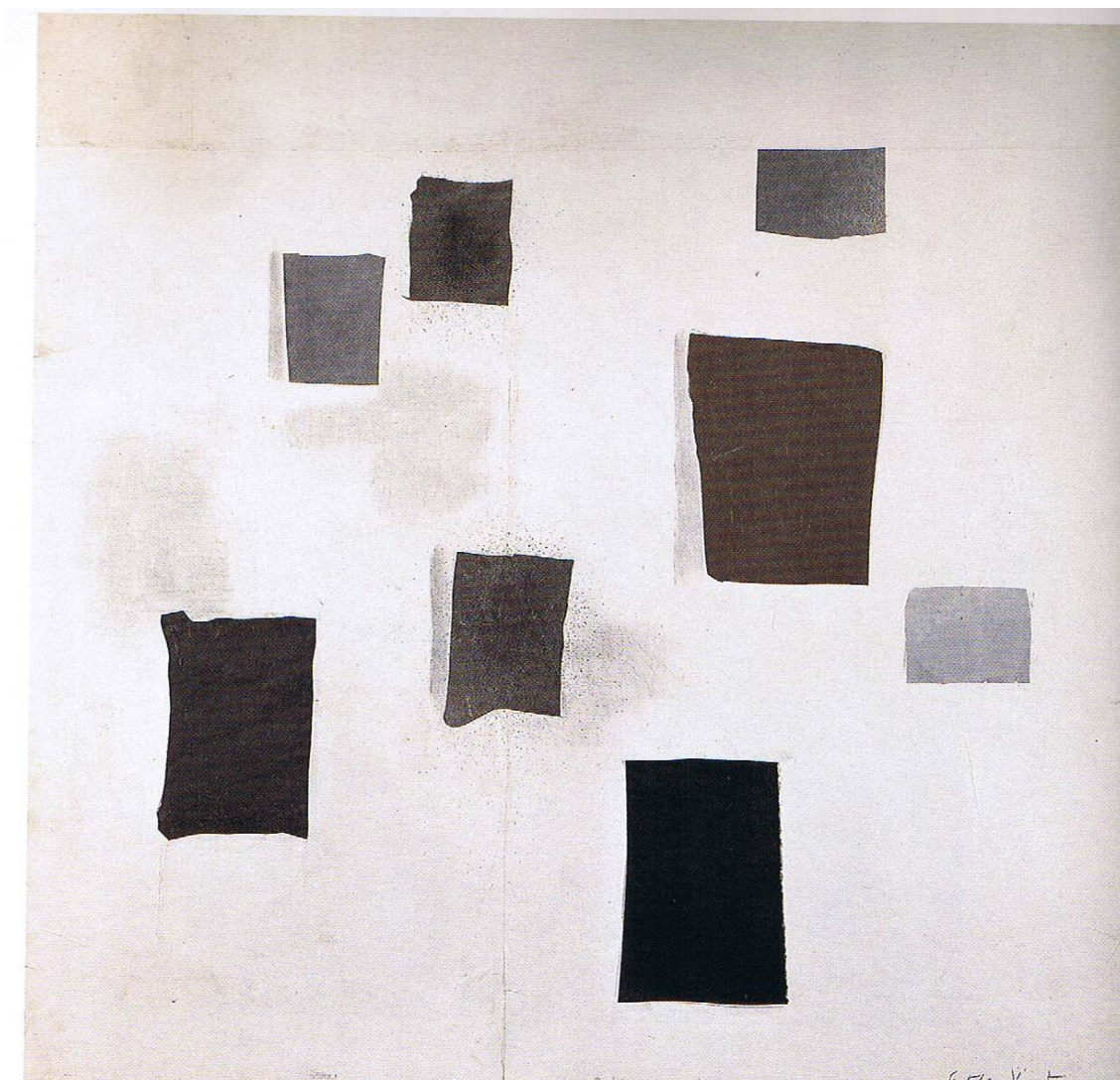
En 1963 crea *Collage con Amarillo, Azul y Naranja*. Prueba ahora con otro tipo de colores. Deja de lado el negro y el rojo para buscar otros que produzcan otro tipo de luz.

*“No es necesario tratar las profundas y refinadas complejidades del color:
El amarillo se inclina hacia la luz (blanco)
Un azul tan oscuro que raye en el negro.*

Sin intención narrativa alguna.” (Vicente. Textos Inéditos)

En esta obra utiliza muy pocos elementos técnicos: papel coloreado y carboncillo. Las masas de color se distribuyen irregularmente y las formas son también irregulares. La composición se apoya en el amarillo que resulta el color más vibrante y llena la obra. Incluso lo rodea de azul. El naranja sirve para aliviar los azules y enlazar con el cartón de fondo. El azul sirve para delimitar campos y destacar colores. La composición prima en la vertical y de alguna manera cae sobre la derecha. Vicente sigue ensayando y lo seguirá haciendo prácticamente a lo largo de esta década de los sesenta.

Sin embargo a partir de finales de los sesenta parece que ha logrado su objetivo en los collage. *Mealii Hawaii* (1969) se acerca mucho a los factores que Vicente ha empleado siempre en su trabajo como pintor: la sencillez, la simplicidad y el rigor. Se dice que es el collage más sencillo de Vicente, es posible aunque nosotros creemos que hay otros que si no lo superan sí lo igualan.



Mealii Hawaii (1969) Papel coloreado, tinta y carboncillo sobre cartulina.

Sobre una superficie de cartulina relativamente grande para los collage de Vicente (461/8x477/8 pulgadas), pega ocho papeles coloreados y recortados de forma rectangular sobre el fondo de la cartulina. Los colores utilizados son el negro y el gris y el carboncillo para marcar sombras en algunos de ellos y en alguna área del fondo. Las sombras contribuyen a resaltar y darles una perspectiva voladiza a tres de los recortes. La distribución está centrada en el cuadro con muchos espacios vacíos que los rodean. Son tantos y tan importantes estos vacíos de color que los papeles coloreados destacan por simple contraste. No hay más formas, ni colores ni estructuras.

La obra invita al espectador a curiosear, a intentar descubrir un significado que está en lo artístico, no en los conceptos. A buscar un hilo conductor entre dichos papeles, una explicación conceptual que no se encuentra porque se trata de un planteamiento más cerca de los juegos visuales.

Parece que sea esto, un juego de Vicente propuesto al espectador para que entre en él, una invitación para jugar: la sencillez, la simplicidad, tienden a indicar que no hay más. Pero sí lo hay, existe un trasfondo en el cuadro. Se trata de un guiño a los movimientos pictóricos especialmente al *avant-garde*.

Utiliza los motivos de esta corriente aunque, eso sí, reconvertidos por Vicente: negro-negro, negro-blanco, blanco-blanco son motivos que fueron caros a la poesía del Suprematismo que se desarrollaron y tuvieron influencia en el Constructivismo de los años veinte y treinta. Aun cuando los Suprematistas querían obtener con estas técnicas la ausencia total de lo poético, de los imaginativos, mientras que los constructivistas las usaban para construir estructuras. Vicente se apropia, de manera irónica, de estos motivos idealizándolos y exaltándolos irónicamente. Usa los colores, pero distorsiona la implicación de las formas, juega con las sombras para destacar dichas formas, no para anularlas, juega con los efectos y mantiene una uniformidad de formas. En definitiva con simplicidad crea una atmósfera relajada que al tiempo plantea una curiosidad en el espectador que debe resolver.

“No creo que las referencias y evocaciones que Mealii Hawai produce son fortuitas o accidentales. Vicente siempre tiene presente la tradición de la avant-garde y, generalmente, de la evolución del arte en cada momento. En relación a esto, hay que recordar que durante los sesenta el Pop Art reemplazó definitivamente al expresionismo abstracto. El trabajo de Vicente refleja este hecho. En los collages de 1960, utiliza piezas de papel cortadas más netamente, evitando excesivo despiece, los “bigotes” que deja y la sensación de gesto. También empieza a utilizar superficies de color más netas y homogéneas y a escoger colores más cercanos a la gama usada por algunos de los artistas Pop. El resultado tiene un aire Pop- una mayor y más decidida objetivización de los fragmentos y sus relaciones, y una coloración más brillante y opaca”. (Bozal 1998)

Esta década no sólo representa el asentamiento definitivo de Vicente en Estados Unidos y la consolidación de su posición dentro de la Escuela de Nueva York, sino que también es el momento en que los factores que durante muchos años han ido configurándose en el arte de Vicente, se fijan. El más importante y decisivo en la carrera del pintor español son los “*paisajes interiores*” que ahora adquieren forma clara y determinante en su obra. Vicente nos muestra en sus cuadros cómo los entiende y los explica en la universidad porque son la base para la creación poética.

II.6. Década de 1970: hacia el estilo definitivo.

La década de los setenta es la consolidación de Vicente en el collage. Ya hemos dicho más arriba que la pintura no imita la naturaleza, sino que la capta, la asume y la transforma. Y esto es lo que Vicente hace en sus collage. No pinta objetos, los transforma. Crea pintura y al crearla crea collages. La pintura es la base, el collage la consecuencia. Sólo existe la pintura, y las especialidades son pintura.

Pero la pintura no es estática, es dinámica. Cada cuadro, cada acuarela, cada collage es un ensayo y un aprendizaje. Y cuando un pintor se enfrenta a un lienzo blanco, se enfrenta a una incógnita que debe resolver. Esta es la filosofía de Vicente.

“El papel en blanco me invita a depositar en él mi visión, mis sentimientos, me invita a encontrar una nueva realidad plástica. Al igual que al ajardinar la tierra, la superficie se enriquece y se hace más sensual; el área delimitada se hace íntima, luminosa, adquiere entidad, y en algunos momentos parece que vamos a conseguir un grado máximo de satisfacción. En el collage encuentro una valiosa serenidad y la concreción que son esenciales para la existencia de mi imagen en la pintura” (Vicente, 1995)

Sin título (1970) está en la misma línea de simpleza, pero cambia respecto al colorido. Las formas aquí tienen mayor importancia que en el anterior. Son formas irregulares, no como en el anterior, pero permanecen los vacíos que dan simplicidad al cuadro. Verde, rojo y morado son los colores utilizados. Una masa de verde, otra de rojo y una tercera de morado muy oscuro configuran la composición. El verde perfilado en rojo y una pequeña mancha de negro en el centro y en la parte superior, es toda la composición.



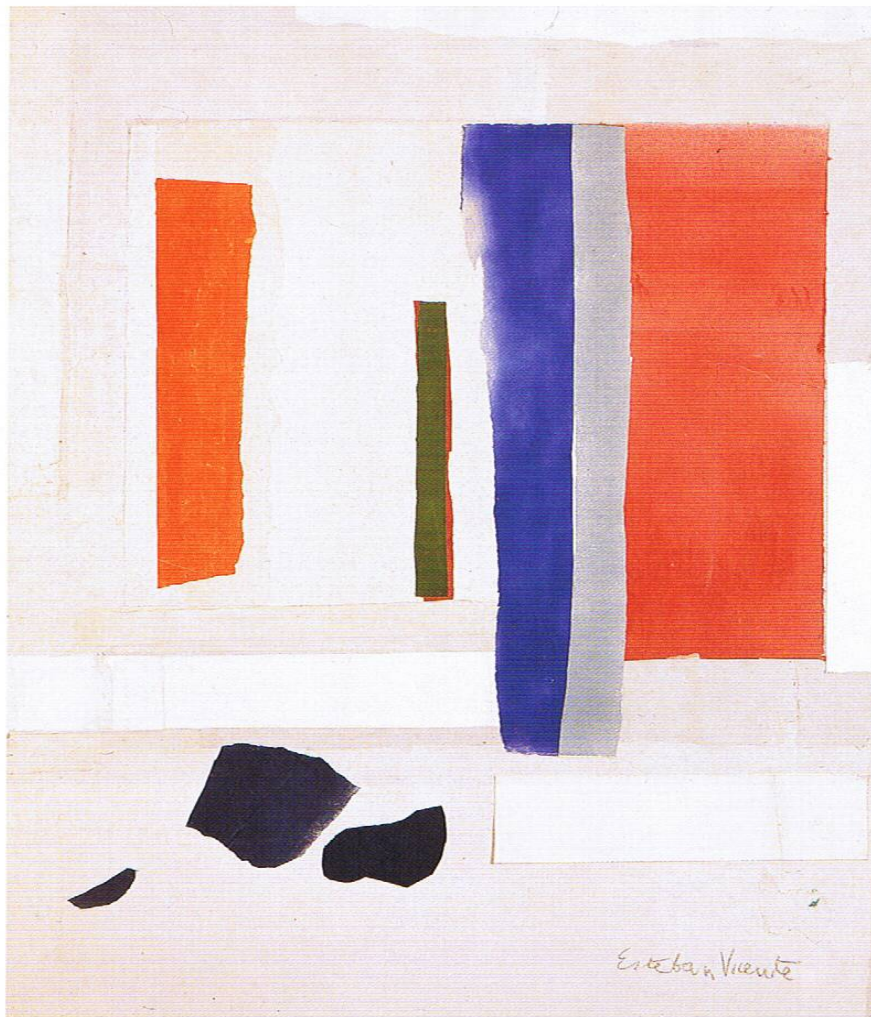
Sin título (1970) Papel coloreado sobre papel.

Esta vez Vicente ensaya con el spray de pistola para conseguir una mayor sutileza y transparencia. Puede comprobarse su utilización en el desvaído del rojo en la derecha del cuadro. Lo que intenta es una gradación de color que compense las masas del cuadro. El verde y rojo situado a la izquierda pesan mucho, pero también el rojo y el morado de la derecha, más aun cuando la masa de morado está situada en la parte baja del cuadro; entendió el artista que necesitaba aligerar el rojo de esta área para dar proporción al collage. O eso entendemos nosotros.

La composición vuelve a la verticalidad aunque de manera tímida, ya que la masa principal de color se distribuye en un área de derecha a izquierda en el centro del cuadro, pero las líneas se asientan en la verticalidad.

En este collage se aprecia una evolución, diríamos más un cambio, aunque como Vicente nunca abandona su línea de actuación maestra, el cambio se convierte en una evolución.

Evolución que se aprecia en toda su extensión ocho años después con otro collage en el que el colorido y la luz comparten protagonismo con la verticalidad. Azul, rojo, negro, gris y marrón, se distribuyen en los dos tercios superiores del collage en cinco formas rectangulares colocadas en vertical sobre un fondo de cartón tratado con el mismo tono natural pero reforzado. El color se asienta en el área derecha de la obra, mientras que Vicente equilibra el juego de la composición con tres manchas negras al pie y la derecha.



Sin título (1978) Papel coloreado sobre cartón.

La disposición en dos bloques dos tercios el superior y un tercio el inferior, separados por una franja sin color, mejor dicho, con el blanco del cartón soporte, implican dos sectores que si bien parecen, a un primer vistazo, independientes, están conectados

por la extensión de las dos franjas verticales de azul y gris, conectando dos mundos visuales y unificando el conjunto. Color y forma están íntimamente unidos en este collage, la vista no puede distinguir cuál de los dos elementos predomina porque se confunden e interconectan.

Es cierto que la dificultad principal y primera con que un artista se enfrenta es el soporte, sea este cual sea. Pero en la técnica del collage es mayor si cabe. El papel no refleja la luz como la tela, es más la absorbe y la textura es menos intensa que en la tela. La base es homogénea, estática. Vicente trata el papel para producir efectos artificiales, los mismos que pueden lograrse en la pintura al óleo. Pero Vicente se arriesga, porque la simplicidad de la obra se basa en los grandes espacios sin manchas de color, sobre el cartón original, por ello lo trata para romper su estaticidad, arrugarlo y producir luz y sombras.

La situación de los papeles coloreados es, en este collage, precisa, ni faltan ni sobran. Vicente ha logrado cerrar la composición y con su dominio del color y la luz, establecer un conjunto dinámico, sutil y, a la vez, impactante en el espectador. No cansa el contemplarlo, porque la luz es variante.

Con este collage cerramos el apartado dedicado a los mismos en la obra de Vicente. No significa que en los próximos dejemos de lado esta técnica, sino que al final de la década de los sesenta, Vicente domina ya el collage. Continuara creándolos toda la vida, pero como veremos más adelante su estilo está definido, es un estilo maduro como lo es su pintura a partir de este momento. Vicente en 1980 tiene ya 73 años y aunque evolucionará hasta el final de sus días, la curiosidad la mantendrá hasta el final, su estilo está ya definido y la etapa final será de consolidación de un arte.

Para entender la posición de Vicente sobre el collage, nada mejor que estas tres reflexiones que sobre el mismo hizo el autor:

“En el collage encuentro una valiosa serenidad y la concreción que son esenciales para la existencia de mi imagen en la pintura. Reducir lo concreto a lo esencial y retener la frescura y la espontaneidad son dos cosas fundamentales en el arte. Prefiero pensar que el collage es otra forma de pintar, más que un medio definido y limitado. Las dimensiones propias del material determinan la calidad de esta superficie “no pintada”. La superficie se construye mediante la adición, creando así un espacio particular que representa una realidad bidimensional.” (Vicente, 1995)

II.7. Esteban Vicente: 1960-80. Perfeccionamiento de su discurso teórico y transmisión a través de la docencia.

“En el fardo de prejuicios estéticos que poseemos llevamos un prototipo de belleza y un prototipo de realidad. Alrededor de estos dos conceptos clave gira el secreto de la hostilidad que provoca el arte nuevo. Las preceptivas nos han enseñado una definición de lo bello, y vivimos aferrados a ella. En cuanto al concepto realidad, las circunstancias diarias del vivir nos han hecho limitar su contenido a las funciones y sentires que determinan nuestro mundo circunstancial. Pero ¿cómo aceptar ya hoy que la belleza sea esa fría y bien delineada máscara de ciertas proporciones precisas, que resulta tiesa y sin vida? Lo bello está constituido por un conjunto armónico de valores, pero no limitado a un orden físico o moral en particular. La belleza no es exclusiva, sino que está presente en todo lo creado. Una flor es bella. Una piedra lo es también. La belleza no puede crearse de la nada ni supeditarse estrictamente a un ideal. El creador tiene que estar poseído de un ideal, sí, pero sin prescindir nunca de materia ni de la forma.” (Vicente, 1945)

En los últimos años de la década de los cincuenta, un Vicente ya más allá de la madurez, con cincuenta y cinco años inicia un nuevo y fecundo periodo en su obra, pero también en su vida. En 1957 expone en *Rose Fried Gallery*, de Nueva York, se trata de una individual. Al año siguiente repite en la misma Galería, lo cual indica la buena acogida de la anterior. Este mismo año de 1958 realiza una individual de dibujos en *Leo Castelli Gallery*. Y conoce a Harriet Godfrey Peters, coleccionista de arte moderno. Las relaciones entre ellos rompieron su matrimonio con María Teresa Balbín, que ya estaba bastante deteriorado. Se divorciaron en 1961 y Vicente casó con Harriet Godfrey Peters el mismo año, trasladándose a vivir en Grammercy Park.

El año 1959, expone en *André Emmerich Gallery*, también en Nueva York y entra en el cuadro de profesores de la Universidad de Nueva York, hasta 1964. El mismo año, en un artículo, Horl Rosenberg lo presenta como *“uno de los principales creadores y difusores de un estilo... que constituye el primer movimiento artístico en Estados Unidos”*.

Los primeros años de la década de los sesenta se dedica a una intensa actividad docente. No hay que olvidar que Vicente ya cuenta con sesenta años y una extensa experiencia que le facultan para enseñar, lo cual es otra de sus aficiones, transmitir sus conocimientos. Da cursos monográficos y seminarios en la Universidad de Yale, en la de California en los Ángeles, también en Sagaponack en el distrito de Long Island de Nueva York. También es elegido miembro de *Tamarind Lithography Workshop* de Los Ángeles y la Universidad de Princeton le nombra profesor invitado. En 1964 es miembro fundador de la *New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture*.

Durante dicho año, el nuevo matrimonio compra una granja de estilo colonial en Bridgehampton Long Island, para utilizarla durante los veranos y en ella Vicente instala

su nuevo estudio. Porque durante estos años no ha dejado de pintar. Expone individualmente y en grupo en el *Whitney Museum*, *Art Institute* de Chicago, en la Exposición Internacional de Pittsburg, Universidad de Princeton, etc.

A partir de estos años, Vicente es considerado en los Estados Unidos como uno de los artistas más importantes de la Escuela de Nueva York, pero, eso sí, diferente a los demás. La tradición europea le individualizaba entre sus colegas americanos.

Vicente sigue evolucionando hacia la consolidación definitiva de su estilo, a pesar del éxito tanto de crítica como de público de sus pinturas, cada vez se aleja más del Expresionismo Abstracto, aunque su adscripción a la Escuela de Nueva York deja una formación que siempre aflorará a lo largo de su vida. No es un alejamiento al que le conduzca un rechazo, sino una evolución del artista hacia formas nuevas de expresión, como el collage, y nuevas técnicas en busca del color y la luz.

Es un periodo difícil en lo artístico no por su proyección exterior, exposiciones, controversias, como la que mantuvo con Robert Motherwell en la revista *Art News*, la docencia, sino por su trabajo personal realizado en la soledad del artista.

“Para mí, el pintor, como el poeta, como cualquier hombre inmerso en el proceso creativo, es un sujeto que está solo. Otra cosa es cuando se habla de “performance”. El “performance”, para serlo, tiene que estar delante de un público, y no puede ser de otro modo.” (Vicente, 1982)

Vicente soluciona los problemas planteados por cada pintura sobre la marcha. Entiende que cada vez que se sitúa ante un lienzo en blanco deja fluir sus ideas, pinta lo que le sale, no hay un plan predeterminado: *“Ningún artista puede decir lo que va a hacer o lo que no va a hacer. No se sabe nunca. Haces en cada momento lo que estás haciendo, pero mañana ¿quién sabe?”* (Vicente, 1964:68) Pero para ello es necesario un largo aprendizaje de la técnica, un aprendizaje que es constante, cada día se aprende algo, cada pintura es un nuevo reto técnico que es necesario resolver.

Vicente se enfrentaba más con los problemas derivados del tratamiento y comportamiento de la pintura que de las formas. La búsqueda de la luz y la iluminación del cuadro no le planteaban problemas de conceptos o ideas, pero sí de gamas, resonancias del color, composición y luminosidad que había que resolver en cada ocasión y establecer una línea de trabajo que le permitiese avanzar.



Sin título (1958) óleo sobre cartón.

Esta obra puede considerarse como uno de los primeros trabajos en óleo de esta nueva etapa en la pintura de Vicente. Realizada en Nueva York, con ella el inició de un cambio, al principio moderado, que le llevó a alejarse del Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York. Desde luego, en esta obra, sigue, con sus peculiaridades características y diferenciadoras, dentro de la escuela.

Vicente en *Sin Título* (1958), aún considerado dentro de la pintura gestual, usa fuertes masas de color con una pincelada fuerte, dura y amplia. Pinceles gruesos y cargados de pintura. Las masas de color se mueven en horizontal pero de izquierda a derecha y con una ligera inclinación hacia abajo, al extremo derecho. Muchos colores están plasmados en la obra, predominando los azules tratados y los ocre rebajados.

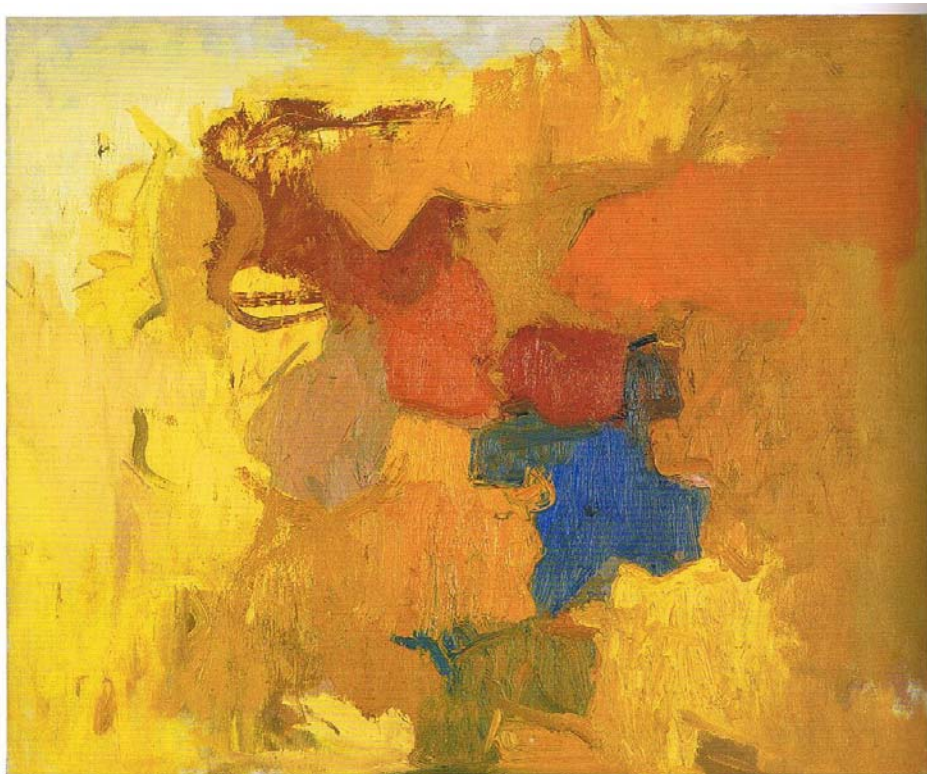
Las dos cualidades principales del cuadro es el dominio de la técnica del Expresionismo Abstracto, en su variante gestual, que Vicente ha adquirido. Es un pintor que domina el estilo, quizás lo domina tanto que ya no le produce el placer del reto. Está en el punto álgido de su pintura.

Pero definiendo su propia personalidad, en la pintura predomina el color, colores vivos, no dramáticos, colores en movimiento no abigarrados y sin espacio para moverse, busca la luz, no la opacidad, los amarillos y ocre muy rebajados le dan esta luminosidad tan característica en sus obras de todos los tiempos.

El cromatismo es su huella principal y la base de sus formas, se mantienen en ocasiones desdibujadas, en otras mezcladas, pero siempre hay, tanto en las pinturas como en los collage, formas que se adivinan o descubres tras las masas de colores.

De todas maneras insistimos que Vicente se halla no en la plenitud de su arte en el Expresionismo Abstracto, sino en el inicio de un nuevo estilo. El Expresionismo Abstracto parece no poder darle más, ha llegado al límite de toda vanguardia, se está volviendo un clásico y Vicente huye de lo establecido en arte. Quiere nuevos planteamientos que le motiven.

“Después de un breve periodo, hacia 1956, en el que formas geométricas de contornos imprecisos, cuadrados y rectángulos, intensamente coloreados de rojo, naranja, negro o amarillo, destacan sobre un fondo grisáceo, obras de un vivo cromatismo que, en nuestros días, parecen haber inspirado, o al menos guardan un incontestable parecido, con ciertos óleos del pintor «abstracto estricto» sevillano Manuel Salinas, Esteban Vicente realiza en 1958 unas estupendas composiciones, densas, empastadas, que son puros ejercicios cromáticos, aunque el color parece atemperarse, mezclando los colores, los azules, marrones, verdes y amarillos, dejando constancia de la vinculación con la pintura europea, por ejemplo con Serge Poliakoff. Pero Esteban Vicente es más gestual, su trazo es más decidido, las manchas casi se encabalgan unas sobre otras, se invaden mutuamente, produciendo una armonía tonal, un equilibrio cromático exquisito.” (Castaños Alés, 2007)



Balada. (1950) Óleo sobre cartón.

Una muestra de su trabajo en este periodo es *Balada* (1959), óleo sobre cartón, en el que Vicente busca la luz en una amalgama de colores, matizados y rebajados, de manera que la luminosidad no se logra con un color cálido o frío que domine el conjunto, sino por la masa de color que se expande por todo el cuadro.

Vicente, en estos años busca la pintura total a través de la abstracción. Ciertamente que hemos dicho antes que se aleja del Expresionismo Abstracto, con matices, pero no de la abstracción como idea central de la pintura moderna, idea que mantendrá toda su vida.

No puede hablarse de *Balada* como un precedente de la pintura total, porque Vicente ya había hecho cosas antes en este sentido, y porque aún tenía por delante más de cuarenta años de evolución, pero sí estaba en el camino. Este óleo es un trabajo que busca sólo la visualidad, el color por el color, los efectos de contrastes. Aun cuando prácticamente toda la obra está llena de masas de colores, existe una verticalidad que conduce la mirada al centro de la composición de manera que logra una perspectiva al cargar esta área de los colores más vivos, menos matizados.

Vicente contiene de alguna forma los colores, de manera que no huyan del centro visual. Como si se tratara de una composición vista desde lo alto, no de frente. Se mantiene dentro del clasicismo de la pintura gestual. Las masas de pintura parecen moverse hacia la izquierda, como balanceándose rítmicamente.

Los colores dibujan un paisaje que recuerda las masas de color que Vicente utilizaba en sus ya lejanas obras de *Martha's Vineyard* y sus primeros trabajos dentro del Expresionismo Abstracto, pero con una evidente evolución. Aquí las masas de color más intenso parecen flotar sobre el amarillo diluido con lo que logra esta fluctuación que remite a un paisaje de formas en movimiento, nubes que se mueven hacia la derecha y hacia arriba escapando de los límites del cuadro.

Como hemos dicho es una pintura visual, donde el sentido de la vista, se mueve siguiendo las líneas de color y los movimientos de la luz, que Vicente logra con la diversa intensidad de las masas de color. Hay áreas muy luminosas, aquellas en las que predomina el amarillo que se esparcen por la derecha del cuadro avanzado hacia el centro y la izquierda, que enmarca más de la mitad de la obra. Los ocres contrastan entre sí de manera que la transición entre masas de color se suaviza y sólo en algunos sectores, el centro con el verde y el rojo, Pero sin embargo esta área donde se asientan las masas de los dos colores más intensos, centra la mirada y mueven la composición, son ellos los que determinan el ángulo de visión, la perspectiva del cuadro. Es el eje sobre el que se asienta la composición.

Vicente, pues, crea una obra muy cerca del Expresionismo Abstracto, pero sin la tensión dramática de los grandes autores de este movimiento: Pollock o Rothko. Sus formas son más suaves, menos abigarradas, respiran mejor. En definitiva se aleja del núcleo de la Escuela de Nueva York aunque, en este momento, con cierta timidez, jugando especialmente con el color. Como dice el propio Vicente: *"Hay que tratar los*

pigmentos adecuadamente; dejar que el color funcione como tal. El color no debe ser mudo, el color también debe sonar. Mediante la observación descubrirás y verás, dándole así un carácter.” (Vicente, 2001)

Desde luego Vicente está en plena madurez. Ha entrado en su séptima década de vida y ahora, que se sabe conocedor de todas las técnicas y todos los conceptos del oficio, quiere y se siente obligado a transmitirlos a nuevas generaciones. Su discurso es pedagógico y sus artículos reflejan este deseo de maestría que él, muchos años antes, admiró en sus maestros y quiere darlos a sus alumnos.

II.8. Influencias artísticas en Esteban Vicente.

Quizás sea este momento, cuando Vicente comienza a consolidar su estilo definitivo, con los matices siempre presentes en la obra de un autor que aún tiene por delante cuarenta años de producción ininterrumpida, realizar un somero análisis de aquellos autores que de una manera u otra influyeron en su quehacer artístico.

En primer lugar hay que tener siempre presente que Vicente es un pintor “clásico” pero no en el sentido de pertenecer a una de las escuelas consideradas como tal, sino en la acepción de dominio de la técnica pictórica y los recursos que el arte, así mismo en la acepción que identifica el nombre de un artista con un estilo, el suyo, definido y diferente.¹² *“Para ser pintor tienes que saber dibujar. El dibujo es la forma que tiene el artista de investigar”* (Vicente, 1999)

Pero el mismo Vicente traza, unos antecedentes lejanos de su concepto de pintura y, por extensión, de sus primeros planteamientos:

“Creo que el concepto de la imagen viene de los griegos. Pienso en Goya. Recuerdo que Goya vivía en Madrid durante la época en que los franceses intentaron dominar el mundo con su ejército. Las tropas de Napoleón entraron en Madrid y mataron a las pobres gentes cerca de la casa de Goya. De noche, durante las matanzas, él dibujaba directamente los sucesos y esos dibujos no eran fantasía sino realidad. Esa es la inspiración de los pintores españoles: la realidad, desde Velázquez y Zurbarán, hasta Goya. En otros países los grandes pintores han representado asuntos de la mitología griega y romana. En España, sus pintores -incluyéndome- jamás”. (Vicente, 2001)

Vicente pues se inscribe en la tradición estética española y esto, de una manera u otra, lo hemos repetido a lo largo de este trabajo, especialmente como principal factor de su individualidad y diferenciación con sus colegas pertenecientes a la escuela de Nueva York. Todas sus obras de juventud están matizadas por referencias a la tradición española de composición, colorido y luminosidad.

Además, su clasicismo se muestra de nuevo en su vocación docente. Se encuentra cómodo enseñando pintura, como los grandes maestros en sus talleres, sin embargo cuando pinta lo hace solo. Para Vicente la soledad es la condición del artista.

La pintura para el artista segoviano no ha cambiado mucho desde tiempos pasados. Hay una pintura de siempre, sobre la que se construyen nuevos espacios en función de las situaciones coyunturales. El arte pictórico ha seguido, por lo menos desde el Renacimiento, una evolución dentro de unos contenidos básicos. No hay cambios en los conceptos, sí en las formas.

¹² Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia; Típico, característico. DRAE.

“La gente no sabe hoy ni más ni menos de pintura de lo que sabía en el pasado. Quienes saben son siempre una minoría. Lo mismo sucede con la música, con la poesía y con cualquier otro arte... A fin de comprender la pintura hay que tener en cuenta que la pintura de hoy no es diferente de la del pasado, salvo que existen nuevos aspectos, nuevas formas de pensar. Cuando se entiende la pintura, se entiende que existe una conexión entre lo que hace la gente hoy y lo que hizo en el pasado. Es raro encontrar personas con ojo para la pintura; la mayoría de la gente tiene oído. Oyen cosas acerca de la pintura.”
(Vicente, 1982)

Y en este contexto una figura clave en el imaginario de Vicente: Zurbarán al que relacionó con otra de sus grandes referencias: Juan Grís. Para Vicente en Zurbarán destaca la vida interior que reflejan los personajes del artista y la claridad de la pintura. El resplandor, las líneas nítidas y sus colores, en definitiva la claridad de la luz de Zurbarán no sólo admiraron a Vicente sino que le inspiraron.

“Los colores pálidos y las tenues luces, lo mismo que el mundo silente y sagrado de Zurbarán, opuestos a la negrura y densidad metérica característica de lo que se consideraba veta brava del arte español, tiene su correlato moderno en Esteban Vicente. La diferencia que existe entre la obra del español-americano con los demás componentes expresionistas de la Acción Painting, en la misma que la de Zurbarán con Valdés Leal o, dentro de la pintura española contemporánea, con Antonio Saura” (Bonet ,2003)

Para Vicente Zurbarán es:

“Lo que trasciende (en Zurbarán) es la inmovilidad de la figura, la forma, el color, la unidad y claridad de la construcción, la economía. La estructura de la imagen, el reposo, la quietud, la luz, el color. Color local, extraordinariamente concebido. Observando las manos que sostienen un libro, se ve cómo interpreta la forma, los volúmenes, cómo unifica estos elementos con una claridad absoluta.” (VV. AA., 2003:38)



Zurbarán: *Fray Francisco Zumel* (1633) Óleo sobre lienzo.

Vicente se refiere a la obra de Zurbarán *Fray Francisco Zumel* (1633) que nos permite presentar tres obras, una de cada autor, para analizar las semejanzas y diferencias a lo largo de los años y la línea común entre los tres. El primer factor a considerar en *Fray Francisco Zumel* (1633) es la importancia que en los tres cuadros adquiere el blanco. La vestimenta del fraile un prodigio de movimiento de la tela, blanco sólo roto

por las sombras de los pliegues, destaca más aún sobre un fondo oscuro. Desde luego que es un estudio de las formas que adquiere el hábito en el que los demás elementos son accesorios, pero el color domina toda la composición. Color que ilumina el cuadro incluso el fondo, en un juego maestro del artista al perfilar el contorno izquierdo de la figura con una suave luminosidad. El toque de rojo en el tapete de la mesa, y los de marrón en los cantos del libro, rompen una posible monotonía en las masas de color.

Es una pintura típica en la obra de Zurbarán en la que la composición se estructura en la figura, en el retrato y huye del tenebrismo apoyándose en los blancos. Zurbarán es un pintor que trabaja especialmente los ropajes y los juegos de pliegues, en los que adquiere una gran maestría, logrando que se muevan y den a la obra efectos plásticos.

Retrato de Josette (1926) de Juan Gris es una de las más importantes obras del autor. Y el blanco también juega el papel principal, en definitiva sólo juega con tres colores, blanco, gris y ocre. Este último es simplemente un toque de color y, a la vez, una llamada de atención del autor. La composición de las dos obras, la de Zurbarán y la de Gris es vertical. El juego del negro de fondo y el blanco de la primera, se traduce aquí en un juego, asimismo, de negro y blanco matizado por los grises de varias intensidades que forman el fondo del cuadro. Y también, como Zurbarán, perfila, con mayor amplitud y a la izquierda, la figura, en este caso con grises y negros.



Juan Gris: *Retrato de Jossete*, 1916. Óleo sobre tabla.

“En esencia, la obra de Gris me recordó a la de Zurbarán. Posteriormente supe que Picasso había dicho lo mismo al hablar del Retrato de Josette, pintado por Gris en 1916. Su austeridad y su sobriedad son semejantes, como lo son el ascetismo, la quietud, la luz blanca, la intimidad, el enclaustramiento, los límites de la habitación y la necesidad de los dos artistas de encontrarse y de encontrar su escala en el mundo...Fuera sus límites son difusos; pierden la

escala. Observemos que Gris intenta pintar el paisaje, pero no lo logra." (VV. AA., 2003:44)

Para Vicente Gris representaba el ritmo acompasado, el estilo riguroso, las líneas nítidas y elegantes, y "*la materialidad de lo real, tal como lo habían sentido los místicos españoles*", lo cual establecía una línea directa con Zurbarán.

En *Black Susan* (1968) Vicente en plena evolución hacia su estilo definitivo y alejándose del Expresionismo Abstracto y consecuentemente de la Acción Painting, realiza este collage con papel coloreado y tinta sobre cartón, en el que la luminosidad se basa en los blancos y grises y utiliza el negro para centrar el cuadro. La composición, como es frecuente en él, aunque tiende en cierto grado a la horizontalidad, es claramente vertical y, como en el caso de Gris, pero con mayor amplitud, usa también el ocre mezclado con algo de negro para darle consistencia. Se trata, como en los anteriores casos, de un retrato y es importante observar la evolución del concepto retrato en el transcurso de casi cinco siglos y, por lo tanto, de la evolución de la pintura en este tiempo.



Black Susan, (1968) Papel coloreado y tinta sobre cartón.

Son tres maneras de entender el arte diferentes, tres maneras de plantear un tema diferentes, tres estructuras pictóricas distintas, pero entre ellas una unidad en el tratamiento del color y de la luz.

“En mi opinión, Zurbarán es el verdadero pintor místico de la pintura española. Veo en su obra las cualidades que para mí representan lo místico: quietud, reposo, silencia interior, pasión, energía. Su sentido de realidad es el mismo que el de los grandes poetas místicos españoles por todos conocidos: Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz. Por otro lado, podríamos colocarle en oposición a la pintura de El Greco, a su gesto característico y su dinamismo exterior, que evidencian un estilo puramente barroco, contrario a la naturaleza del misticismo.” (Vicente, 1987)

Su paso por París le acercó a Picasso y Matisse. No se puede obviar la influencia del cubismo analítico, del collage, un estilo nacido de los artistas afincados en París, de Cézanne, especialmente respecto a la composición cromática y su sentido de la relación en los planos del cuadro.

Cabe observar que Cezanne trabajó mucho en la búsqueda de la transparencia, que es para una obra pictórica, y más las modernas entendiendo por modernas la pintura a partir del impresionismo, un efecto estético en el que dos capas de pintura superpuestas pueden ser vistas independientemente. Los pintores anteriores al impresionismo, y desde luego muchos posteriores, utilizaban para lograrla la perspectiva o la perspectiva aérea. La acuarela, solucionaba el problema con una mayor o menor densidad de las pinceladas en función de una mayor o menor cantidad de pigmentos y agua. Dos pinceladas superpuestas podrán verse con esta técnica y al fondo el blanco del papel.

Pero el óleo es otra cosa. Cezanne intentó utilizar las posibilidades de la acuarela en los óleos. Y creyó haberlo logrado. Pues bien, Vicente intentó lo mismo, investigando en la pintura al óleo y ensayando técnicas para lograrlo. Lo cual prueba que por una parte Vicente conocía muy bien la obra de Cezanne y por otra que a juicio del primero el maestro no lo había logrado. No fue sólo Cezanne el que se enfrentó con este problema. También lo hicieron Picasso, Braque y Klee y ya en la primera mitad la década de los cuarenta, uno de los que después sería miembros de la escuela de Nueva York, Gorka, que trabajó en el problema logrando avances, eso sí muy personales, que luego utilizaría Vicente. Se trataba de las técnicas de dislocación de líneas, entretejido o *dripping* y la ausencia de contornos definidos muy propios del pintor segoviano. De modo y manera que un problema surgido en Europa y muy dentro de la tradición europea, fue recogido en América y solucionado entre un americano y un español.

Es curiosa la opinión que tenía Vicente respecto a los orígenes de la acuarela, que centran sus preferencias pictóricas: *“Italia, Francia, Holanda, Alemania tienen grandes tradiciones pictóricas. Gran Bretaña no tiene una gran tradición. Gran Bretaña inventó la acuarela para ser diferente.”* (Vicente, 2001:54)

El cubismo le había impactado ya cuando aún era un estudiante en Madrid, pero se sentía más partícipe de la tradición española, Zurbarán, Velázquez, de la que se siente heredero, mucho influyó en él la generación del 27 de la que se sentía partícipe:

"... éramos amigos y pintores. Íbamos juntos al Casón a dibujar y después al Retiro, donde me recitaba a Rubén Darío" se refiere a Albertí. De Dalí dice: *"me impresionó la influencia de Mantegna en aquella primera exposición suya en Madrid"* Recuerda a sus amigos, Salinas, Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, García Lorca, Boreas: *"Lo importante de mi generación fue la poesía, no la pintura. Albertí dibujaba muy bien, y Federico Lorca y Paco Boreas que era un gran pintor. Pero lo importante fue la poesía"*. Su verdadera universidad fue el Museo del Prado. Se considera ante todo: *"un pintor español, porque somos tradición y yo no podría existir sin Zurbarán, Goya o, Juan Gris"*. Y esto no lo dice en 1927, sino en la década de los noventa. (Vicente, 1945)

Como miembro de la generación del 27, independientemente de la adscripción burocrática de sus componentes a este o aquel partido, era como ellos anarquista. No un anarquista militante, sino vivencial. La generación del 27 fue, fundamentalmente, un grupo de anarquistas en su vida, sus comportamientos sociales y su arte. Él siempre se considero anarquista, aunque desde luego no lo fue ortodoxo.

"No me gusta que me asimilen a grupos, estoy contra las tendencias, y las escuelas. Me parecen cosas de café. Discutir, pensar y luego pintar según un plan... No ocurren así las cosas. Primero se siente, se intuye y se pinta. Después se piensa. La cabeza va detrás" (Vicente, 1945)

París le dio una visión más mundana de lo artístico y Barcelona le proporcionó su primer campo de experimentación marcando, a la vez, la madurez y final de su primera etapa.

La segunda, que marcó definitivamente el camino por el que discurriría su obra, fue Nueva York. Las causas de su emigración a Nueva York, Vicente las ha explicado con diversos matices. Es muy probable que la crucial fuera la situación de guerra en España, también que su esposa fuera norteamericana. Ninguna otra y menos de tipo artístico, porque en aquellos tiempos Nueva York estaba mucho de ser una referencia mundial en pintura. Mucho más tarde dará esta explicación, pero es evidente que es muy posterior a su viaje hacia una nueva vida. Y deja muy claro que él fue allí siendo ya un pintor, o sea con un estilo y un pasado, y lo más importante una tradición.

"En París me di cuenta de lo que es ser extranjero, de lo que son las nacionalidades: una calamidad. Por eso pensé irme a Nueva York. Porque París era el centro del mundo, pero: Francia era una nación. Y Estados Unidos es un país, que es otra cosa. Allí todos somos emigrantes, es igual para todos, Así que he terminado siendo un americano. Y allí crecí como pintor, aunque me hice aquí. Yo era pintor antes de irme". (Vicente, 1945)

Como ya hemos explicado su participación en la Guerra Civil fue muy corta y no muy bélica. Vicente dice no fue a Nueva York por la guerra, no huía de la conflagración, lo tenía pensado y decidido.

"Yo decidí quedarme para luchar por la República, y con Ángel Ferrán nos dedicamos a hacer trabajos de camoufflage, sí, eso, hacer que las cosas no parezcan lo que son, pintar los camiones, y cosas así, hasta que Fernández de los Ríos, que era embajador en Washington, me llamó. diciendo que iba a ser más útil allá que aquí. Me hizo cónsul en Filadelfia, y mi trabajo era conseguir documentación española a muchos ciudadanos que querían venir a luchar por la República. Di muchos pasaportes falsos...Luego, cuando decidí hacerme norteamericano, no mencione esos años aconsejado por mis testigos. Hubieran pensado que era comunista". (Vicente, 1945)

De sus años en Nueva York, las dos primeras décadas ya se han estudiado más arriba, sólo, en este apartado, insistir en que Vicente fue siempre independiente y todos sus colegas sabían que lo era.

Vicente vive la aparición del Expresionismo Abstracto de primera mano, desde sus inicios es uno del grupo, pero ve la pintura desde una perspectiva que no sólo es abstracta sino que se basa en estructuras y colores, el cromatismo es el factor que proporciona la luz. Realiza un análisis conceptual que le lleva a buscar un sólido y articulado argumento para desarrollar su máxima: el color es la luz. O sea sólo con los colores puede encontrarse la luminosidad de un cuadro. No es, evidentemente una teoría nueva, hemos visto como él mismo habla de la luminosidad en Zurbarán y Gris, por ejemplo, sin embargo para Vicente es la esencia del cuadro y las figuras, las formas, la misma estructura pictórica deben subordinarse al color como vehículo hacia la luz.

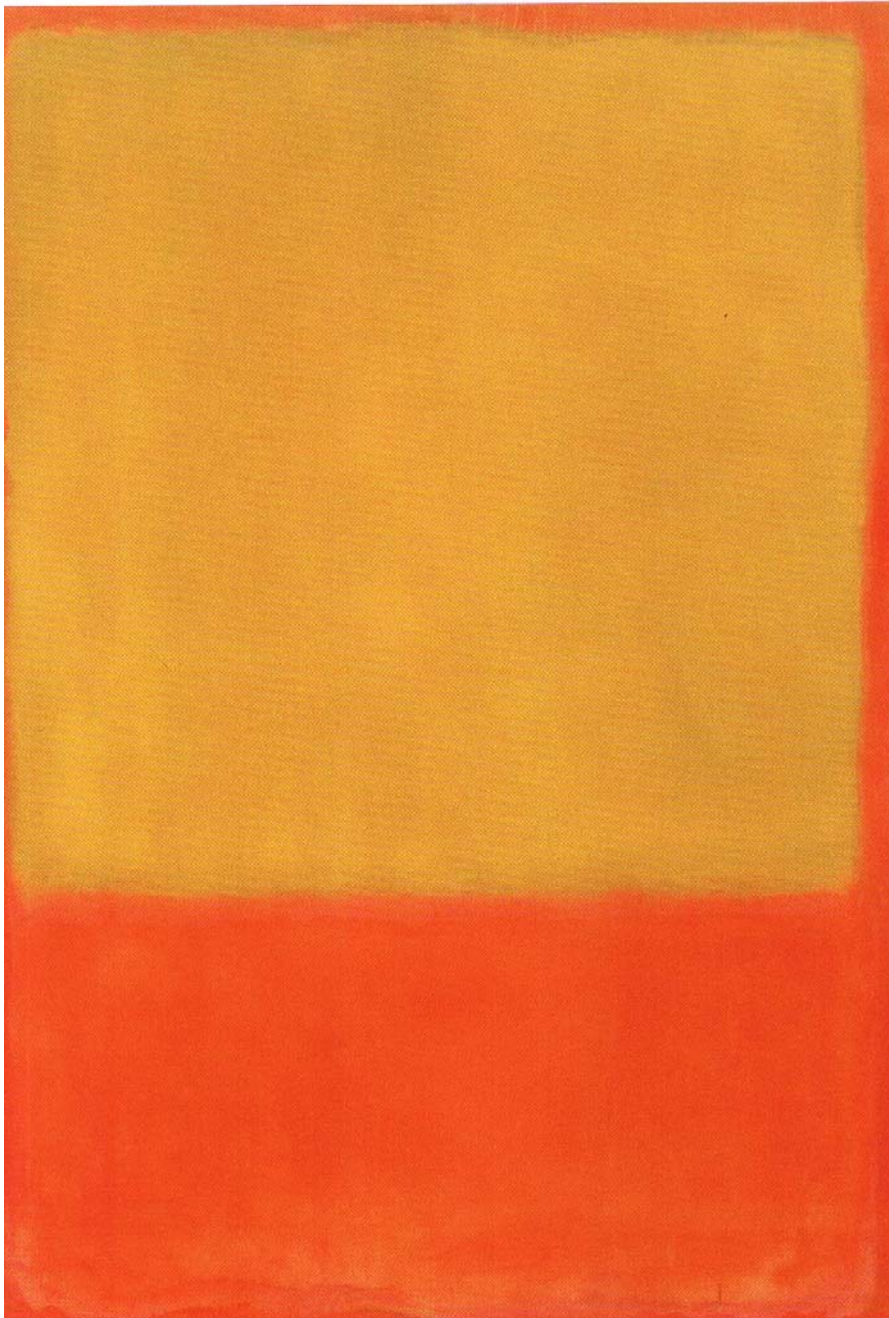
Y a medida que se suceden los años, que Vicente evoluciona, la tendencia es siempre la misma, buscar a través de los cuadros, cada uno de ellos un ensayo, la luz a través del cromatismo de sus obras.

De hecho es fiel a su trayectoria. Toda su obra es un incesante manejo de los colores en busca de la luz y, paradójicamente, o quizás no tanto, utiliza en cada cuadro un reducido número de colores:

"Una paleta muy reducida con los colores básicos, y el negro nunca...Si digo algo sobre mi pintura, digo que son paisajes interiores. Formas que no tienen que ver con lo exterior, aparentemente: Son la vista de la luz del mundo". (Vicente, 2001:51)

Y en esta evolución se distancia cada vez más de sus compañeros de la Escuela de Nueva York. Rothko es otro de los pintores del grupo que trabaja el color. El color, brillante, fuerte, satura las obras de este artista, busca la flotación de las formas a

través del color, y llega a los límites de la abstracción. Satura sus obras de color y se ha dicho que las masas compactas obligan a una concentración casi mística cuando se contemplan. Sin embargo, aunque los dos trabajan el color por sobre otros efectos, están en extremos opuestos.



Mark Rothko, *Ocre y Rojo sobre Rojo*. (1952) Óleo sobre lienzo.

Comparemos este cuadro titulado *Ocre y Rojo sobre Rojo* (1952) con el de Vicente de título similar *Naranja, Rojo y Negro*. La luz de Vicente y la masa de Rothko, que no permite respirar al cuadro, de hecho ni al espectador. Son dos conceptos de tratamiento del color y la luz. Y hay otra diferencia que Rothko destaca, muy lejos de la manera de ver un cuadro de Vicente.

“Pinto cuadro de gran tamaño. Soy consciente de que históricamente pintar cuadros grandes es hacer algo grandilocuente y ostentoso. Sin embargo, la razón profunda de ello-lo mismo cabría decir de otros pintores que conozco -es mi deseo de ser muy íntimo y humano. Realizar una obra pequeña es situarse fuera de la experiencia propia, es contemplar la experiencia como una imagen estereotipada o a través de una lente diminuta. Pero al pintar un cuadro de gran tamaño, se está dentro; no es algo de lo que se pueda disponer sin más” (Hess, 2005:72)

Las medidas del cuadro de Rothko son 235,5 x 162 cm. Mientras que el collage de Vicente mide 19 7/8 x 26 3/8 pulgadas.

Pero Vicente tampoco está de acuerdo con Rothko:

“No es que no quiera hablar de Rothko. Es que no me interesa: su pintura me parece muy limitada. Mis amigos han sido Jackson Pollock, De Kooning, Hoffmann, el griego Baziotes y Hedda Stern, una estupenda pintora venida de Rumania.” (Vicente, 1995)

Los artistas norteamericanos de su generación, sin una larga y sólida tradición detrás, buscaban lo trascendental. Aquello que posibilitase trascender e integrarse en una cultura, la norteamericana, influyendo en ella, cambiándola, evolucionándola. Rothko, Pollock, Reinhardt, Newman, Smith, etc. están en esta línea.

“Se podría decir que Rothko y sus amigos representaban el sector teológico del expresionismo abstracto. Junto a Still, Newman, Reinhardt y Gottlieb (todos estos nombres se traducen súbitamente en personajes de un misterio), Rothko trató de acceder a un signo definitivo” dijo Harold Rosenberg en 1972. (Hess, 2005:42)

Estaban lejos de la tradición europea de principios de siglo XX, por ejemplo de Matisse, cuya relación con el color implica una distancia parecida a la de Vicente. El espectador contempla el cuadro, incluso disfruta del mismo, pero no se implica. Es una visión estética no trascendental.

“... un cuadro cobra vida ante la presencia de un espectador sensible, en cuya conciencia se desarrolla y crece, sin embargo, la reacción del espectador también puede ser letal. De ahí que el hecho de traer un cuadro al mundo constituya un arriesgado y cruel atrevimiento. ¿Cuántas veces sufrirá daños permanentes a causa de las miradas de la gente vulgar o de la crueldad de los impotentes, que lo que más desean es trasladar su infelicidad a todo lo demás?” (Hess, 2005:42)

Las pinturas de Matisse y Vicente no buscan la trascendencia, ni la sublimación, sino la visión grata y la transmisión de un mensaje, el intercambio de ideas entre el pintor y

el espectador. No se trata de convertir, sino de dialogar. Vicente sigue la tradición europea.

Los miembros de la Escuela de Nueva York querían llegar al inconsciente del observador, influidos, quizás, por la mayor autoridad de Pollock, quién estaba muy interesado por Freud: *“Me llama la atención sobre todo su idea de que el origen del arte está en el inconsciente. Esta idea me interesa más que lo que hacen concretamente, ya que los artistas que más admiro, Picasso, Miró, aún viven fuera de los Estados Unidos”*, se refería a los artistas europeos que vivían en Estados Unidos, algunos de ellos pertenecientes a la Escuela de Nueva York, aunque no hablaba por Vicente.

Este último busca más obligar al espectador a reflexionar, aprender a mirar la pintura, la luz, dar su opinión, integrarse estéticamente y captar los efectos de la composición cromática. Es el espectador quién recibe dichos efectos y los evalúa.

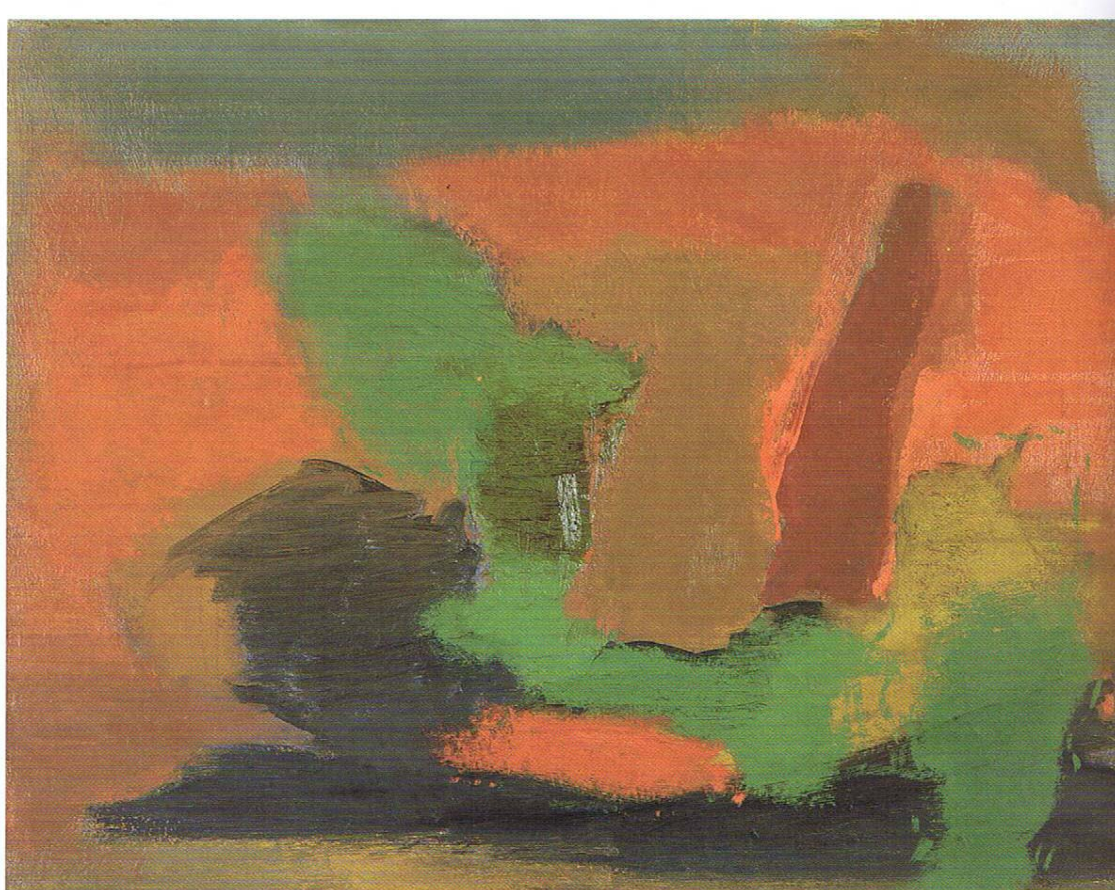
Estos dos cuadros, *Lejos* 1964 y *Sin Título* 1964 están ya muy dentro del estilo final de Vicente. Las masas de color se han adueñado del lienzo, nos referimos a *Lejos*, aunque buena parte de lo que digamos de este cuadro puede adjudicarse a *Sin Título* 1964, desaparece la arquitectura gestual y las formas se funden y descomponen sobre el color. No intenta en absoluto trascender, sino que se plantea la obra como un estudio del comportamiento de la luz y el color, su imbricación y los contrastes entre una y otro.

El juego de masas y colores nos introduce en el juego de las luces, brillantes en el primer plano, degradadas en el segundo, opacas y lejanas en el tercero. La perspectiva se logra simplemente con luces, luces provocadas por los colores, su entrecruce, su intensidad su *impasto* o, más concretamente, sus *impastos*. El pigmento que se convierte en parte fundamental de la obra, funciona como las notas de una sintonía musical. *“Funciona de una forma muy similar al sonido de la música”*, dice Vicente. Todo el conjunto, impacta en el espectador pero permitiéndole integrarse en el cuadro, participar en él, interpretándolo.



Lejos, (1964) Óleo sobre cartón.

“El pigmento es una cosa muy complicada, funciona de forma parecida al sonido de la música. Por lo que tienes que entender el material y tener un sentimiento hacia el. Y cuando tiene estío al final se convierte en parte de ti mismo. Cuando tú miras al pigmento sin refinar tiene una cualidad sensuosa al ojo y lo puedes sentir. Cuando no conoces el material lo destruyes enseguida cuando lo mezclas con otra pintura. Un pintor debe ocuparse de la parte física lo primero, sino sabe esto entonces no es un pintor, debe entenderlo en términos reales, físicos. Este es el principio, con esto lo puedes transformar en significado. Tiene que ser de esta forma” (Vicente, 1945)



Sin título, (1964.) Óleo sobre cartón.

El color se relaciona como la música, el *ut pictura poesis* más tradicional se sustituye a comienzos del siglo XX por el *ut pictura musica*. El color se interrelaciona como en la música los acordes en el contrapunto. Los colores se mezclan en gamas distintas y avanzan entrecruzándose, uniéndose en un solo acorde para separarse y volverse a unir con otros pigmentos, con otros matices y así crear un juego melódico. Es una melodía sensual, impacta en los sentidos, ha perdido el contenido gestual para entrar en el sensitivo. Vicente avanza ya directamente, ha encontrado en esta década de los sesenta un camino, un estilo.

En *Sin Título* 1964, los colores son distintos, la sensualidad suave de los rojos, amarillos y ocre, deja paso a los rojos, ocre verdes y negros. Se trata de una sensualidad más directa, más dura, pero las formas se diluyen más aún que en la anterior obra, se desvanecen en el cuadro, como humo que se eleva cambiando las formas, desvaneciéndolas.

La sensualidad del conjunto entra en el espectador, que desde luego aporta la suya propia no al interpretarla, que no se trata de eso, sino al participar de la misma. Una sensualidad hedónica que enlaza con Matisse, o sea dentro de la tradición europea que se aparta del Impresionismo Abstracto.

“La luz reemplaza el sonido, le reverberación del color ocupa un lugar en la memoria y la resonancia se convierte en un eco de algunos colores con

respecto a otros. Este proceso se desarrolla en el espacio de la pintura, que pide ser mirado como la música pide ser escuchada pero que no se limita a la mirada.” (Bozal, 1998)

Los últimos años de la década de los sesenta son agri dulces para el pintor. En 1966 viaja a Marruecos acompañando a su mujer Harriet muy interesada en las culturas islámicas. Al año siguiente Vicente sufre un fuerte golpe, muere su gran amigo y colega de la Escuela de Nueva York Ad Reinhardt. Vicente quedó muy afectado.

Reinhardt era de origen europeo, hijo de un oficial del ejército del zar Nicolás y una alemana, nació ya en Nueva York y siempre fue un teórico del arte pictórico: *“En los textos sobre arte universal se señala con frecuencia que para reconocer determinadas significaciones de la pintura no sólo debe tenerse en cuenta lo que los pintores hacen, sino también lo que se niegan a hacer”*. Lo cual no estaba muy lejos de algunas de las opiniones de Vicente. Aunque como pintor sus respectivos estilos divergían, el geometrismo abstracto de Reinhardt se encontraba en el otro extremo de la pintura de Vicente, aunque no tanto el juego cromático.

En 1969 Vicente es invitado a exponer en la *Academia de Fine Arts* de Honolulu y es seleccionado para la muestra *The New American Painting and Sculpture: The First Generation*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Lo cual no sólo indica que a Vicente se le consideraba un artista norteamericano, sino también que la Escuela de Nueva York estaba considerada como la primera generación de pintores genuinamente americanos.

Entre 1965 y 1966 fue artista residente en la Universidad de Princeton donde expuso varias obras. Destacan de este periodo dos dibujos de interiores realizados al carboncillo donde vuelve a la figura y refleja lo que se supone son sus habitaciones aunque están más esbozadas que realizadas. Parecen más bien apuntes para un estudio que obras acabadas.

En la primera, en el primer dibujo, se adivinan más que ven muebles en una mezcla de líneas y trazos que no permiten distinguir la naturaleza de los enseres. En una silla, a la izquierda se adivina más que contempla una mujer semireclinada en lo que parece o bien un sillón o una silla de tijera. Sin embargo las líneas del trazo son bastante nítidas así que se supone que el artista es ambiguo con las formas del mobiliario intencionadamente. Difícil es adivinar si se trata de un comedor o un dormitorio; la cama puede confundirse con una mesa y los armarios con estanterías.

Es posible que se trate de un espacio para dar clase y la mujer sea una modelo. Pero esta interpretación es más por coincidir la obra con su estancia en Princeton, que por otra cosa.



Sin título. Princeton, Interior. (1966) Carboncillo.

El segundo difumina más las líneas y aumenta las masas de negro, pero sin embargo se distingue mejor el mobiliario. En este caso, aunque con dudas, puede corresponder a un estudio de pintor y distinguirse caballetes, cuadros en el suelo o apoyados en las paredes, lienzos diseminados; de todos modos es una interpretación, porque hay objetos que no se adecuan demasiado a un estudio como lo que parece ser una alfombra. También se distingue, muy forzadamente, una figura que se diría que es de hombre sentado en un sillón o sofá.



Sin título. Princeton, Interior. (1966) Carboncillo.

Resalta en la producción de Vicente de esta época por su composición muy europea y alejada de las obras que estaba realizando. Podría decirse que en esta lucha por encontrar su estilo definitivo, realiza una reflexión; reflexiona sobre el papel, con el carboncillo, juega con él, busca reencontrarse y vuelve a sus lejanos dibujos de un ya lejano periodo, quizás los años cuarenta, quizás busca sus más lejanas fuentes la Academia de San Fernando o sus años en París y, en estos recuerdos, la importancia del dibujo como inicio de todo pintor.

“Cuando salgo de Nueva York no puedo pintar. Dibujo, trabajo en otra cosa. Cuando empiezo a dibujar en mi estudio de Nueva York, sigo haciéndolo durante días y semanas. Nunca dibujo y pinto al mismo tiempo. Y lo mismo me pasa con el collage. Cuando me meto a hacer collages, trabajo en ellos un día

tras otro, hasta que consigo lo que quiero. Nunca trabajo con dos medios simultáneamente.” (Vicente, 1964:70)

“La pintura y la escultura son artes visuales y el proceso de dibujar es el medio por el cual el artista ve y desarrolla su propia visión (¿para la eternidad?)” (Vicente, 1999)

Vicente siempre ha considerado el dibujo como un ejercicio de trabajo y cuando analiza las obras de otros autores destaca sus cualidades en el dibujo: Zurbarán, Picasso, Gris, para él maestros del color y la composición, pero también del dibujo.

Posiblemente los dos dibujos de 1966 sean sólo esto, una reflexión sobre sí mismo, sobre el dibujo y sobre hacia dónde va su arte.

Vicente hace una interesante reflexión sobre el devenir del día y su influencia en el color. Pero a la vez implica un principio, cuando el sol aparece en el horizonte oriental, y un final cuando se hunde en el occidental. Un ciclo completo y un ciclo continuo. Una sucesión de ciclos que se enlazan a través del color. Lo cual se identifica con sus periodos artísticos, cada uno es un comenzar, desarrollarlo y finalizarlo como cuando acaba el día, para iniciar el siguiente ciclo.

“En muy interesante en esta época del año como el sol se pone en el horizonte de mar... y se hunde... en el océano...El sol no parece una esfera. Es como un octágono. Desciende dentro del mar. Y entonces, debido al calor de tierra y que el océano afecta la visión,... brilla... Todo esto son cosas que tienen que ver con... Visión y con... color- con la moléculas... El sol se hunde en el océano, desaparece. Y lo que queda en el cielo es una forma igual a la del sol pero verde. Afecta al ojo de esta forma. Y todos estos fenómenos son lo que creo que el color es.” (Vicente, 1999)

Vicente también, con estas palabras expresa su íntima relación con la naturaleza, que comenzó muy pronto, recordemos sus paisajes en la etapa de los veinte y treinta: la serie de *Sin Título* (1923), *La Crapouillot* (1925) *Paisaje con pueblo rodeado de murallas y bosque con caballos* (1927), *Bodegón* (1928), las acuarelas de *La Alberca* (1926-1928), *Paisaje con sombrilla roja* (1934) *Las Ramblas de Barcelona* (1931), *Paisaje madrileño* (1932), *Baile popular* (1934), *Coche* (1932), *Casa del pintor en Ciudad Jardín* (1943), las marinas, *Ibiza*, *Martha´s Wineryard* (1938), etc.

No puede la obra de Vicente desgajarse en etapas sin conexión, un hilo conductor que lleva del Vicente de la Academia de San Fernando hasta el final de su vida, y las influencias de los diversos periodos aparecen y desaparecen una y otra vez, como el sol, unidos por el color, por la mirada interna.

En 1967 Vicente crea una obra, *Sin Título 1967* que está tanto más lejos del Expresionismo Abstracto como cerca de su estilo definitivo. Utiliza sólo dos colores, rojo y azul, que llenan todo el lienzo, y formas sinuosas que entretejen los colores y las

tonalidades alrededor de un foco de luz situado en el centro del cuadro y en la parte superior. Logra un movimiento en el que el espectador se recrea y lo sigue como si fuera un paisaje: tierra, árboles, nubes, vuelta a la tierra, montañas, casas, otra vez árboles, en un circuito que conduce la mirada hacia todos los elementos. La pintura es un arte total ha dicho muchas veces Vicente y el cuadro debe contemplarse totalmente, como un conjunto en movimiento.



Sin título, (1964) Óleo sobre cartón.

La luz, que nace del fondo de la obra y trasluce a través de los colores-la antigua búsqueda de la transparencia-, la luminosidad del centro del cuadro, transfiere una emoción que permite al observador introducirse en la magia de un momento diferente,

interiorizarla y sentir un instante de comunión con la pintura. El ojo gira una y otra vez, no buscando formas, sino sensaciones.

Otra obra del mismo año, *Number 2*, 1967, utiliza la misma composición y los mismos efectos pero ahora las formas y los colores no siguen un movimiento circular, sino horizontal. Los colores son rojo verde y azul. Tiene menos luminosidad que el anterior y está se sitúa en el centro y en la parte inferior. Vicente ya a partir de este periodo ocupa toda la superficie posible del lienzo. El color, en la zona superior, es roja, tres tonalidades de rojo que ocupan algo más de la mitad del cuadro. El verde y el azul se unen en una forma irregular. Hay algunas formas de rectángulos irregulares y un perfecto rectángulo en rojo que divide el cuadro en dos sectores casi por la mitad. No es un rectángulo producto de un brochazo, sino que está perfectamente delineado con finos trazos en negro como si Vicente quisiera dar la impresión de un boceto previo a la pintura.

El movimiento es horizontal, pero se interrumpe con las masas de verde y azul que rompen también en dos áreas la luz. Al pie Vicente vuelve a incluir el rojo, de manera que logra una relación entre las dos áreas hundiendo hacia el fondo del cuadro la masa verde y azul. Es una obra para contemplar e interiorizarla. La luz queda atrapada en el color y sólo refleja parte de la misma. Los colores vibran a causa del contraste y cada uno de ellos conserva su autonomía visual.



Number 2, (1967) Óleo sobre cartón.

El espectador se encuentra frente a una obra dura, que impacta, no se trata de una pintura sensual, sino que pretende que el observador interiorice a través de la sorpresa las formas, los colores y la luz, que siga el recorrido insinuado por las

masas, un recorrido que le lleva a sus paisajes interiores, a su interpretación de la obra, a su participación en ella.

“He hablado antes de los paisajes y ahora quiero explicar que estoy hablando de paisajes interiores de una clase particular, paisajes que hablan más de, y al interior del observador que al del artista. Vicente dijo que cada cosa, cada pincelada, cada forma, cada luz debe ser situada según las necesidades internas de la pintura. La imagen pictórica resultante no es el resultado del espíritu del artista ni de la expresión de sus sentimientos. Intuición y sentimiento, ciertamente, existen pero la pintura debe controlar su expresión de forma que no se impongan. La pintura es una construcción, no una emanación.” (Bozal, 1998)

Aunque si bien es cierto que cualquier cuadro puede ser analizado por un crítico o por muchos, cada uno desde su perspectiva y personalidad, sacar conclusiones más o menos acertadas, también lo es que todas son susceptibles de contra-crítica. El mismo Vicente da la pauta:

“La pintura no se puede explicar; un espectador sensible puede ayudar a su comprensión. Lo mismo que con la música.” (Vicente, 2001:51)

Para el pintor una pintura se siente, se vive, incluso puede comprenderse, pero no se explica. Vicente trata de llevarnos a interiorizar los efectos no a discutirlos. Busca nuestras capacidades internas, encontrar el punto de nuestra psicología en que pueda incidir, despertar los sentidos y busca el goce, no la reflexión, como hemos dicho ya en varias ocasiones. Pero no aquellos sentidos producto de una cultura, de un aprendizaje, que de hecho no son comunes a todos los hombres, sino aquellos que sí lo son y a través de los cuales los hombres de diversas culturas pueden asumir y gozar de las obras de artistas de culturas diferentes. En definitiva, con inconsciente colectivo.

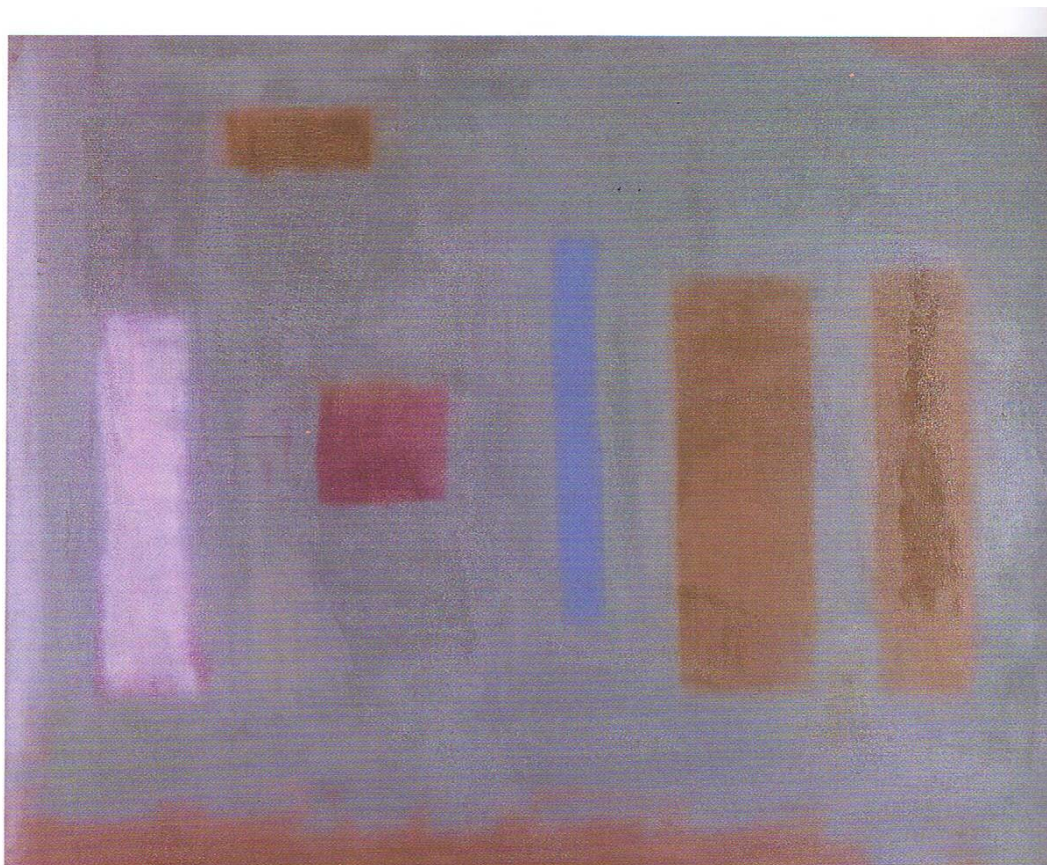
“De la misma forma que el cuerpo posee una anatomía común por encima de las diferencias individuales, la psique humana, para Jung, también tiene un sustrato que está más allá de las diferencias de cultura y consciencia. Este elemento común es el inconsciente colectivo. Los contenidos de este inconsciente colectivo, los arquetipos, generan las imágenes arcaicas o arquetípicas que pueden llegar a la consciencia, pero estos contenidos no son el resultado de experiencias que el individuo haya tenido a lo largo de su vida” (Rubia, 2007)

A estos arquetipos se dirige Vicente para interiorizar la contemplación de sus obras, pasa por encima de las barreras culturales, para dirigirse a la vez al subconsciente del individuo y a su emocionalidad, también en buena parte propiedad de sus instintos, de sus recuerdos comunes. Por ello Vicente, en las décadas finales de su vida, pasa de ser un pintor europeo, por su formación, *neoyorkino* por su trabajo durante muchos

años, Expresionista Abstracto por su afiliación, a un pintor universal por su mirada interna.

Otras dos obras ilustran el fin de la década de los sesenta en que Vicente encuentra y se consolida en su estilo del que, más tarde, no se separara, aunque naturalmente dentro de una evolución.

La primera de ellas es de 1968, *Sin título* con un tipo de composición que repetirá a finales de los setenta y durante los ochenta. Ya la pintura ocupa todo el lienzo, como hemos repetido, factor que será una constante en el futuro. Emplea formas rectangulares y la composición es vertical, aunque con matices horizontales en la parte superior del cuadro y en la inferior, como tratando de fijar la mirada en el centro. Las pinceladas también son horizontales, de arriba abajo la mayoría, excepto, naturalmente, las horizontales de los dos sectores arriba y al pie de la composición. El fondo es gris con mezcla de azul y los rectángulos marrón de diversas intensidades. Un rectángulo vertical en azul que se difumina con el fondo rompe la monotonía cromática, ayudado por otro rectángulo en un blanco sucio a la derecha del cuadro.



Sin título, (1968) Óleo sobre cartón.

Todas las masas de color son tenues, silenciosas, como si se tratara de contemplar la obra en un local con luz difusa, no oscuro, sino de luz indirecta, casi como la filtrada a través de los ventanales de una iglesia. Vicente pretende que el espectador vea la obra desde dentro, una inmersión en los colores pero, como en el anterior obra

estudiada, no a través de un impacto, sino por medio de una inmersión lenta, tranquila, suave.

No hay agitación, crisis, tensión, es una aprehensión a través de la mirada, produce tranquilidad y de esta manera el observador obtiene el gozo estético controlado. Vicente pretende enseñar a mirar, una invitación a usar las capacidades interiores, buscar en nuestra psique las relaciones formales de los ritmos, la conjunción de las formas, los colores y la luz como elementos de percepción estética.

En *Sin título* (1968) desarrolla la teoría del paisaje interior y plantea cuál será su futuro. Los rectángulos verticales flotan sobre el fondo y dan la sensación de notas musicales vibrando en un acorde que comienza en una nota clara, el blanco, y va creciendo para después, en su último tramo descender. Porque si el color es música, también es poesía y aquí parece que Vicente utiliza la técnica del ritmo versal, que se inicia con un anacrusis y termina con un *axis* que después desciende en la última sílaba del verso. Se diría pues que las masas verticales son las sílabas de un pentasílabo trocaico con la primera sílaba en anacrusis.

“Vicente alcanza una aparente paradoja: las formas no son dinámicas, pero la pintura no es estática. Comparado con el movimiento gestual de la tradición expresionista, las formas verticales que Vicente pinta son descansadas y serenas. Y el color no es estridente. Sin título no es, sin embargo, una pintura estática. La razón de esto se encuentra en el tratamiento de la luz y el color. Ni un centímetro cuadrado de la pintura es simple ni carece de resonancia cromática. Similarmente, aunque la pintura es estrictamente visual también hay una resonancia emocional en el observador.” (Bozal, 1998)

La utilización de Vicente de los colores corresponde a su interpretación de las reacciones del espectador al enfrentarse a un cuadro. Vicente, siempre pedagogo, da instrucciones para su uso:

“No es necesario tratar las profundas y refinadas complejidades del color:

El amarillo se inclina hacia la luz (blanco)

Un azul tan oscuro que raye en el negro.

Sin intención narrativa alguna.

Rojo: solar, caliente, masculino: sulfuro.

Blanco: Lunar, frío, femenino: mercurio.

Cuatro elementos:

Calor+ sequedad= Fuego.

Calor + humedad = Aire.

Frío + sequedad= Tierra.

Frío + humedad = Agua.

Rojo: Solar, caliente, masculino: sulfuro: Tierra /Fuego.

Blanco: Lunar, frío, femenino: mercurio: Agua/Aire.” (Vicente,

2001:48-49)

El segundo cuadro es *Faraway* (1970) y aquí no comenzaremos con lo pictórico, sino con lo semántico. Porque creemos que Vicente juega con la palabra. La traducción lógica sería lejano, remoto, pero también significa distraído, y con respecto a la mirada ausente, perdido o sea: mirada ausente, perdida. Y esta es la acepción que nosotros creemos que le dio Vicente.

Se trata de una obra en la que la protagonista es una sola masa de color, aunque con gradaciones. Sólo hay un color el negro, eso sí con distintos tonos e intensidades. No se trata de buscar la luz o la luminosidad, porque no se encuentra. No es la intención de Vicente. Como ya hemos dicho, Vicente trata de encontrar la mirada ausente, dicho de otra manera la ensoñación, que es posible que una mejor traducción aunque desde luego no literal.



Faraway. (1970) Óleo sobre cartón.

Porque Vicente se dirige a lo más profundo de esta mirada ausente, distante. El negro marca dicha distancia. Pero también se trata de su mirada ausente. Recordemos los dos dibujos de esta década que más arriba hemos presentado. Dijimos que era un divagar del carboncillo sobre el papel, produciendo formas que pueden interpretarse de varias maneras, dibujar con la mirada perdida en el interior del artista y dejar surgir las ideas que fluyen al dibujo a través del carboncillo.

Pues algo así vemos en esta obra, que para divagar utiliza también el negro. No hay luz, Vicente dijo, y repetimos: *“El negro absorbe todos los colores y no los refleja, así que es opaco.”* Pero si hay sensación:

“En el arte verdadero, la teoría no precede a la práctica, sino que la sigue. Al principio la sensación es lo que cuenta. No hay teoría que no carezca de lo esencial de la creación.” (Vicente, 2001:55)

Puede interpretarse esta obra como un guiño a las pinturas unicolores, o casi unicolores, de los miembros del Expresionismo Abstracto, colores planos y, en algún caso, opacos, o quizás como un guiño a la Escuela de Nueva York, pero más parece que Vicente ensaya efectos con pinceladas discontinuas, ahora horizontales, ahora verticales, trazos rectos y trazos circulares, no hay un centro nuclear, todo se confunde y a la vez se mueve con un movimiento lento, parsimonioso. Los matices se distribuyen de un lado a otro y a pesar de que el negro es opaco y no refleja la luz, las masas más oscuras son las que llaman más a atención de la mirada.

Vicente ensimismado va dando brochazos, pinceladas, trasluciendo lo que siente, su interior: *“Al evolucionar como pintor se llega a un punto en el que el material se hace parte de uno; pasa por los dedos, y en las yemas hay una gran sensibilidad.”* Sin premeditación concreta, vagando por el espacio pictórico. Encontrándose a través del cuadro. No es tanto un cuadro destinado a visionarse, sino una obra destinada a expresar un momento, un instante de su existencia. Y volvemos a recordar las pinturas de su juventud, instantes de la vida, pues esta obra refleja un instante de la vida interior del artista.

II.9. Consolidación y reconocimiento de Vicente en Estados Unidos.

La década de los setenta significa el triunfo de Vicente en los Estados Unidos. Y consolida su prestigio como profesor en La Universidad de Colombia (1973). Viaje un par de veces con Harriet a Marruecos de nuevo y a la India, siguiendo la experiencia jainista de su mujer. En 1972 John Ashbery, unos de los principales poetas de la Escuela de Nueva York y crítico de arte, dijo de Vicente: “...es ampliamente conocido y admirado como uno de los mejores profesores de pintura de Estados Unidos».

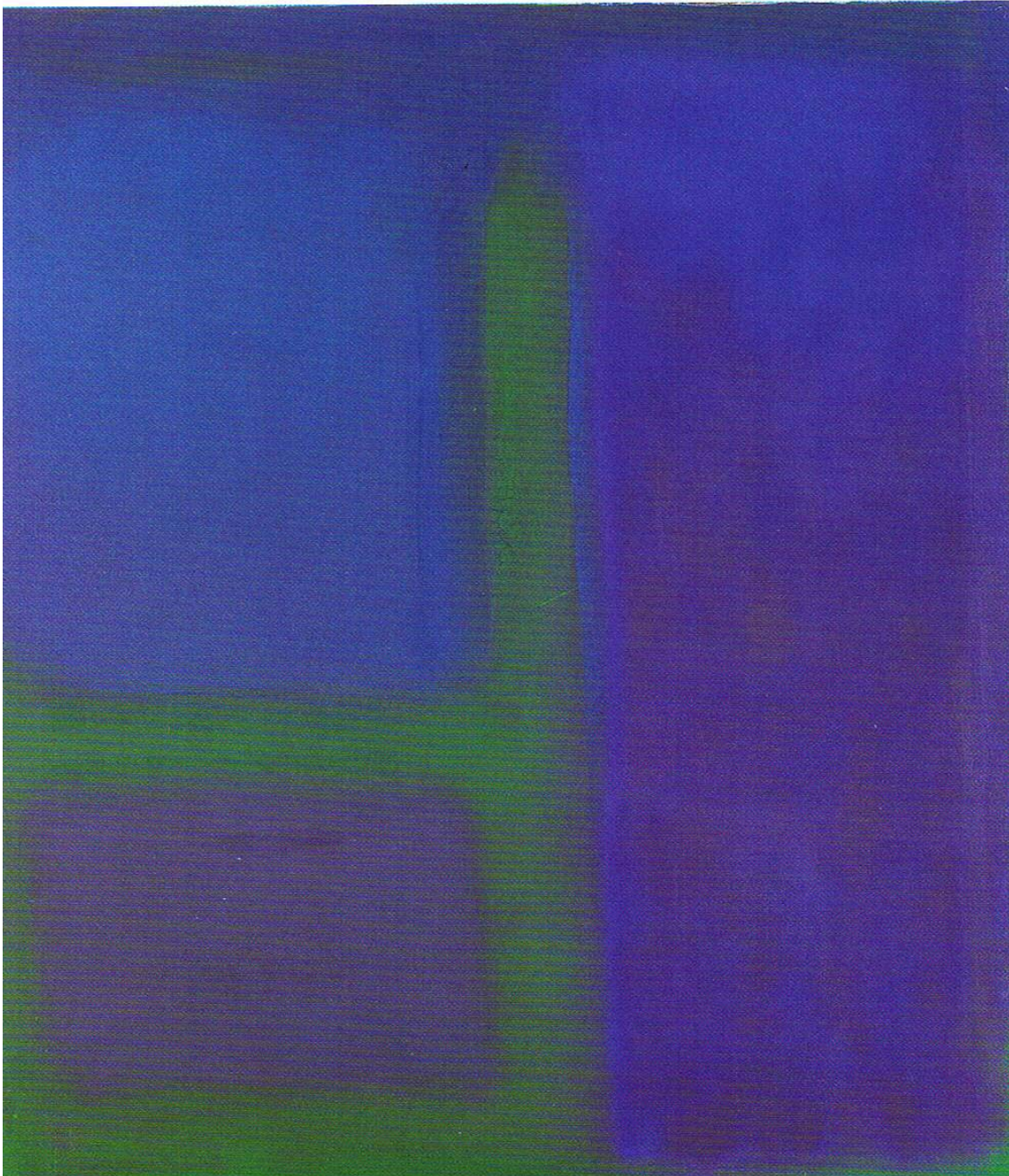
A principios de la década, en 1972, se traslada a un nuevo domicilio: West 67th Street, en el mismo Nueva York, naturalmente.

Expone, en 1974 en la *American University* en Washington, D.C. y tres años después, en 1977, es elegido miembro de *The Century Association*.

Al final de la década, en 1980 se le ofrece y acepta el título de *Associate National Academician* (Académico asociado) de la *National Academy of Design*. En 1986 sería elegido Académico Nacional.

Y termina la década de los setenta con una importante exposición individual en *Gruenebaum Gallery*, en Nueva York, la meca de los pintores norteamericanos del último tercio del siglo XX.

En 1971 crea *Afternoon*, del que se ha dicho en alguna ocasión que inaugura una serie de pinturas decorativas, pero hay que matizar este adjetivo. Ciertamente es que a partir de este momento Vicente creará muchos cuadros cuya visión es placentera y decorativa, no hay problema en admitirlo. Vicente se dirige, como hemos dicho y repetido, al espíritu del espectador, y aunque no estamos seguros que *Afternoon* sea el más “decorativo”, sí puede encuadrarse dentro de este grupo.



Afternoon. (1971) Óleo sobre cartón.

Aunque se trata de un cuadro oscuro, opaco, en el cual la luz entrada no sale totalmente reflejada, se trata de una obra que produce serenidad, una tranquila espera. Los verdes, violetas, turquesas y azules contribuyen, y no poco, a producir un efecto de calma, de paz. Una visión profunda, como adentrarse en un abismo marino, con colores que se desvanecen, que desaparecen, se funden con el fondo y vuelven a salir en un movimiento tranquilo, lento, sólido. La obra está dividida, por listas verdes en tres áreas de diferentes tonalidades, una azul desvaído, otras de turquesa rebajada y una tercera que comienza en un azul muy mezclado con violeta y termina en un violeta más fuerte ribeteado de verde. Destaca la visión del *paisaje interior* que Vicente refleja con una sorprendente maestría en su inicio a la vuelta a la figura. Una figura

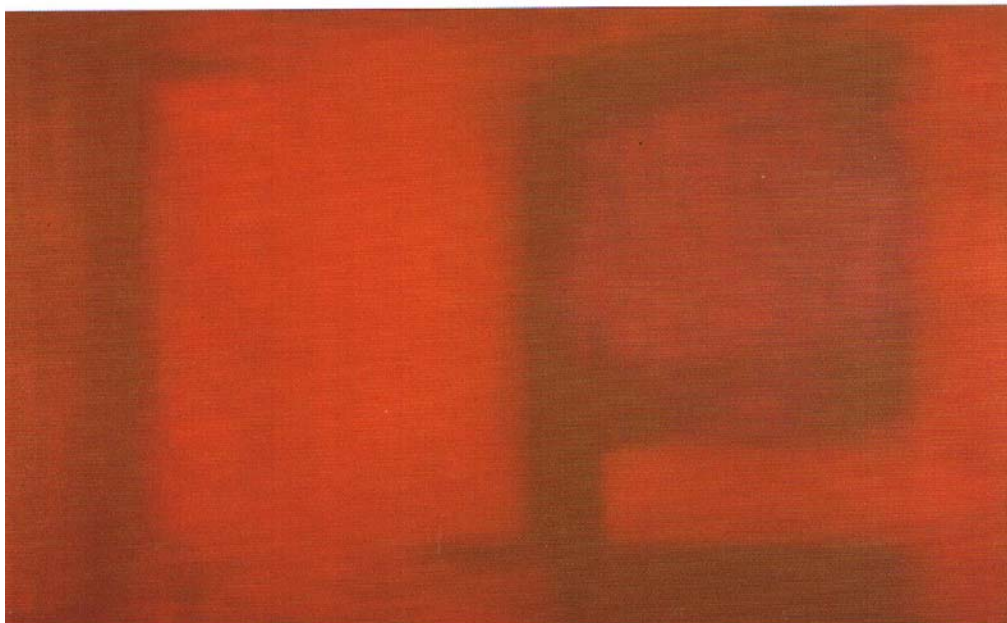
aprehendida por la mirada y devuelta a través de sus *paisajes interiores*. Vicente alcanza su arte definitivo.

Por otra parte se trata de un lienzo de gran volumen 156x135 cm. lo cual refuerza su tendencia decorativa, pero insistimos que es una “*decoración*” que no tiende tanto a lo estético, que también, sino a influir sobre el espíritu y tranquilizarlo.

Interpretar las formas de *Atardecer* es una mera hipótesis de trabajo. Hay quien ve ventanas o puertas, pero es una mera interpretación o, aún más, una sensación, porque no hay nada que indique una voluntad expresa de representar una forma. Más bien parece que el autor ha querido realizar una composición abstracta basada en los colores, no en las formas. El movimiento no es horizontal o vertical, a derecha o izquierda, sinuoso, el movimiento es desde la superficie al fondo y del fondo a la superficie, eso sí en oleadas.

La luminosidad, de la que ya hemos hablado, se intuye más que se siente. Se intuye un ir y venir de la luz que no se refleja toda la que se incorpora.

Otro cuadro de esta primera etapa de la década de los setenta es *Sin título* (1972) que incluimos especialmente para comparar con el anterior. Sólo cambian los colores, la composición es la misma pero al cambiar los colores, Vicente, con la misma técnica, la misma composición, realiza una obra diferente. Puede entenderse que también es “*decorativa*” pero aquí no busca la placidez del espíritu; el rojo como ha dicho, es un color fuerte, un color que ataca: *Solar, caliente, masculino: sulfuro: Tierra /Fuego*, color que busca el impacto, entrar en el interior del espectador atacando su sensibilidad, obligándole a reaccionar.



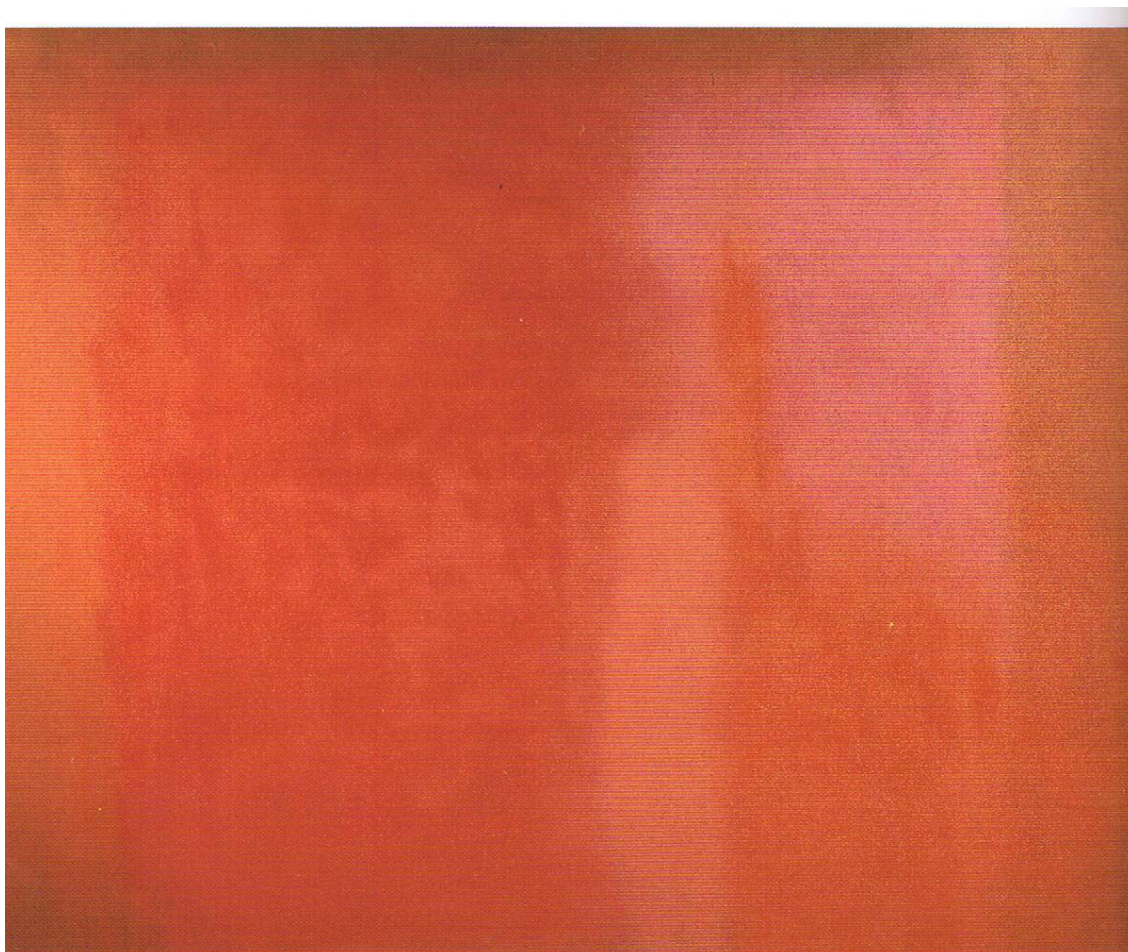
Sin título. (1972) Óleo sobre cartón.

Utiliza el rojo en toda la plenitud del lienzo, las formas las crea con rojo opacado en negro. Las formas son lo de menos, simples trazos para romper la monotonía de un espacio que se adivina continuo. Y la masa de rojo a la derecha crea casi toda la luminosidad del cuadro. Realzada por el encuadre en la que la sitúa el artista. Si Vicente no hubiese incluido el negro mezclándolo con el rojo, la luminosidad hubiera sido tal que el espectador no hubiese reaccionado, no hubiese participado en la obra, sería demasiado fácil.

De alguna manera Vicente va dejando de lado el eje central de la pintura, que casi siempre ha estado presente en sus obras, sustituyéndolo por una descentralización de la axialidad según los elementos de la composición. Desde luego el problema es lograr, con estos factores, una composición equilibrada y en este cuadro que comentamos, existen dos zonas, derecha e izquierda, aún, en este caso, claramente organizadas alrededor de un eje central, que veremos desaparecer en etapas posteriores, sin embargo el equilibrio del cuadro lo consigue con luminosidad. El área izquierda evidentemente pesa más que la derecha y la equilibra con la luminosidad de ésta.

Esta pérdida de axialidad comienza aparecer en un cuadro muy interesante del mismo año 1972 *Red Field*. Ya el título es toda una declaración de principios. Vicente pinta, desde su perspectiva abstracta, un paisaje. Recordemos que los paisajes han sido una constante en la primera etapa de la obra del artista segoviano. Pero también recordemos que aquellos paisajes se han reconvertido en *paisajes interiores*. En ellos fue donde, en aquellos años de su juventud en Madrid o Barcelona, se sentía más cómodo. Ahora a sus 68 años, reinterpreta el paisaje y lo reduce a colores, juegos de gamas, matices y masas de color.

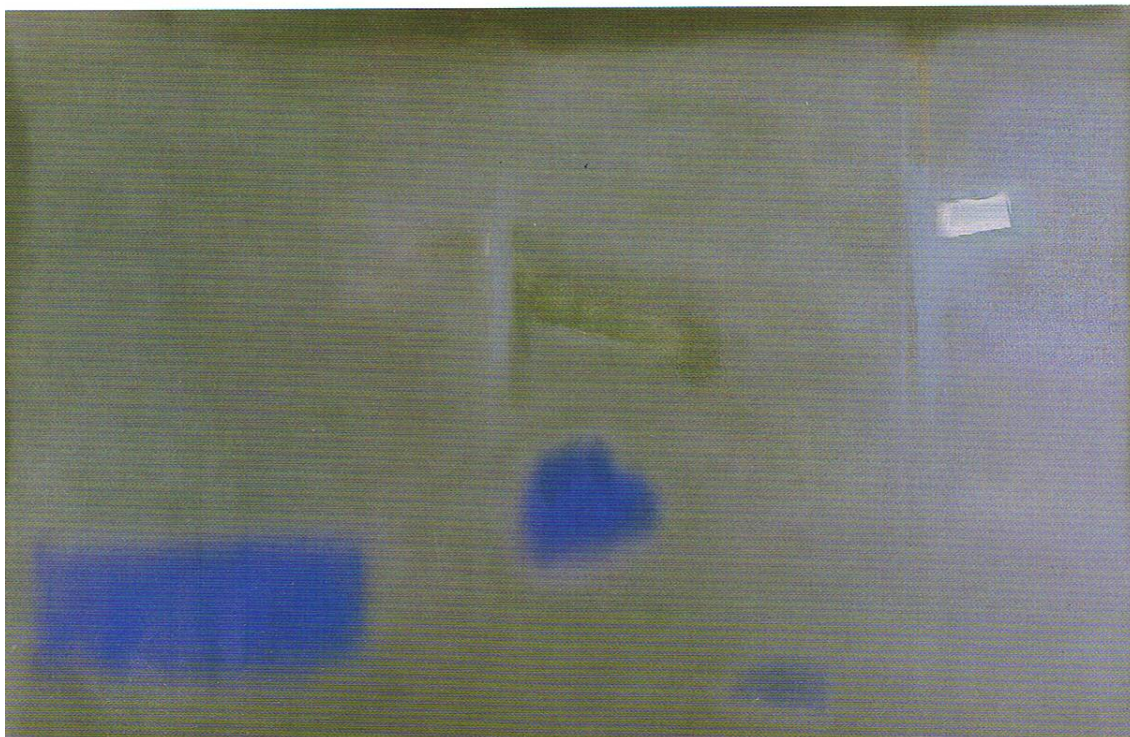
Aquella mancha roja minúscula pero que era el eje de toda la composición en *Paisaje con sombrilla roja* en el lejano 1931, (Ver página 35) se ha desarrollado hasta alcanzar los límites del lienzo y desbordarlos. Vicente ha eliminado todo lo accesorio centrándose en la esencia en la mancha roja que ahora ha pasado de ser parte, esencial en *Paisaje con sombrilla roja*, pero parte, a serlo todo.



Red Field. (1972) Óleo sobre cartón.

A veces, en el transcurrir de la última etapa de la vida artística de Vicente, reaparece, como surgido del subconsciente, el Expresionismo Abstracto. Es lógico y hasta natural. Vicente ha sido un expresionista abstracto y gran parte de su estilo deviene de esta escuela, a la que no dejara de pertenecer nunca, sino de hecho sí de derecho. Lo cual no quiere decir que el artista necesite de esta corriente para evolucionar, simplemente que la lleva dentro y de vez en cuando resurge. *Red Field* es una muestra de este hecho. Hay en ella recuerdos de la década de los cincuenta, pero también una nueva visión de dichos recuerdos, Vicente ha asimilado el expresionismo abstracto y lo ha superado ya.

El cuadro es un lienzo cubierto de pintura roja, sólo los matices y degradados del rojo producen efectos de profundidad o cercanía, como en un paisaje los árboles o las construcciones, producen los mismos efectos. Y también las pinceladas horizontales y las verticales juegan en nuestra visión como las horizontales de las cadenas montañosas o las verticales de los árboles en los paisajes más clásicos. Pero Vicente no nos habla en el título de paisajes, sino de paisaje, un campo rojo, que más nos lleva a una superficie única y concreta donde el rojo, un color de luz solar, de fuego, caliente, produce sensualidad, ardor, fuerza. Logra los mismos efectos de un paisaje, nos recreamos en la contemplación.



Alison Series: Harmony. (1976) Óleo sobre cartón.

Sin embargo ya pasada la mitad de la década nos encontramos con uno de los más conocidos cuadros de Vicente: *Alison Series: Harmony.* (1976). Es una obra dedicada a Alison Peters, muerta en 1974, hija de la esposa de Vicente, Harriet Godfrey Peters.

Se trata de una de las obras más conocidas y también más importantes de Vicente. Sobre un fondo gris, con algunas gradaciones -*Si quieres obtener el gris, tienes que usar colores complementarios: naranja y azul, amarillo y violeta.* (Vicente, 2001:47)- plasma tres masas verdes, una rectangular y dos informes, la más pequeña, al pie del lienzo, muy desvaída. Y manchas de blanco, sólo una distinguible, las otras aparecen como si fueran zonas donde el gris no ha llegado o se ha desvanecido. Los blancos son fuentes de luz como los azules. La del rectángulo blanco -*Blanco: Lunar, frío, femenino: mercurio.* (Vicente, 2001:49)- en medio de los grises, es tan poderosa que ella sola equilibra una composición que se escora hacia la derecha.

Toda la obra da una sensación de equilibrio, de armonía. Quiere ser un homenaje y lo es, sin duda, pero al tiempo es un adiós sereno, placido. Si nos fijamos bien, el eje de la obra no son las formas centrales sino la curva que se constituyen entre los azules y el blanco. Esta línea crea un dinamismo suave, lento, pero pleno: "*Se ha de tener el tono de luz más claro y el más oscuro y todo tipo de matices intermedios. Eso es lo que se hace con el color.*" (Vicente, 2001:47)

Como si el tema avanzase hacia otro mundo sobre un fondo de pesar pero también de melancolía. No trata de presentar un momento determinado, sino un devenir que se desvanece de derecha a izquierda, suave, con melancólica añoranza. El diálogo de Vicente, en estas obras, es una despedida conmovedora llena de armonía.

“En composiciones rigurosas cuya apariencia es, como si de la naturaleza se tratara, aleatoria. Y como en ella, de una complejidad donde no hay nada de complicación. Orden, equilibrio, armonía, coherencia son términos que pueden aplicarse a cada uno de sus cuadros y al conjunto de ellos.” (VV. AA., 2001)

Los años finales de la década de los setenta están bien representados por dos cuadros creados en 1980, los dos *Sin título* y los dos de composiciones muy parecidas aunque, como es norma en Vicente, diferentes como diferentes son los colores que utiliza.



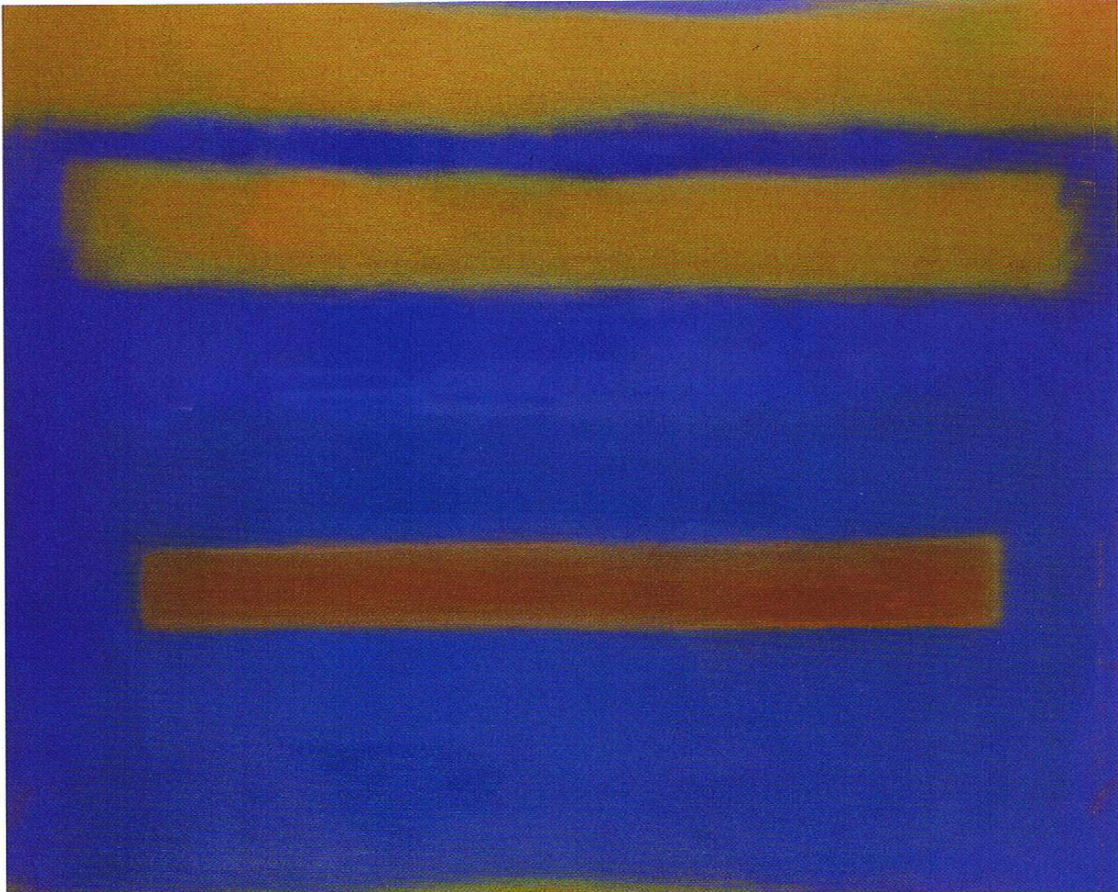
Sin título. (1980) Óleo sobre cartón.

En los dos aparecen bandas o franjas de colores sobre fondos grises o azules. El eje axial del cuadro desaparece y son las bandas las que dividen y organizan los dos cuadros. Son franjas que actúan como estratos -la referencia continua a la naturaleza: *La belleza del mar o de una cara no se revela en toda su madurez mediante la descripción, sino más bien evocando, aludiendo, sugiriendo.* (Vicente, 2001:55)

En el primero más irregulares dentro de una sólida regularidad y en el segundo como trazadas con una regla. Lo que impacta más de las dos obras es la maestría que Vicente ha alcanzado en el dominio del color y las formas, se trata de la pintura total.

Si no hay una sensación de totalidad, no es arte, porque el arte es orden. Se ha de ver el conjunto. (Vicente, 2001:53)

Son pinturas que más que sugerir, de evocar en el espectador algún recuerdo, consciente o inconsciente, provocan admiración.



Sin título. (1980) Óleo sobre cartón.

“Las proporciones, las armonías, las distorsiones, las oposiciones...uno tiene que ser consciente de todo ello y de cómo se conectan y forman parte del conjunto.” (Vicente, 2001:53) Son sus palabras y Vicente conecta los colores, individualizándolos en estas dos obras, los separa y los enfrenta. Jugando con colores fuertes, ahora no se trata como en *Alison Series*, de desvanecerlos, de difuminarlos, sino de enfrentarlos con potencia, marcado las zonas de influencia de cada uno de ellos. Desde luego, mezcla colores y los gradúa, pero cada uno de ellos es independiente en el color pero dependiente en la composición.

La década de los setenta es la afirmación de la personalidad y el estilo de Vicente, entramos ya en su etapa final, la de su legado.

Vicente 1980-2001

“El trabajo me ayuda a crecer y la evolución de mis ideas a vivir. A lo mejor no físicamente, pero sí espiritualmente. Lo mejor es crecer y crecer, hasta que, finalmente, no puedas más. Sin trabajo y esfuerzo nada tiene sentido en esta vida. Como no puedo dedicarme a explicar qué es el arte, me dedico a trabajar para intentar comprenderlo. Vivimos y morimos en la tierra y, como no sabemos ni cómo ni cuándo desaparecerán nuestros huesos, hay que trabajar el espíritu para que aquí quede algo de nosotros”. (Vicente, 1945)

Desde luego la fecha de 1981 que establecemos como inicio de una nueva etapa, la de la consolidación definitiva, es puramente instrumental. La evolución de un artista, como de cualquier otra persona, no se sucede en periodos cerrados o estancos, sino que se sucede a lo largo del tiempo e introduce sus raíces en etapas anteriores para proyectar sus conceptos en las posteriores. Es un proceso total, no la suma de periodos independientes.

A Vicente, lo hemos repetido, se le considera en muchos casos, como un artista clásico por motivos que ya hemos expuesto, pero también porque su evolución, como en la de los grandes maestros, es cuidadosa, de una fase a otra, de un estadio a otro: aprendiz, oficial y maestro. Es fácil seguir estas etapas en la pintura de Vicente, como hemos hecho a lo largo de la presente exposición, desde aquellos primeros cuadros academicistas, eso sí con matices, hasta el estilo final, también con matices, porque Vicente no cesó de evolucionar hasta el último momento. Ensayó día a día nuevos métodos de expresión pictórica y empleó para ello todas las técnicas a su alcance.

Lo cierto es que en esta fecha, 1981, con 77 años, Vicente se halla en la etapa final tanto biológica como artística y lo admirable es que la prolongase, en los dos conceptos, hasta finales de sus noventa años.

Comienza la década de los ochenta viajando a Turquía en 1982, acompañando a su esposa en sus investigaciones jainistas. En 1983 cambia de estudio, abandona el que tenía en 88 East 10th Street por uno nuevo en West 42nd Street, en pleno centro de la juventud artística de Nueva York, especialmente de actores:

“Como artista, tienes que estar en un lugar donde hay otros artistas. Y los artistas suelen estar en zonas determinadas. Por lo general necesitas el estímulo de los otros.” (Vicente, 2001:56)

Es curioso como anécdota en la vida del pintor, su relación con los estudios. Una relación amor odio. Fueron bastantes los estudios que utilizó a lo largo de su vida en Nueva York. De vez en cuando, no se sabe muy bien porqué, los abandonaba de una forma expedita: simplemente salía, cerraba la puerta y no volvía ni si quiera a recoger sus útiles de trabajo, las pinturas que estaba realizando ni siquiera las terminadas. Se supone que en estos frecuentes procesos de abandono de estudios se perdieron buena parte de sus obras.

Quizás a este despegue de parte de su obra y los lugares donde la realizó se refieren las palabras de Vicente: “*La pintura no es algo práctico. Uno pinta para descubrir algo. Esa es la cuestión, y es aplicable a todo el mundo.*” (Vicente, 2001:50)

En 1984 es nombrado Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la Parsons School of Design de Nueva York. Un año después obtiene la Saltus Gold Medal de la National Academy of Design de Nueva York y el Premio de la American Academy and Institute of Arts and Letters con la mención siguiente “*a uno de los pintores más dotados de la primera generación del expresionismo abstracto... con una sensibilidad formada en Europa con el propósito expreso de abrir los ojos y los oídos de los americanos a la peculiar belleza de su entorno.*» Termina el año con un viaje a España. A sus ochenta y un años le llegan los reconocimientos por toda una vida de artista y docente. Vicente ha hecho de la docencia una parte importantísima de su trabajo.



Harriet Birthday (1980) Óleo sobre tela.

Dos cuadros enlazan, en una secuencia continua, las dos décadas. Por un lado *Harriet Birthday* de 1980 y por otra *Harriet*, 1984. No hay diferencias profundas entre las dos obras, más bien son formales. En la primera Vicente presenta una composición casi geométrica, con rectángulos y cuadrados más cerca de obras ya presentadas como *Sin Título* 1968, o incluso de composiciones de 1956 (*Number 6*) o 1958 (*Sin Título*). Sin embargo hay una clara diferencia en el colorido, *Harriet Birthday* es una fiesta de colores, de contrastes y de luz. Azul, rojo, verde, siena y morado destacan sobre un fondo blanco trabajado. La composición pierde la simetría axial a favor de sucesivas simetrías que pueden conjugarse las unas con las otras. Recordemos *Mealii Hawaii*

1969 o uno mucho más cercano de esta misma época *Sin título* 1978. Vicente compone con colores o notas musicales, es como una canción con la felicitación de cumpleaños de su mujer.



Harriet. (1984) Óleo sobre cartón.

En 1984 pinta *Harriet*, que más parece un retrato que una evocación. Cabe destacar que prácticamente utiliza los mismos colores que en *Harriet Birthday*, pero tanto la composición como las formas son muy diferentes. Las formas rectangulares se han convertido en formas sinuosas y sensuales, la masa de rojo, muy rebajado, parece insinuar los labios sobre un fondo ocre que se mezcla en algunas zonas con verde y sólo una estructura rectangular en la zona inferior semeja una sonrisa. No representa una celebración y una fiesta, sino una melancólica sensualidad, quizás amor, pero el amor de un artista que está ya en la ancianidad física, que no creativa, por su mujer. Una mirada interior no a la mujer, sino a uno mismo. Vicente retrotrae su mirada a sus más íntimos sentimientos. La melancolía, la mirada interior y los recuerdos introspectivos serán, a partir de este momento, una constante en la obra de Vicente.

A partir de los ochenta no sólo hay una consolidación de su estilo y la asunción de la plena madurez en Vicente, sino también una vuelta a sus orígenes, a España. No es, desde luego, un regreso sino una mirada, desde la vejez y décadas de experiencias, a las bases artísticas de su formación.

Vicente ha realizado un largo y fructífero recorrido y toda una experiencia acumulada le acompaña en este tramo final de su vida. Pero vuelve a sus orígenes para reinterpretarlos desde la perspectiva de toda una vida. Habla ahora con otro lenguaje, con otras técnicas, y todo un universo aprehendido y creado. *“No me interesa la idea de originalidad. O creo que la única posibilidad de originalidad reside en la personalidad: en ser lo que eres. Si se tiene personalidad, se es original.”* (Vicente, 1964:70)

Goyescas es, claramente, un homenaje a Goya, un homenaje desde la perspectiva abstracta. Y es, a la vez, una composición clásica sobre un tema de Goya. Por lo general se entiende que un estudio sobre un pintor clásico, o cuando se habla de una composición maestra, se refiere a la pintura figurativa, como si la abstracta no pudiera desarrollar temas o estudiar contenidos clásicos. Desde luego, las perspectivas son diferentes, porque el estudio incide en uno de los componentes de una obra, no necesariamente de todos ellos.



Goyescas. (1983) Óleo sobre cartón.

“Creo que el concepto de la imagen viene de los griegos. Pienso en Goya. Recuerdo que Goya vivía en Madrid durante la época en que los franceses intentaron dominar el mundo con su ejército. Las tropas de Napoleón entraron en Madrid y mataron a las pobres gentes cerca de la casa de Goya. De noche, durante las matanzas, él dibujaba directamente los sucesos y esos dibujos no eran fantasía sino realidad. Esa es la inspiración de los pintores españoles: la realidad, desde Velázquez y Zurbarán, hasta Goya. En otros países los grandes pintores han representado asuntos de la mitología griega y romana. En España, sus pintores -incluyéndome-, jamás”. (Vicente, 1945)

Vicente busca en Goyescas el color y la esencia de las formas, o sea la poética de las mismas transformadas por los *paisajes interiores*. En este cuadro son, a nuestro entender, más importantes las formas fluidas, huidizas, como en la gran fiesta de la obra del genio. Las formas huyen hacia la izquierda, regulares en la parte inferior e informes en la superior, con una fuerte sensación de ligereza, vacuidad, como huyendo de los mundanales problemas a través de la diversión y jolgorio, del espectáculo.

“El gran error de muchos artistas posteriores a mi generación es que han cerrado sus ojos al pasado. Sólo ven lo que tienen delante. Creo que toda influencia de sus contemporáneos es perjudicial para el artista. Hay que resistirse a ella.” (Vicente, 1964:71)

Cuando un espectador se enfrenta con la obra pictórica de un artista busca pistas que le permitan entenderla. Supone, y supone bien según la tradición clásica, que el artista las incluye porque pretende transmitir un mensaje visual que pueda transformarlas en cognitivas. No sólo es una tradición sino un sistema cultural y en buena parte genético: emisor, transmisor, mensaje y receptor. Cualquier comunicación precisa de estos elementos y el arte es un sistema de comunicación. Uno de los factores es, por ejemplo, el título, que sitúa al espectador en un contexto histórico, cronológico o social determinado.

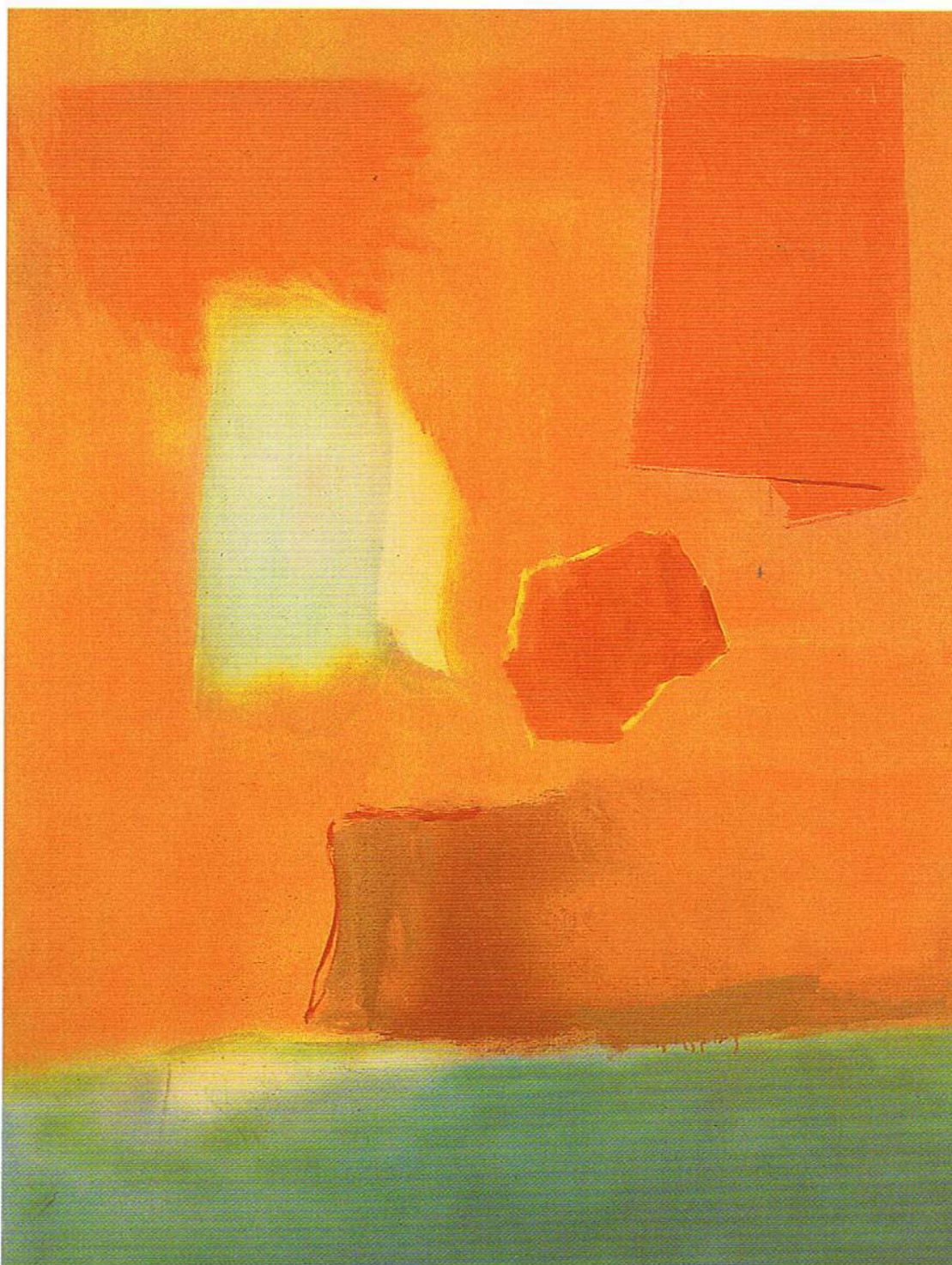
Esteban huye de las pistas, a partir de su madurez, proporciona la mínima información que permita al observador orientarse conceptualmente, pretende que toda la información se reciba sensitivamente: color, luz, armonía y si pudiese música y olfato.

Es una pintura basada en el silencio sónico pero en una algarabía visual. Un lenguaje que se dirige a los sentidos no al raciocinio. Y no sólo se trata de un lenguaje sensitivo sino también de un lenguaje global que explica un universo creador personal, plástico, íntimo y que busca encontrar la belleza en el interior. Mira hacia el interior, se retrotrae en sí mismo y, como ya hemos dicho, reorganiza la naturaleza para expresarla artísticamente. Dicho de otra manera: sus *paisajes interiores*.

En esta reorganización, más bien recreación de la naturaleza, encuentra Vicente su legado, la visión interna de dicha recreación, la mirada interna y la expresión del

proceso recreativo: los paisajes interiores. Elimina todo aquello que le pueda distraer de la pura esencia, la anécdota, las pistas coyunturales -excepto en algunos cuadros que titula y que de hecho con el título transmiten una pista, alguna intención-, la información puntual, o sea la casualidad pictórica y busca la luz interior. (Ver cita Vicente página 12)

Sin título 1985 es un típico cuadro de Vicente de medianos de la década de los ochenta. Una sinfonía de naranjas y verdes que se desvanecen los unos en los otros formando suaves movimientos en ondas que tienden hacia la izquierda de la obra. Es una pintura que produce serenidad, tranquilidad, apacigua el ánimo e invita a contemplarla un largo rato para interiorizarla. Estamos otra vez en la atribución de cualidades decorativas, pero lo decorativo no es un adjetivo permanente en el arte, sino coyuntural y subjetivo. Lo que es decorativo hoy puede no serlo mañana y lo es para unos y no necesariamente para todos. Y la cualidad decorativa no resta calidad artística.



Sin Título. (1985) Óleo sobre cartón.

En 1987 Vicente expone una retrospectiva en la Fundación del Banco Exterior de España en Madrid. Se trata de una selección de pinturas y collage de entre 1925 a 1985. Es su desembarco en España después de muchos años. A partir de este momento se inicia la preparación de su vuelta. No es su única exposición este año, realiza otras en Estados Unidos, en *Yares Gallery de Scottsdale* en Arizona y continua con su labor docente en *New York School of Drawing, Painting and Sculpture*. Lo cual no deja de ser una feliz coincidencia, feliz para él, que comenzó su carrera en una

escuela de pintura y escultura como alevín de escultor para terminar a los 84 enseñando pintura en una escuela de ambas disciplinas.

"Yo estudié escultura en San Fernando y tuve mi estudio en la calle del Carmen durante tres años. Por ahí pasaban los poetas de la generación. Pero me di cuenta de que el trabajo con los materiales era demasiado lento para mi carácter, y además que la materia era imposible de dirigir. El material, el barro, necesita un proceso muy lento hasta que la cosa aparece y hay una relación entre uno y la cosa: esa lentitud era imposible, para mi temperamento. La forma la podía controlar, porque como escultor había dibujado mucho, pero cuando empecé a pintar encontré el color como lo, verdaderamente importante. Ya conocía la forma: finalmente me di cuenta de que el color es luz, y veo que he conseguido una luminosidad, especial sobre el color". (Bozal, 1998)

Un año después expone de nuevo en la *Galería Theo*, Madrid, y recibe en Estados Unidos el *Childe Hassam-Eugene Speicher Purchase Award de la American Academy and Institute of Arts and Letters* de Nueva York, uno de los más importantes galardones que concede el país a sus más eminentes artistas a través de la Academia e Instituto de las Artes y Letras de Nueva York. También participa en ocho colectivas en Estados Unidos entre ellas en: *Aspects of Collage, Assemblage, and the Found Object in Twentieth Century Art* en el *Solomon Guggenheim Museum* de Nueva York.

En 1989, expone una selección de sus últimas obras, pinturas y collage, en *Berry-Hill Galleries*, de Nueva York.

Y termina la década, en 1990, con la presentación del *El Parrish Art Museum en Southhampton*, Nueva York de una importante exposición en la que intervienen tres de los considerados mejores artistas del grupo neoyorkino titulada: *Drawing Highlights: Eric Fischl, Roy Lichtenstein, Esteban Vicente*.

En 1986 pinta *Reddish Hue* (Color rojizo o Matiz rojizo). En realidad aunque es ya casi una excepción que Vicente titule una de sus obras, en este caso el título no aporta nada. Se limita a describir el color que predomina en la obra: matices de rojo, que es otra de las posibles traducciones de la expresión inglesa. Vicente no necesita un motivo sobre el que se construya el cuadro, como lo necesitan muchos artistas que establecen una relación directa entre el motivo y la obra. Vicente no parte de un motivo, sino que tiende a un objetivo. Parte de nada-que no de la nada- e investiga los caminos que le conducen a la luz y al ritmo, a través de formas o colores. Cada una de sus obras es una investigación.

En *Matiz rojizo*, mantiene la verticalidad de la composición que ha sido una constante a lo largo de su vida artística, y no sólo en su larga etapa abstracta sino incluso en su etapa figurativa. Recordemos su *Autorretrato* en 1928 o el *Retrato de su hermana* en 1925 o *La Rambla* de 1932, por citar alguno.

En esta obra, que también incluye otra de las características de Vicente, la división del cuadro en dos espacios diferentes, paralelos y complementarios, el estudio de los matices del rojo, con alguna mancha en blanco, que destaca, entre tanto rojizo, por su luminosidad, lleva a Vicente a presentar una composición con escaso movimiento, más bien quieta, que juega con tres focos de luz y perspectivas logradas, todas, en el contraste de matices.



Reddish Hue. (1986) Óleo sobre cartón.

“La mano del artista gana en sabiduría y se embarca en una serie de “variaciones” en las que el color y la luz se iluminan y pierden su materialidad. Ahora la evolución no es nunca lineal; cada pintura se convierte en un elemento de una constelación compuesta por muchas otras.” (Bozal, 1999)

El estudio que representa este cuadro entra ya en un periodo de reflexión en el que Vicente crea para él, profundizando en lo que antaño fueron intentos de búsqueda, que ahora son análisis para comprender mejor los sistemas y mecanismos del color y la luz.

Y, en este mismo año, en otro de sus trabajos, *Sin título* 1986, realiza el mismo estudio sólo que desde otra perspectiva. Si en *Matiz* utiliza un solo color y oscuro, ahora busca un juego de verdes y naranjas, también matizados, los cuales no absorben la luz sino que la reflejan. Las masas de blanco catalizan y distribuyen la luminosidad que reflejan los naranjas mientras el verde actúa como soporte del conjunto.



Sin título. (1986) Óleo sobre cartón.

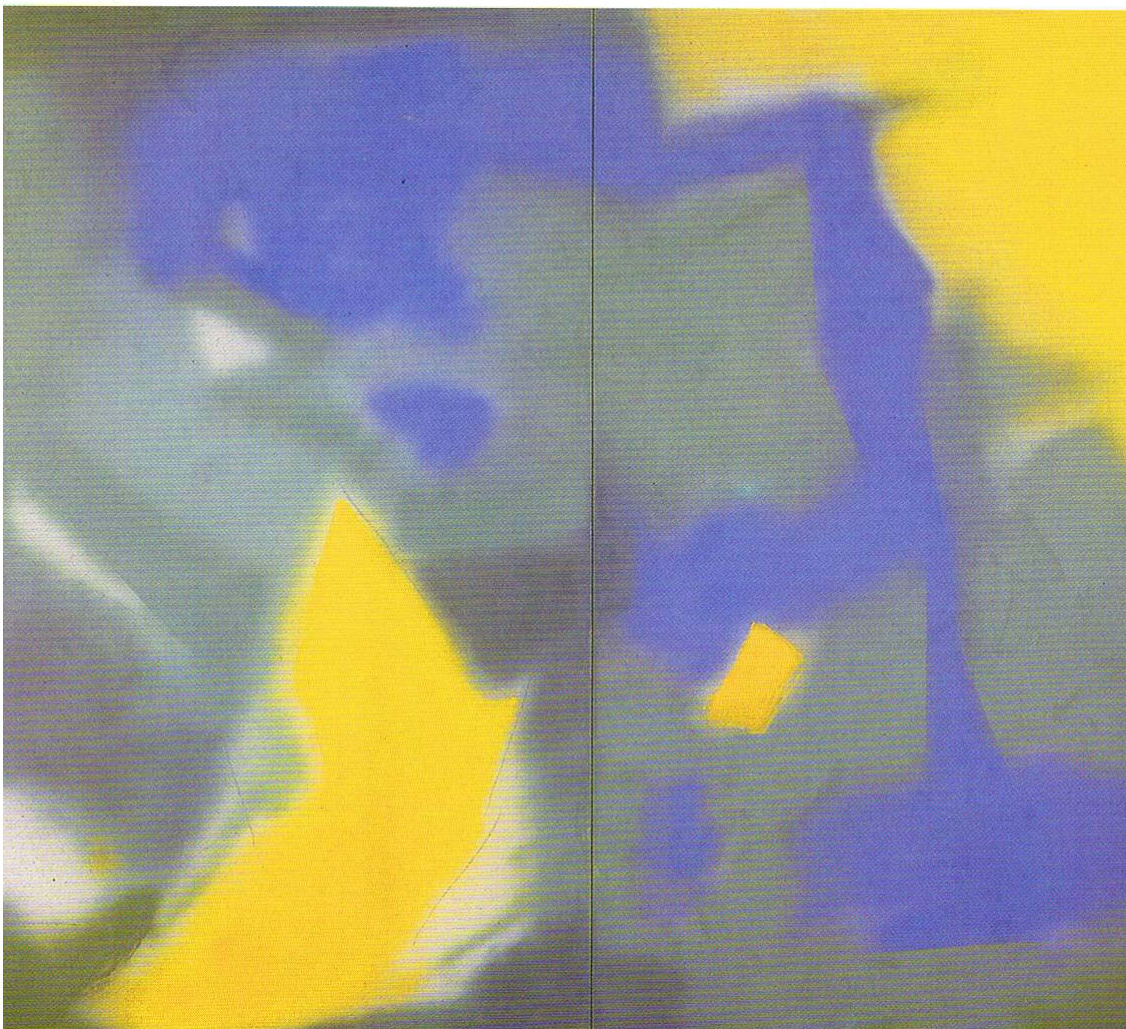
Lo que busca Vicente, como hemos dicho, es el comportamiento de la luz y el ritmo. Tanto en uno como en otro, aunque ciertamente más en *Reddish Hue*, las masas de marrón y las rojizas más claras, casi transparentes- recordemos lo que dijimos sobre el estudio de las transparencias- actúan como *axis* rítmicos, de una melodía, como si puntuase en un piano un tema disperso e insinuado.

En *Sin Título* 1986, el ritmo es más sincopado, más vivo y contiene más cantidad de sonido. Vibra y se mueve entre un pautado dislocado. Son dos gamas de colores, son pues dos ritmos diferentes.

En 1987 y 1988, elabora dos obras que por una parte están plenamente inmersas en este periodo pero a la vez nos retrotraen, en algunas de sus características, al Expresionismo Abstracto que, siempre, de una u otra forma, está presente en Vicente. Se trata de *Díptico: Sin título* (1987) y *Díptico: Ahora* (1986) En primer lugar Vicente inicia una etapa de grandes formatos, lo cual era muy propio del Expresionismo Abstracto: Pollock, Rotko, De Kooning, etc., aunque desde luego estos eran mucho más monumentales de los que trabajo nunca Vicente.

En el primer *Díptico: Sin Título* 1987, las masas de color aparecen como dispersas, accidentales, casuales, sin motivo aparente. Sin embargo, hay una composición ideada y muy pensada que se desarrolla siguiendo los amarillos en un eje sinuoso que lleva la mirada en un primer plano desde el área inferior derecha a la superior izquierda. Y el fondo lo cubre con masas azules y verdes.

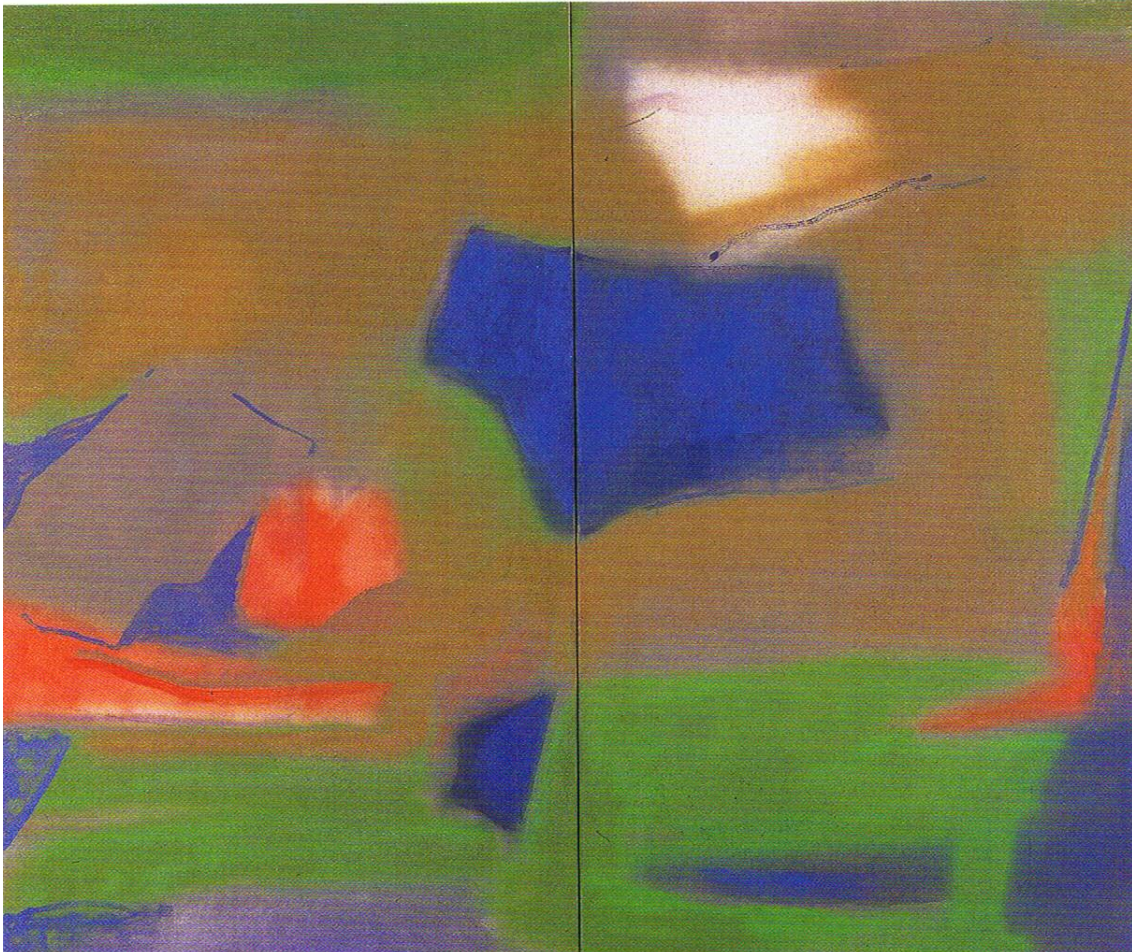
Las formas no tienen la importancia de otras obras, sino que se desdibujan a favor del color. La luz está introducida por las masas y pinceladas amarillas. Vicente traza, como en el otro díptico, una línea vertical que divide el cuadro en dos partes. Si vemos la obra en su conjunto, esta división no implica nada, se trata de una composición completa. El juego está en contemplar las dos partes por separado, o intentarlo. Porque si lo logramos veremos que pueden funcionar como dos cuadros distintos, dos composiciones diferentes con estructuras desiguales.



Díptico: Sin título. (1987) Óleo sobre cartón.

En la de la derecha, la composición huye hacia la parte inferior y en la de la derecha hacia la superior. Vicente presenta dos partes individuales que al fundirse suman sus dos composiciones en una tercera, que no es la simple suma de partes sino algo más. Como si fuera un intento de aplicar el holismo en la pintura. Algo que repite en el segundo díptico: *Ahora* 1988. En el que también traza una línea que crea las dos

zonas independientes y conjugadas. Pero ahora las formas son más trazadas, irregulares, pero definidas y desaparece el amarillo para dar protagonismos a los azules y verdes con rojos. Como en el caso del anterior díptico la línea que divide la obra separa dos masas de color que conforman dos formas y las partes funcionan individualmente y unidas, aunque ni la composición de las partes ni las masas de colores ni la luminosidad son iguales, aunque si complementarias.



Díptico: Ahora. (1988) Óleo sobre cartón.

Se trata pues, de un estudio de las posibilidades de la pintura, del color y del ritmo. Porque ambas partes del los dos dípticos funcionan a ritmos diferentes que se convierten en uno, como en la técnica musical del contrapunto, cuando se unen. En los dos Vicente utiliza, especialmente, colores primarios: verde, amarillo y azul, aunque en el segundo destacan los compuestos. Y si en el primero los amarillos son la fuente de luz en el segundo es el recuadro blanco el que ilumina la obra como un farol en lo alto. (Ver cita Vicente página 35)

Otras dos obras que también puede contraponerse como estudio de colores son *Extensión* de 1989 y *Sin Título* de 1990, para rematar una década, la de 1980, que significó la plenitud de la madurez de Vicente.

Vicente siempre fue un pintor colorista, no regateaba el color, pero tampoco lo derrochaba. Sin embargo a medida que pasan los años utiliza mayor profusión de gamas y, a partir de los primeros años ochenta, acentúa este uso. No olvida sus primeras tonalidades básicas, o no tan primeras, pero añade otras y sobre todo utiliza mayores matices, combinaciones y contrastes. Enriquece los cuadros y le da mayor colorido, recordemos la luz de sus obras en Ibiza, pero también sus tonalidades, pocas y claras, o las de su etapa de *Martha Vineyard*, pocas y oscuras.

Ahora mezcla colores y matices en profusión. Asimila el color y la luz como un maestro clásico, y los distribuye en la obra con maestría.

Extensión es una muestra del trabajo con azules que conforma un helicoide invertido con un fondo en rojo mezclado. Toda la mirada es dirigida, que no se dirige, hacia el centro por medio de las cuerdas de la figura.



Extensión. (1989) Óleo sobre cartón.

Sin título (1990) es otra versión de la misma estructura pictórica. Cambia sin embargo las tonalidades y el marco físico. Si en *Extensión* en un formato vertical, ahora ensaya con un formato horizontal. Utiliza azules, rojos y marrones, pero la helicoide la construye con rojos y marrones, más o menos rebajados, trabajando el fondo en azul y blanco. La mirada, como en la obra anterior, es dirigida hacia el centro en una vorágine de colores. El movimiento circular se transforma en movimiento continuo cuando se llega al azul del fondo que retrotrae al inicio de nuevo. Los dos pueden considerarse estudios de movimiento a través de las formas y los colores, como si

Vicente trasladase la enseñanza de las aulas de las Universidades, en las que disertó a lo largo de su vida, al cuadro con la intención de dejar un corpus de obras en las que los estudiantes pudieran formarse.



Sin Título. (1990) Óleo sobre cartón.

A sus 87 años, aún tiene qué decir y qué enseñar y seguirá en la siguiente década.



1990 Esteban Vicente a sus 87 años con su esposa.

II.10. Reparición de las formas originales tras el proceso de análisis. 1991-2001.

1991 es un año de homenajes para Esteban Vicente. En primer lugar recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes que los Reyes de España le imponen en un marco tan querido por el artista como es el Museo de Prado. Turégano le dedica una calle y la *Parsons School of Design* le honra invitándole a formar parte del Tribunal de Doctorado. Realiza, este año, seis exposiciones individuales, entre otras en la *Galería Lina Davidov* de París.

Un año después expone una individual en el Palacio de Lozoya de Segovia, dentro de las celebraciones de la entrada de España en la Comunidad Europea. En Estados Unidos, donde ya se le considera una gloria nacional, expone en: *Berry-Hill Galleries*, Nueva York; *Louis Newmann Galleries*, Beverly Hills (California), y en *Guild Hall Museum, East Hampton* (Nueva York), son tres individuales. Colectivamente también participa seleccionado en *Paths to Discovery. The New York School, Baruch College Gallery*, en Nueva York, una retrospectiva sobre la Escuela de Nueva York. Con ochenta y nueve años, continúa con sus clases en *New York Studio School* y en *Parsons School of Design*.

1993 es otro año de homenajes. Cumple noventa años y es nombrado Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por *Southampton College de la Universidad* de Long Island.; es nombrado miembro de número de la *American Academy of Arts and Letters* y recibe el premio *Lifetime Achievement in the Arts Award* otorgado por el *Guild Hall Museum* de East Hampton.

A los noventa y un años, en 1994, viaja a España para ver a su familia, no sin antes exponer individuales en la *Century Association* de Nueva York y en la *New York School of Drawing, Painting and Sculpture*. También aprovecha su estancia en España para inaugurar su individual en la galería *Elvira González* de Madrid y termina el año con otra individual titulada “*Cincuenta años de pintura*” en *Riva Yares Gallery* de Santa Fe (Nuevo México)

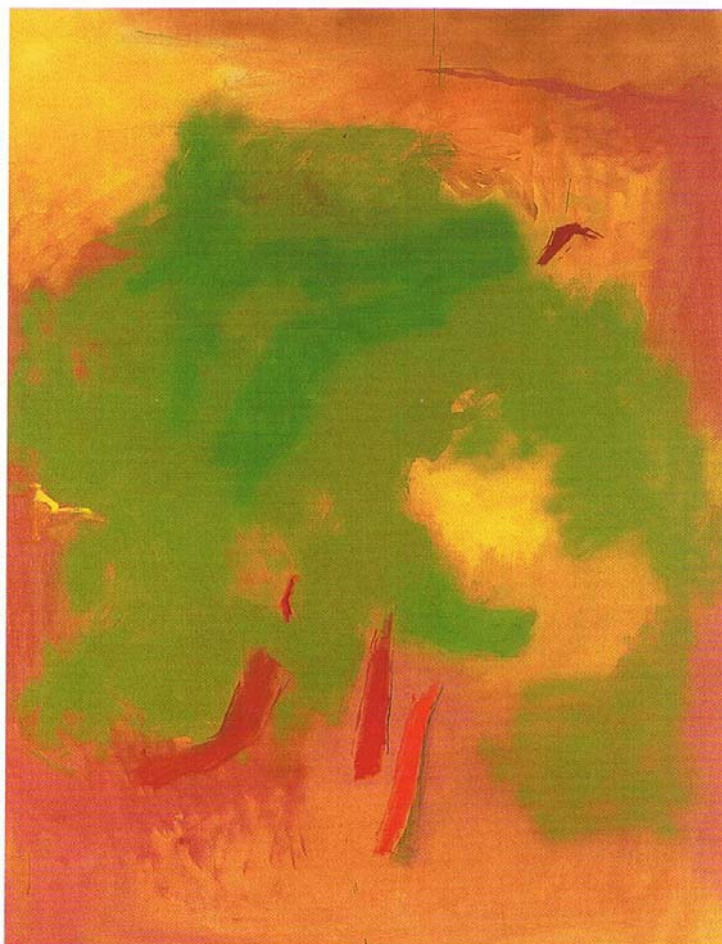
Valencia, en 1995, homenajeó al pintor con una retrospectiva de sus collage en el *IVAM Centre Julio González* y presenta individuales en *Riva Yares Gallery* de Scottsdale, *Berry-Hill Galleries* de Nueva York y *Glenn Horowitz Gallery* de East Hampton, en esta última presenta sus Toys, que son entre juguetes y esculturas en miniatura.

Después de casi tres cuartos de siglos de profesión, ahora podemos contemplar las nuevas obras de Vicente desde una perspectiva temporal. Ya no se trata de una investigación para alcanzar un objetivo, es una nueva y final reinterpretación de toda una larga y fructífera obra artística. Vicente ha superado muchas etapas pero no olvidándolas sino interiorizándolas y redefiniéndolas. Ahora sus cuadros son didácticos, enseña en ellos todo lo que aprendió, lo que asumió y convirtió en arte. Sus dos objetivos, pintar y enseñar, se funden en uno sólo. Enseña en cualquier ocasión, sobre cómo pintar o sobre la historia de la pintura:

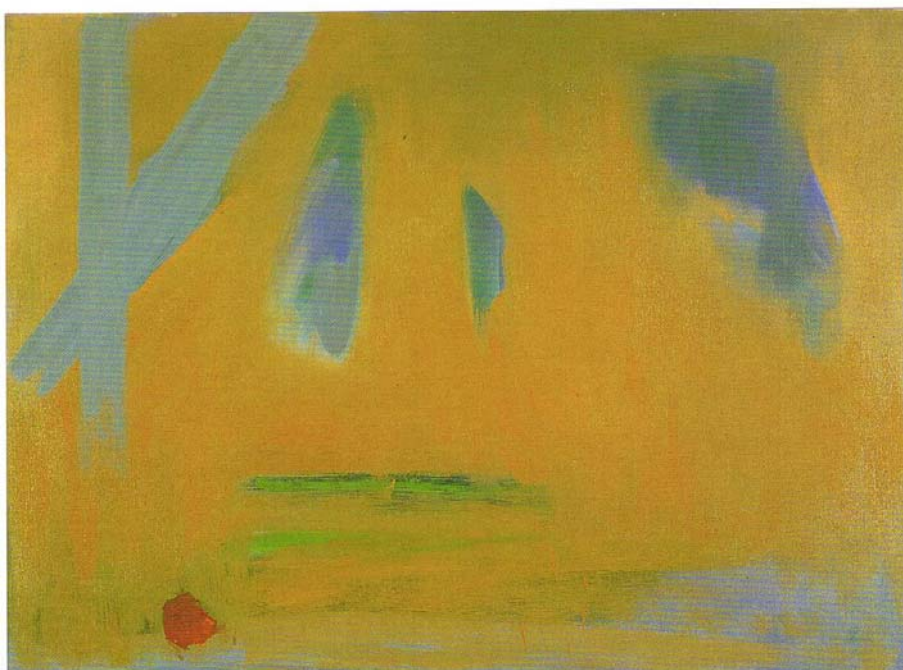
“Lo que sí hace que difiera fundamentalmente del concepto artístico tradicional, es el modo de ver e interpretar esa realidad. La fruta, la figura humana y el paisaje que da al pintor la forma elemental de su pintura se quiebra en mil facetas, se multiplica en formas, se convierte en metáfora. Pero ahí está viva la realidad. No se pierde ni se acaba. Se multiplica y se agiganta en la transmutación creadora. El pintor de hoy prescinde conscientemente de los medios expresivos que nos legó el Renacimiento. El dogma de la perspectiva perpetuada hasta el siglo XIX se ha desechado. El cubismo inició la trayectoria creando el espacio por la superposición de planos, y el arte actual continúa el empleo de dos dimensiones para crear la ilusión de espacio. En este proceso se han utilizado las enseñanzas adquiridas en el estudio del arte primitivo medieval, y se han aquilatado sus valores plásticos desechando el claroscuro utilizado en la pintura tradicional desde el Renacimiento hasta el siglo XIX.”
(Vicente, 1945)

En 1991 pinta *Visión*, que además de ser un estudio de colores, como es habitual en Vicente, es también un estudio de formas, pero no formas reconocibles o formas que quiere sean relacionadas, sino de formas que se entremezclan entre ellas, se entrecruzan, abarcan y esconden.

Diríamos que si en la anterior obra eran formas helicoidales ahora son formas fractales las que plasma sobre el lienzo. Busca en la naturaleza estas formas, traza los asomos, los esconde en las propias formas y deja que el espectador vague la mirada sobre ellas y las interprete pero no lo que el artista pretende, que no pretende más que el goce estético, no hay anécdota, sino lo que el observador sienta y le produzca placer o inquietud.



Visión. (1991) Óleo sobre cartón.



Descubrimiento. (1992) Óleo sobre cartón.

Otra de sus obras de este periodo que se suceden con características conceptivas semejantes aunque con diferentes temas y colores. Insistimos que se trata de una muestra de dominio de la técnica. Azules, ocre y una mancha de rojo. El cuadro se estructura en dos áreas, la superior en secuencia vertical y la inferior horizontal. Desde luego toda la obra es un simbolismo, hasta el título. En esta última etapa Vicente tiende a titular sus obras, con lo que establece un nexo entre la obra y el espectador que se acerca mucho a la anécdota. Pero aunque como Expresionista Abstracto las desechaba, no así en una primera y larga época de su trayectoria artística. Vicente resucitaba, pues, un antiguo elemento de su obra.



Aquí. (1993) Óleo sobre cartón.

Vicente sigue trabajando los colores pero ahora alguno en función de ciertas formas que se intuyen. La perspectiva de los rojos huye desde la base de la obra hacia el fondo gris. Es un sitio, es un aquí, sólo que en un lugar sin limite temporal, cualquier *aquí*. Las mancha rojas y amarillas que aparecen al fondo dos pinceladas, nos llevan más allá de la puerta, en amarillo, indefinido. Por supuesto todo está esbozado, pero todo son símbolos. Los rojos del primer plano que pueden interpretarse como unas

escaleras, la puerta, el blanco difuminado de la parte superior. Vicente juega en las fronteras del abstracto y el simbolismo, no nos atrevemos hablar de figurativo. Y es que hay un límite entre el cromatismo, la composición y las formas en las que Vicente, en esta obra, se mueve a gusto.

Dicho de otra manera, el artista segoviano busca el color, las formas y plasmar una arquitectura pictórica que enseña a acercarse a la abstracción, pero al tiempo se muestra fiel a la construcción de un espacio arquitectónico dentro de sus *paisajes interiores*. En definitiva la pintura total que buscó desde sus primeros años en Nueva York, si no antes.

Sin embargo un año después, en *Azul* 1994, juega con otro concepto, el azul y el verde. Un color frío que “*calienta*” con otro color más cálido, aunque en el centro de la gama. Un verde que proporciona equilibrio. El verde contiene azul y amarillo, color cálido este último. No hay historia, simplemente color, ni siquiera hay una estructura, color y alguna forma. Vicente muestra como con pocos colores, con una avaricia de colores, se puede captar la atención del observador.

“En pintura toda idea ha de transformarse en una obra a fin de llegar a existir; hay que transformar la idea del tema en un cuadro.

¿Qué representa la idea? ¿Qué significa la pintura?

Hay abstracciones y hay ilusiones.

Los sueños y las ilusiones son opuestos. Las ilusiones significan la muerte de la pintura.” (Vicente, 2001:50)

Vicente juega en *Azul* con los sueños.



Azul. (1994) Óleo sobre cartón.

Vuelve Vicente a la música en su pintura. Y al colorido. La composición recuerda a muchas suyas de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Pero incluye elementos reestructurados. Sobre un fondo verde, que tranquiliza el espíritu, un allegro de notas que se entremezclan o suenan limpias en medio de las masas de color que cambian y saltan como en un teclado.



Rítmico. (1995) Óleo sobre cartón.

*“Y si algo atrae nuestra atención del pintor clásico en que Vicente se ha convertido es su capacidad física y la madurez de las pinturas que produjo durante los años noventa. Al contrario de lo que frecuentemente ocurre con los artistas, Esteban Vicente ha mantenido su habilidad de dar de sí y su frescura. Esto puede ser apreciado en trabajos de la colección del museo como, *Rítmico* (1995)” (Bozal, 1999)*

El lenguaje pictórico y el lenguaje musical se mezclan creando un metalenguaje con el que Vicente comunica sus sensaciones. Porque música y pintura, bajo el prisma del artista, son, esencialmente, sensaciones. Y son poesía.

“Si estás despierto, puedes soñar. Y eso es lo que se supone que hace el artista. Si un artista no sueña, deja de ser un artista; es un fontanero. Lo que necesitamos más que nada son estímulos, gente con los mismos ideales, los mismos problemas.” (Vicente, 2001:56)

Vicente se acerca a un final biológico en plena madurez creativa artística.

Toys

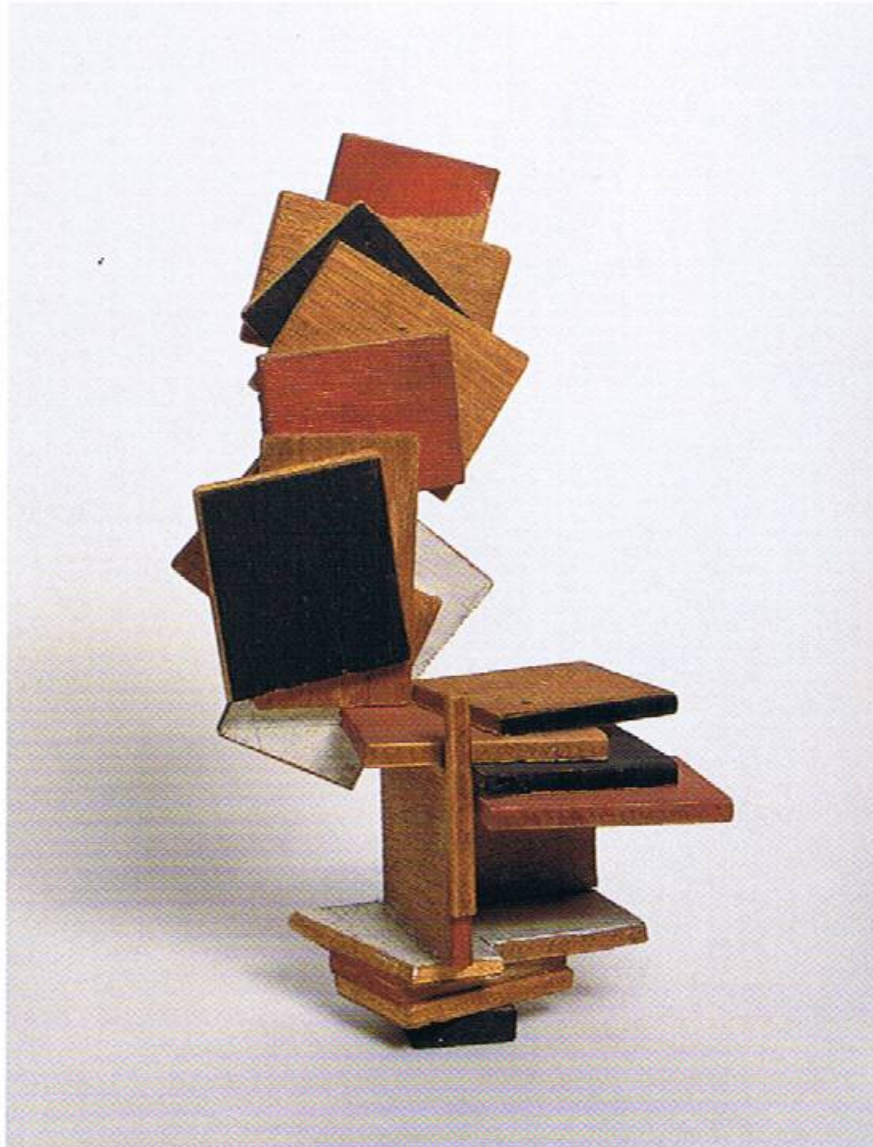
Desde 1968 aproximadamente hasta 1995, Vicente creó una serie de juguetes llamados así más por su reducido tamaño que por otra cosa, ya que no eran juguetes, o en todo caso eran una visión muy abstracta de un juguete.

En realidad se trata de esculturas de reducido tamaño de madera pintadas y con incrustaciones de papel, cartón o yeso, que parecen un collage escultórico. Si se quiere buscar un precedente se encuentra en las obras escultóricas cubistas de Laurens o Archipenko, aunque con algunas reservas. En realidad son mucho más abstractos que los realizados por los artistas citados y, desde luego, mucho más pequeños.



Soporte de madera cubierta con yeso.

Este *Toy* por ejemplo tiene reminiscencias antropomórficas, es un solo bloque de madera esculpido y recubierto con yeso. Dentro del conjunto se trata de una excepción, porque la mayor parte, son agregaciones de maderas independientes, no son tanto, pues, un bloque esculpido como conjuntos de maderas, trabajadas o no, independientes.



Sin título. Madera pintada.

Este es una muestra de las maderas, en este caso tablas, independientes que conforman un montaje. La mayor parte de los *toys* se asemejan a algún objeto pero sin una intencionalidad clara. Por ejemplo en este caso, parece una estantería desmontada. Vicente busca, a través de lo abstracto, incluso del surrealismo, la esencia del objeto, aquello que lo conforma, como por lo general con la pintura.

Claro que no deja de ser una interpretación subjetiva. Todos aparecen como *Sin título-Divertimento*. Y en buena parte es lo que son. Una forma que recuerda a un animal. Madera pintada, papel pintado y tuberías.



Sin título. Madera pintada, papel pintado y tubos.

Todas las piezas tienen algo en común, el equilibrio inestable. Todas parecen estar balanceándose en el punto más crítico de un equilibrio que les llevará a derrumbarse. Pero con ello Vicente logra la sensación de movimiento, como en algunas de sus obras pictóricas que ya hemos dicho que parecen que leviten.

“Los “juguetes” se elevan en el espacio y crean espacio en el desdoblamiento y la unión de las piezas y, de esta forma, articulan la base lógica detrás de algunas de las mejores pinturas de Vicente.” (Bozal, 1999)

Si bien es difícil pensar que el artista busque un simple divertimento, una frivolidad, esta es la sensación que dan los *joys*, pero conociendo la trayectoria de Vicente debemos pensar más en una creación seria, eso sí, con un fuerte deje de ironía.

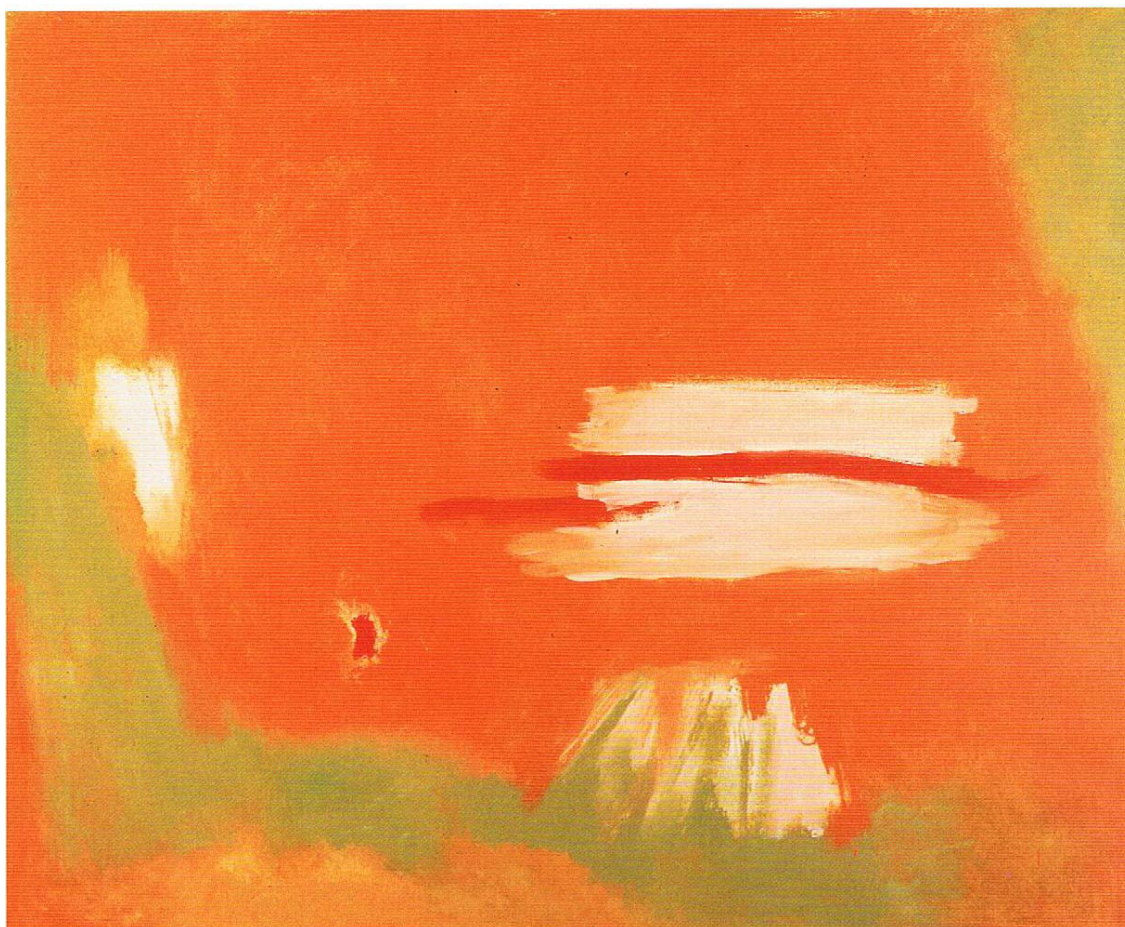
En Vicente no se puede hablar de un arte menor, pero tampoco está a la altura de sus pinturas. El observador avezado puede suponer que Vicente hizo bien setenta años antes de cambiar de la escultura a la pintura.

Los últimos años.

En 1996 realiza en Valencia una exposición de su obra que comprende desde 1950 a 1994, muestra que se expone después en el *Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art* de la Universidad de Marquette (Michigan) Expone en Madrid, en la galería *Elvira González* al tiempo que en la *Riva Yares Gallery* de Santa Fe. Sus viajes a España ya son frecuentes y, una vez más, abandona su estudio para abrir otro en la calle 67 Oeste de Nueva York.

Un año después se dedica a pintar con fruición, parece que le falte tiempo para plasmar todo lo que queda en su interior. Al tiempo convierte su estudio en un centro de reunión, sus viejos amigos se encuentran allí. Alguno falta y otros, como William de Kooning, su viejo y gran amigo, muere este año. Vicente escribe una necrológica sobre él en ABC. Expone en *The Century Association*, New York City; *Riva Yares Gallery*, Scottsdale, Arizona; *Berry Hill Galleries*, New York City.

Y recibe quizás el más importante homenaje a su arte y a su vida. La Diputación Provincial de Segovia restaura un viejo y monumental edificio en la ciudad para dedicarlo a Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Es, ya, profeta en su tierra. El matrimonio Vicente dona a dicho Museo 153 obras de su colección particular.



Red Across. (1996) Óleo sobre cartón.

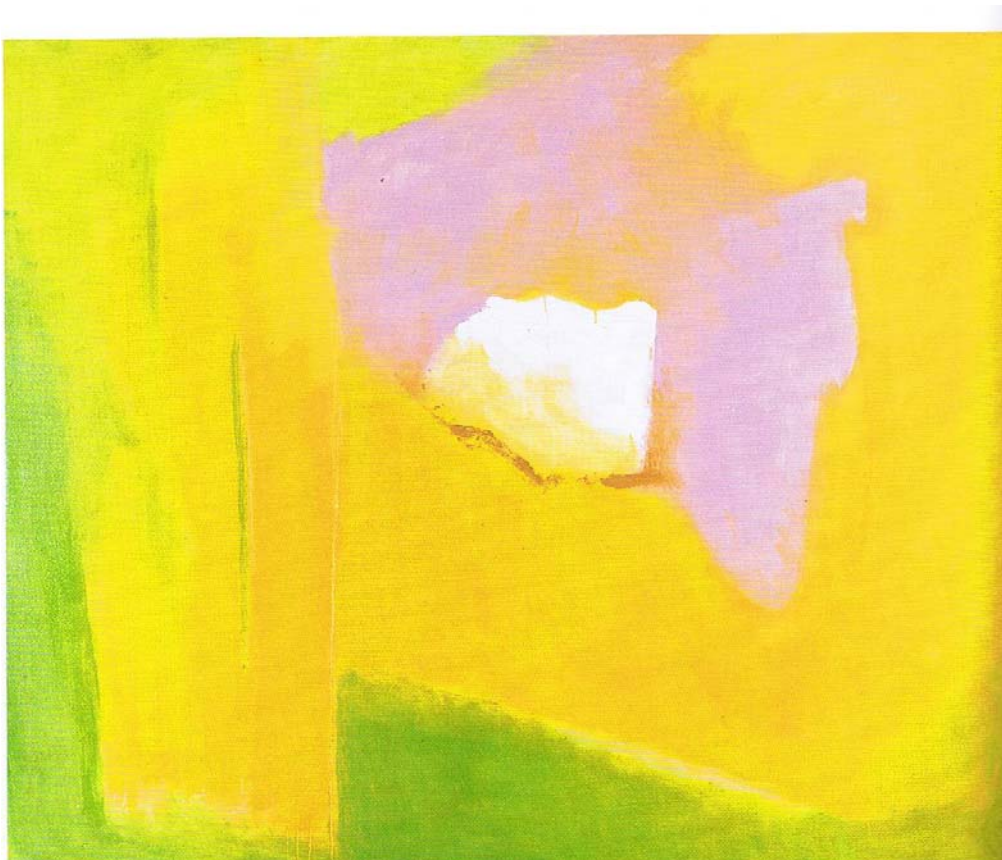
Vicente a lo largo de su vida artística ha utilizado, de manera recurrente, el rojo como tema de sus obras: el color es la luz quizás sea su máxima más repetida. Pero también dice: *“El color es calidad. Al fin y al cabo es un material que se convierte en precioso para el ojo.”* Y en *Red Across* el rojo, el naranja y los verdes sobre rojo de fondo se combinan para alcanzar una gestualidad casi sublime.

Dentro del arte abstracto Vicente adopta una postura comedida, ni por exceso ni por defecto. Esto lo consigue a través de la sensibilidad. Las masas blancas atraviesan el fondo rojo para surgir como grandes focos de luz que iluminan todo el cuadro. *Rojo y blanco:*

*“Rojo: solar, caliente, masculino: sulfuro.
Blanco: Lunar, frío, femenino: mercurio.
Mantén un color más luminoso, no tan opaco.
Cuidado con el blanco, es un color muy complicado.”* (Vicente, 2001:49)

Avisa Vicente.

Es sólo esto, el nacimiento de la luz a través de un color caliente y masculino. Pero es también una evocación a su vida, como un recordatorio, a través del rojo de sus diversas etapas.



Sin título. (1997) Óleo sobre cartón.

Un año después el color es el amarillo que domina la pintura. Es posible que por asociación de ideas, recordemos aquella frase de Vicente:

“La pintura se deriva de la pintura. Por eso no creo que se pueda vivir en el Sahara y ser pintor.” (Vicente, 2001:51)

Se refiere a los cromatismos, al juego de colores, combinaciones, matices que permiten obtener contrastes y luz. Y esto es lo que hace en la obra: verdes, amarillos violetas, matices, combinaciones, para lograr con gran maestría mucha luz. En el mismo centro, un foco blanco, aunque centra mucho menos la vista que en la anterior obra, *Red Across*. Es importante comparar las dos obras, el rojo más fuerte necesita más del blanco, pero el amarillo es un color con más luz, tanta que absorbe la del blanco y es absorbida, la luz de amarillo, a la vez por el violeta, el color con menos luz.

Está dictando una clase magistral de comportamiento y utilización de los colores. Vicente, siempre ha seguido una línea continua, no es un artista de transiciones bruscas y sigue con la misma tónica, año tras año evoluciona pero suavemente. Vicente necesita pintar y, a estas alturas de su vida necesita, consciente o inconscientemente, rematar su legado y en esta década lo acaba perfeccionándolo.

En 1998, apenas tres años antes de su muerte, Esteban Vicente sigue trabajando y exponiendo, por supuesto se trata de retrospectivas pero incluye los trabajos más recientes. España ya sabe quién es el artista, lo que representa en Estos Unidos y en el mundo del arte abstracto. Hemos tardado mucho en percatarnos, pero el entorno artístico español está recuperando el tiempo perdido.

Este año, el 31 de marzo, se inaugura una exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹³ que cubre los años 1950-1998, que después será convertida en una exposición itinerante que visitará Santiago de Compostela (Auditorio de Galicia), Valladolid (Museo de la Pasión y Monasterio de Nuestra Señora del Prado) y Palma de Mallorca (Fundación Pilar i Joan Miró y Casal Solleric)

¹³ El Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, está ubicado en el antiguo Palacio de Enrique IV de Trastámara, rey de Castilla y León (1454-1474), hermano de Isabel la Católica; construido en 1455, lo más notable de su arquitectura es la Capilla de la Concepción, de bóveda gótica en piedra caliza y una nave con artesonado mudéjar, hoy día Auditorio del Museo. En 1518 pasó a ser un Hospital de Viejos e inició un lento declive que llevó a cerrar el edificio en 1974 casi en estado ruinoso.

Recuperado para el Museo fue rehabilitado por Juan Ariño con una estructura de espacios muy amplios y austeros cuidando el entorno urbanístico, especialmente el jardín en el que se esparcieron las cenizas de Esteban Vicente y su mujer Harriet.

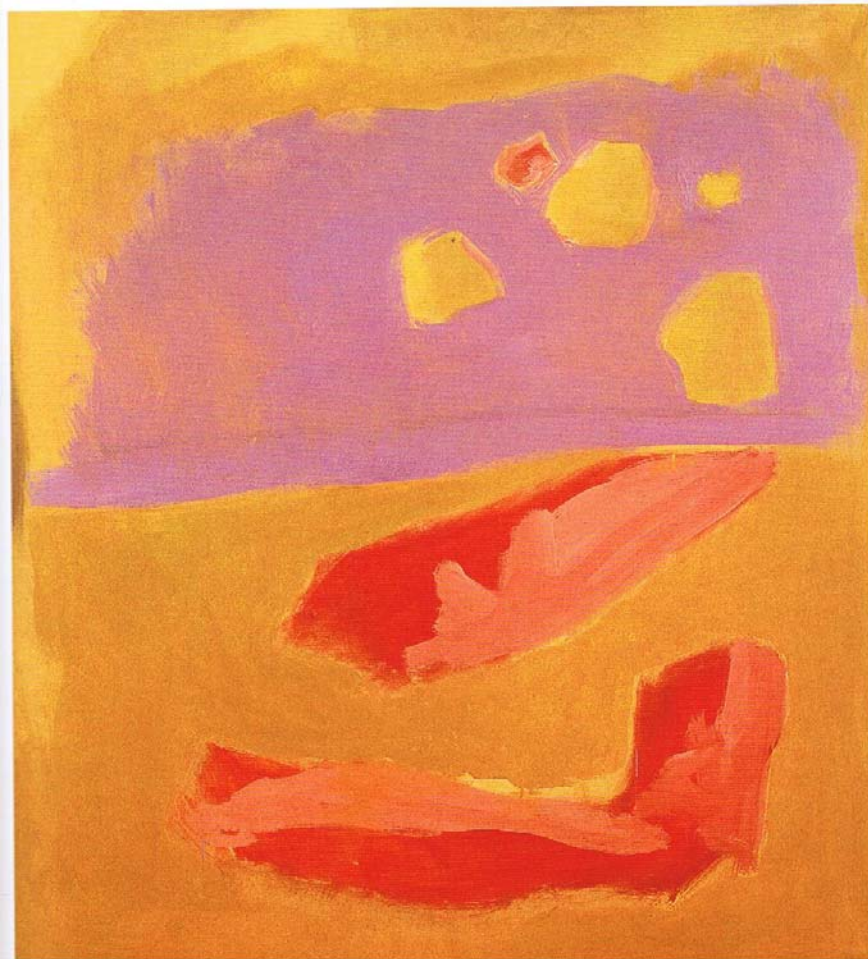
El fondo del Museo se inició con 153 obras donadas por Esteban Vicente y su mujer Harriete G. Vicente: 48 óleos, 27 collage, 51 dibujos, 4 acuarelas, 16 esculturas de pequeñas dimensiones, 1 tapiz, 2 litografías y 4 serigrafías. Se trata de una colección que abarca distintas etapas de su producción.

En abril, el día 28, se inaugura, con la presencia del artista, el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, en Segovia. Sigue viviendo en Nueva York, donde continúa revisando los trabajos postgrado de los estudiantes avanzados en el *New York Studio School of Drawing, Painting an Sculpture*, institución en la que enseña desde 1964.

En 1999 recibe la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio que se concede a los artistas que más han contribuido en la expresión artística en cualquiera de sus modalidades. Es nombrado ciudadano del año de Segovia.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía inaugura una sala permanente dedicada a las obras del artista segoviano. Vuelve a exponer una individual en la *Riva Yares Gallery* en Scottsdale.

2000 se trata de un año de homenajes y también de trabajo. Su último año. Expone en galería *Elvira González* y *Berry Hill Galleries*. La revista *Lifetime* le honra con el *Achievement Award Issue* de julio. El Museo de Navarra organiza una exposición bajo el lema: *Esteban Vicente Esencial*. Y trabaja en Bridgehampton (Long Island), donde se ha refugiado del duro invierno neoyorkino.



Formas ideales. (1999)

Vicente parece dialogar consigo mismo en un ejercicio en el que no estudia los colores, aunque también, sino fundamentalmente las formas. Las formas no son tales, sino esbozos, bosquejos, bocetos. Reflexiona sobre todo lo aprendido de las formas pictóricas y busca, dentro de su concepto abstracto de la pintura, formas definitivas, más que ideales. En realidad no son tanto hallazgos como recopilación. Las formas que presenta ya las hemos visto, algunas repetidas, en sus obras de las décadas de los setenta y los ochenta. Las que ha repetido, eso sí, nunca iguales, siempre variando los contornos o los colores, la composición o las mezclas. Son las que ha buscado durante la segunda parte de su vida artística. Se trata de figuras desarticuladas. Huye de la geometría, tiende a redondearlas, desarticulándolas y reconstruyéndolas. Son formas móviles informes, que adoptan nuevas estructuras. Vicente dialoga consigo mismo, con los colores y con las formas. Pero para dialogar necesita concentrarse en la obra. (Ver cita Vicente página 12)

En realidad no trata de definir figuras ideales sino su aproximación a ellas. Es como la definición del Ser, se puede entender por aproximación, pero no por definición. (Ver cita Vicente página 92)

Es una época en que los títulos de sus cuadros evocan algún momento de la naturaleza o de la vida: *Tormenta, Fragancia, Sabiduría, Infinito, Cimiento, Orden Amanecer, Intuición, Espacio, Una vista, Placer, Corola, Antes de la Cosecha, Paisaje.*



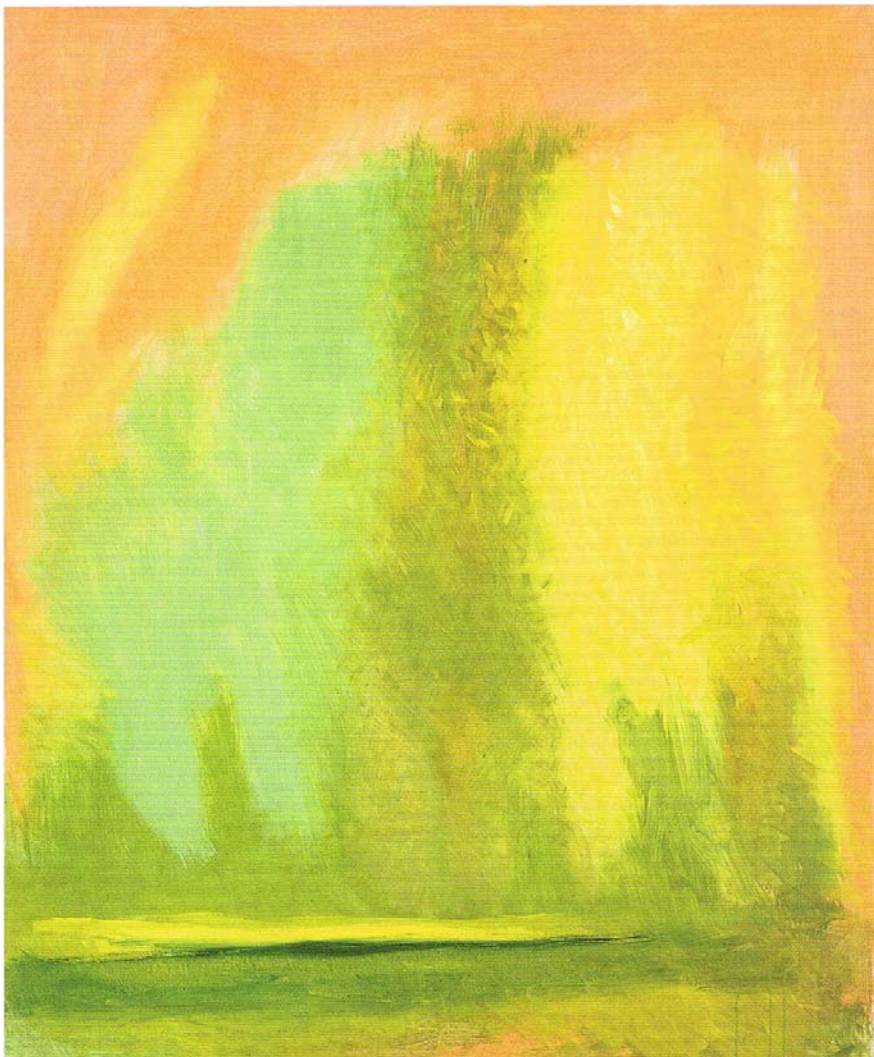
Paisaje. (1999)

Es posiblemente, a nuestro juicio, una de las grandes obras de Esteban Vicente. Se trata de un paisaje visto desde la perspectiva de un pintor abstracto pero que no ha perdido su contacto íntimo con sus orígenes. Ciertamente Vicente es un pintor

abstracto, pero nunca ha sido un radical. Sus evocaciones dejan un recuerdo, lejano, de formas sino reconocibles sí adivinables.

En el caso de Paisajes, se adivinan árboles, aquellas formas fractales que ya comentamos, y, especialmente, masas verdes de vegetación. Pero es que no sólo pinta este *Paisaje* en 1999, amplía su contacto, ya final, con la naturaleza con *Antes de la cosecha*, *Escena desde el estudio*, y *Desde el Estudio*, en los que reproduce el paisaje- árboles y vegetación- que se divisan desde su estudio en Bridgehampton.

Parece, pues, que Vicente fuera despidiéndose de todo aquello que había conformado su arte y su persona: naturaleza, sensibilidad, intuición, espacio, placer, a través de su pintura, de lo que siempre amó.



Bosque. (2000)

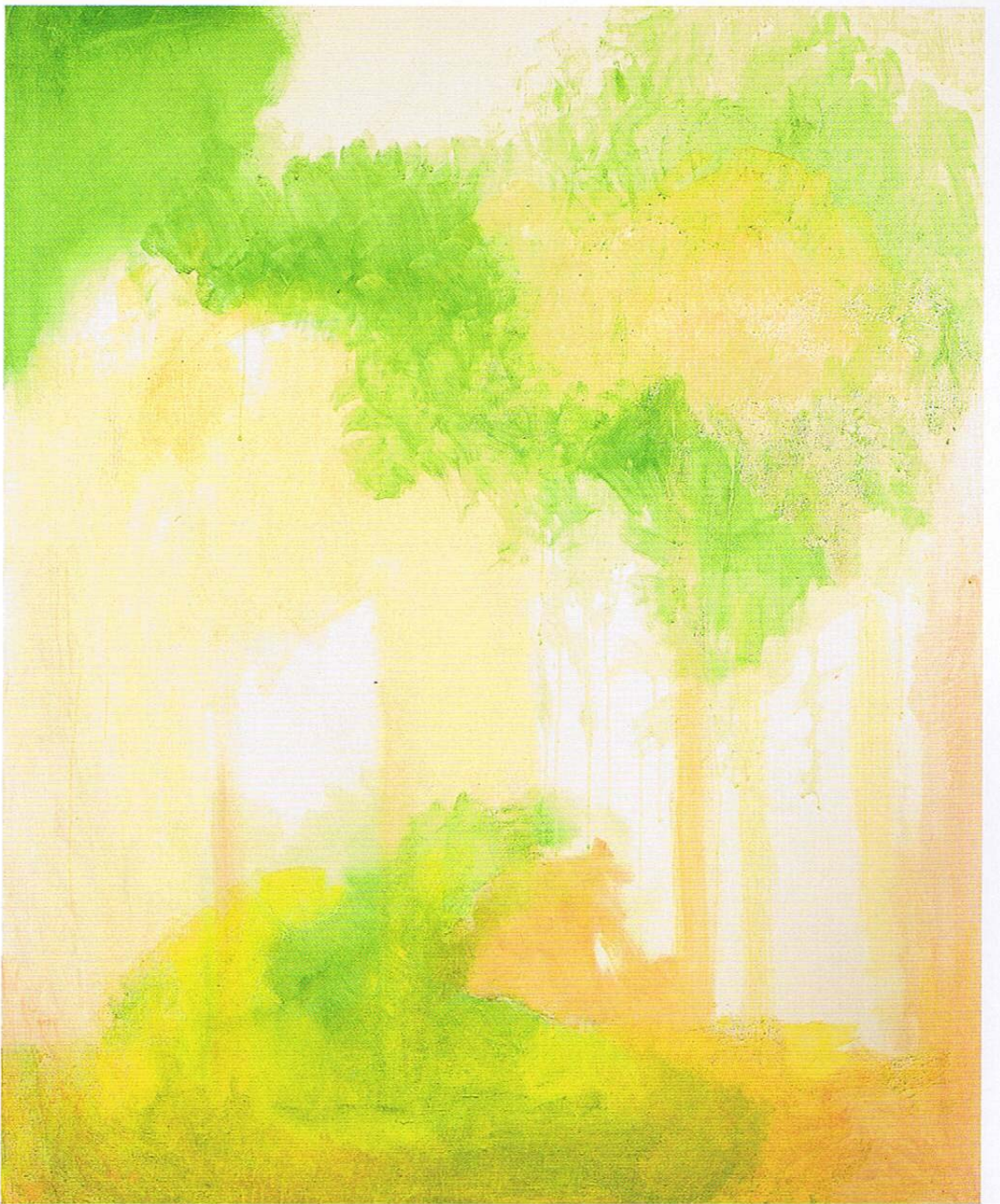
Se trata de otro paisaje donde las formas adquieren aún más relevancia y se acerca aún más a la figuración. Por supuesto una figuración entendida bajo la perspectiva artística de Vicente, en el que si se analiza son meras masas de color, informes brochazos suaves que al conjuntarse crean una nueva figura que evoca un bosque y

un bosque muy presente. Sin embargo la construcción de la obra es puramente abstracta. Como simbólica es la cromática, con un cielo naranja que produce una perspectiva de fondo, mientras que los árboles aparecen en verdes y amarillos.

Se ha dicho que la pintura abstracta es ver, oír, descifrar. Y hemos dicho que Vicente no pretende transmitir un mensaje, no pretende que el observador descifre un código, no ofrece pistas, pero sí incrusta en sus obras signos y símbolos algunos históricos, dicho de otra manera que los conoce el observador, otros no tan integrados en el consciente social:

“Todo el mundo piensa que el artista ya es un elemento integrado en nuestra sociedad..., todo el mundo habla en estos términos. Mi punto de vista es otro. Vivimos en una sociedad en la cual la idea dominante es el comercio, y el arte, en ese proceso, se ha convertido en un comercio como cualquier otro. Por eso la gente cree que el artista es un miembro activo de la sociedad. No lo creo. El artista no es un miembro activo de la sociedad porque su actividad como artista es personal.” (Vicente, 1982)

En *Bosque*, Vicente, como en la casi totalidad de los cuadros de estos últimos años, hace una recopilación de su obra, recordemos la gran cantidad de paisajes que hemos visto en sus obras, y enseña como, desde el arte abstracto, puede acercarse el pintor a la representación, sin que ni una ni otra escuela pierdan su identidad ni entren en conflicto.



Sin título. (2000)

No hay título en este caos, pero hay paisaje. Nada mejor que contemplar la obra para entrar en un mundo onírico, donde los colores y las formas aparecen en un todo que es conformado por colores y luces, por movimientos suaves, serenos, sabios, de un maestro con toda la carga de experiencia de muchos años de maestría.

“Contemplando los cuadros de Esteban Vicente de 1999 no encontramos síntomas de vejez, al contrario: el colorido valiente y la asombrosa luminosidad tienen la fuerza que asociamos a la juventud. Pero también la serenidad y la sabiduría conseguidas después de toda una vida dedicada a lidiar con la forma y el color.” (VV. AA., 2001)

Vicente, como si presintiese el final, trabaja sin descanso. Resume su trabajo: su lenguaje, el color que es la luz, los paisajes interiores -que se plasman en obras como esta-, la mirada interna. Repasa su teoría de la pintura.

“En los cuadros de 2.000, de una vitalidad inesperada, aparecen todos los elementos propios de su lenguaje personal: un cromatismo que encuentra en el contraste el principio rector de la armonía; una organización de las masas de color perfectamente estructurada, cuya importancia se ha manifestado siempre en sus dibujos, topografías del blanco, meros esqueletos que va a cubrir el color con su carne luminosa. Por último, esa calidad espacial, atmosférica, que concuerda perfectamente con el hecho de que se trate, como ha dicho en tantas ocasiones el propio pintor, de paisajes internos.” (VV. AA., 2001)



Sin título. (2 de diciembre de 2000)

El dos de diciembre de 2000 aún fecha un dibujo. Poco más de un mes antes de su muerte. En el año 2000 realiza una serie de dibujos, todos ellos sin título, muy semejantes, unos coloreados otros en blanco y negro. En ellos, igual que en las pinturas, hace un repaso de su arte desvelando implícitamente las técnicas empleadas a lo largo de los años.

Sólo juega, porque sólo puede jugar naturalmente, con los negros grises y blancos; formas y composición, pero le bastan y dentro de la inarmonía de los trazos y los volúmenes encuentra la armonía de la pintura, del dibujo, la que se encuentra en su interior.

“No creo que en el arte existe una distinción entre correcto e incorrecto. Sólo se puede distinguir entre verdadero y falso.” (Vicente, 2001:55)

Muere en Bridgehampton a principios de enero de 2001, el 11 de enero, con casi 98 años. Sus cenizas reposan en el jardín del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. Cerró su ciclo vital.

II.11. Tres obras y una reflexión docente. (“*Paisajes Interiores*”)

La obra de Vicente está expuesta en los principales museos de los Estados Unidos con profusión. A lo largo de los apartados en los que hemos biografiado, personal y artísticamente al pintor segoviano, se han relacionado algunos de ellos. También hay españoles que guardan y exhiben obra del pintor, en primer lugar el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.



Salón de la casa de D. Francisco Martín Romano en el que cuelgan dos trabajos de Esteban Vicente que reproducimos a continuación.

Pero existe una importante cantidad de obra de Vicente en colecciones particulares, la mayoría en Estados Unidos, donde se radicó y alcanzó el éxito. Muchas de estas obras son desconocidas, o se tienen noticias fragmentarias de las mismas. Esto pasa bastante con la obra de Vicente fuera de los Museos o de su colección particular. Suele ocurrir con muchos otros pintores, pero en el caso de Vicente es relevante e impide conocer toda la gama y variedad de su producción.

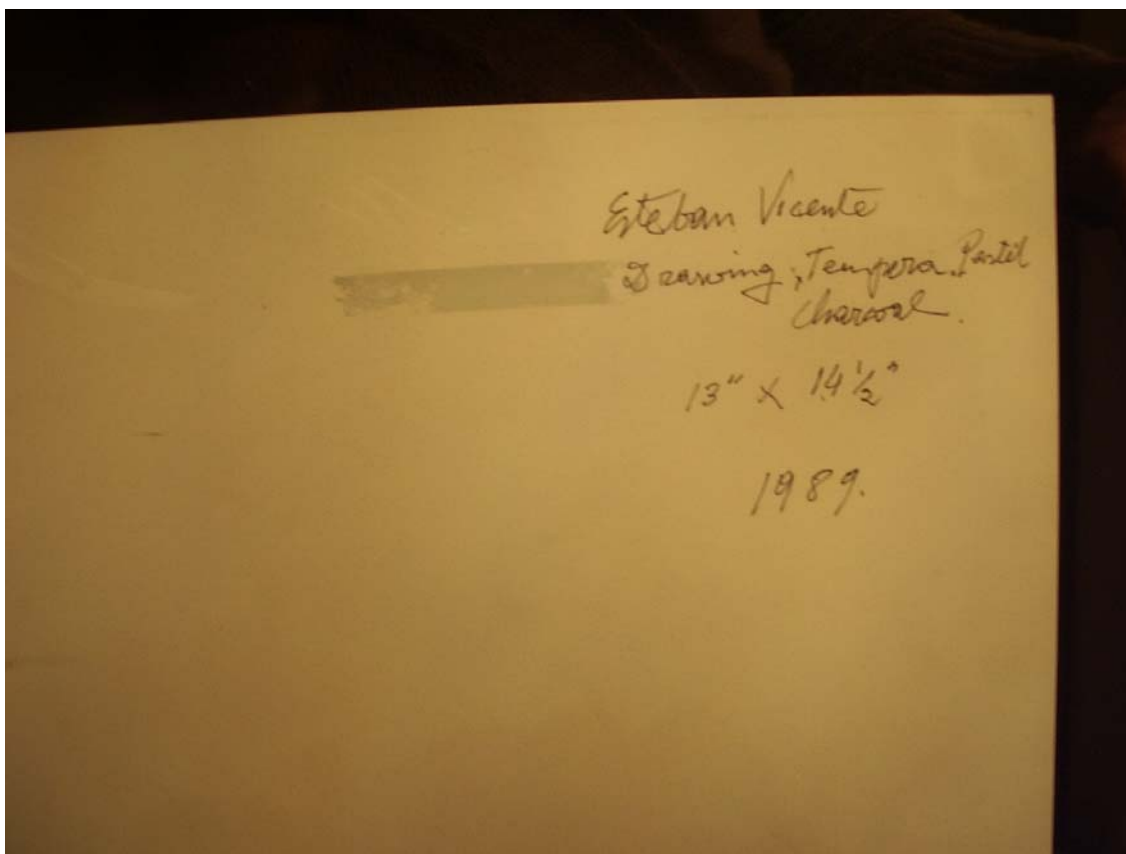
En España también existe obra en poder de propietarios particulares que no suelen exhibirla. En ocasiones sí lo hacen en el Museo de Segovia.



Sin título. Etapa del Expresionismo Abstracto. Fotografiada en su ubicación habitual.

Debido a la estrecha amistad entre Esteban Vicente y el padre del autor de este trabajo, podemos contribuir al conocimiento de tres interesantes obras de Vicente que le pertenece.

La primera de ellas es una pintura de la última época del pintor en el Expresionismo Abstracto (décadas de los setenta y ochenta) muy dentro de la línea de un Vicente asentado en la escuela de Nueva York y que juega con las formas y los colores.



Remite del envío, con la dirección del Esteban Vicente y las medidas del paquete.

Las masas de verdes, rojos y azules, sobre un fondo grisáceo, dan vida a unas formas más o menos rectangulares, que parecen moverse flotando en un continente etéreo. Si no por el color, sí por las formas es un cuadro dentro de la línea de *Harriet*, 1984. Óleo sobre cartón, o de *Reddish Hue*, 1986. Óleo sobre cartón y también de *Alison Series: Harmony*, 1976. Óleo sobre cartón. Más incluso de esta última serie.

Se trata pues de una obra característica de Vicente en el periodo citado que incluye todos los elementos fundamentales en las obras del autor: color, formas y movimiento. Destaca el juego de los azules que dan volumen a la obra y perspectiva. El verde, que parece cabalgar sobre una mancha de azul, salta sobre los otros colores y determina la composición. Que Vicente equilibra con una gran mancha de rojo que destaca en primer plano.



Obra de Esteban Vicente de la Colección de D. Francisco Martín Romano

La segunda obra que presentamos es un auténtico hallazgo en la producción de Vicente porque además de ser una escena que entronca con la más genuina identidad del folclore español, es un dibujo realizado en 1969, cuando Vicente llevaba ya 30 años prácticamente en los Estados Unidos, estaba en el momento más álgido de su adscripción al Expresionismo Abstracto, aunque ya evolucionando, y refleja muchas de sus concepciones pictóricas.

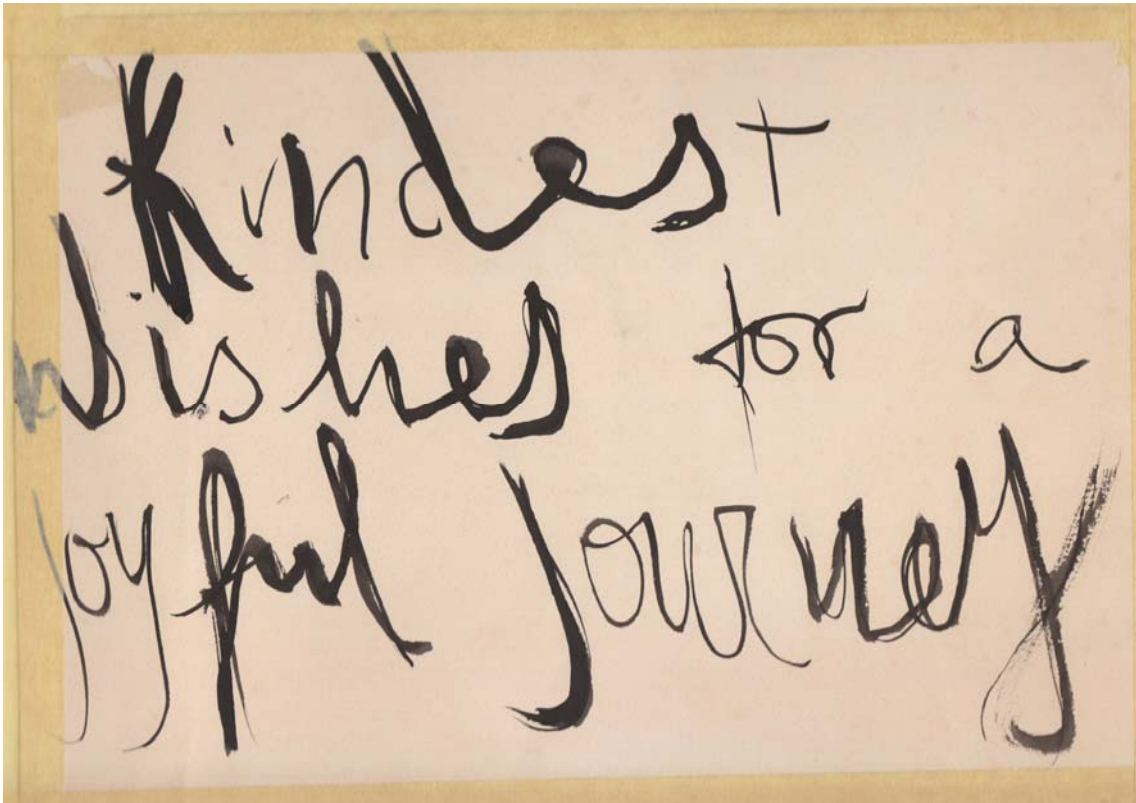
Por una parte elige un motivo espectacular, quizás el más espectacular de una corrida de toros. El pase de pecho es una situación de fusión de toro y torero y a la vez expresa el dominio del hombre sobre el animal. Un motivo estético y de gran fuerza física. Parece que Vicente quiso reencontrarse con su tradición eligiendo un instante a la vez puro arte y pura acción.



Pase de pecho. (1969) Paspertus. Tinta sobre papel. Alto 24 cm.; ancho 32'7 cm.

Vicente, en *Pase de Pecho*, no quiere reproducir exactamente la escena. Ni lo intenta siquiera. Quiere abstraer la acción, el momento, la carga emotiva que tiene para el torero y para el público. Líneas, manchas, que llegan a un paroxismo de acción. Sólo importa el contacto, por eso las formas se amontonan en el centro en el cual el primer tercio del toro y el torero están simplemente esbozados con manchas, mientras el resto sólo esbozado por líneas.

El torero se adivina más que se distingue. Da igual porque lo importante es el momento estético. El astado pasa siguiendo una muleta adivinada. El torero retira su cuerpo después que el toro haya pasado. El hombre ha vencido.

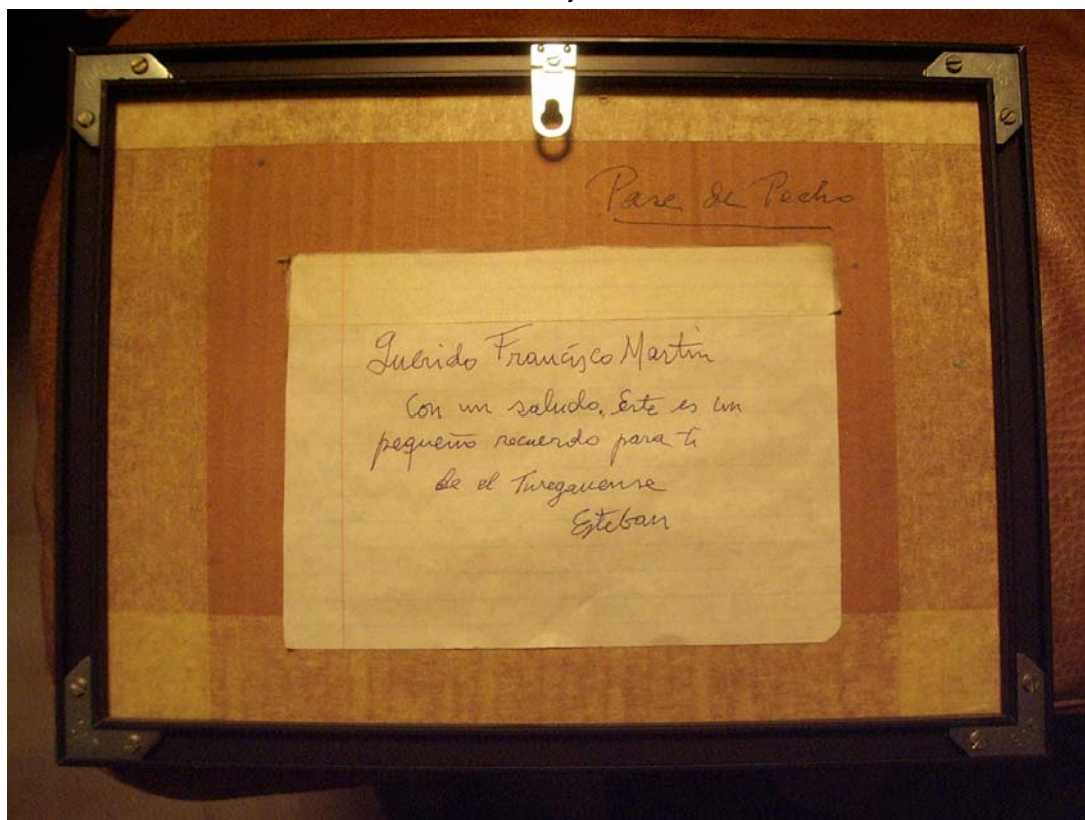


Pase de pecho. Reverso de este dibujo.

Es un dibujo extraordinario. Un poco posterior a los interiores de Pricenton, más evolucionado hacia formas simples y abstractas, y muy lejos de aquellos de 1941 en que dibujó a su hija y mujer y los desnudos femeninos.



Vista del dibujo enmarcado.



Reverso del dibujo con una nota del autor para D. Francisco Martín Romano.

La Nota dice:

Querido Francisco Martín: Con un saludo. Este es un pequeño recuerdo para ti. De él turegonense Esteban.



Mujeres trabajando. Medidas: ancho 30'5 cm.; alto 20'5 cm. Técnica: grafito sobre papel de estraza

La tercera obra es también un dibujo. Con casi toda seguridad de la serie que dibujó en Ibiza. El paisaje, colinas suaves y largas y el árbol en primer término que se asemeja a un olivo joven, son parecidos a *Mulas*, 1935, Ibiza. Pero, sobre todo, las vestimentas de las mujeres son las tradicionales de las Islas Baleares.

Como en la mayoría de dibujos, Vicente capta el instante en toda su crudeza y grandeza. Una de las mujeres sigue con su labor de azada, mientras las otras dos están atareadas en una cualquiera de las múltiples labores del campo. Un instante que se repite cotidianamente en cualquier caso. Pero Ibiza tiene un algo especial que Vicente refleja en su dibujo y de hecho es la protagonista del dibujo: la luz.

Es difícil demostrar luz en un dibujo, pero Vicente logra captar no sólo la luz sino también la nitidez del aire de la isla, la claridad y el calor de un sol que parece situarse en su vertical.

Se trata de una pieza muy especial porque pertenece a la primera etapa de la obra de Vicente, quizás debimos comenzar este apartado con ella, ya que es la del periodo más inicial, pero por sus características hemos querido cerrar dicho apartado con una creación que compendia esta primera etapa.



Este es el sobre en el que Esteban Vicente envió el dibujo a mi padre.

Por último reproducimos el artículo publicado en El Adelantado de Segovia, el 20 de enero de 2001, por don Francisco Martín Romano, pocos días después de la muerte de Esteban Vicente, en el que realiza una glosa sobre la amistad y la relación de Vicente con su pueblo natal.



EL ADELANTADO DE SEGOVIA
Sábado 20 de enero de 2001

OPINIK

A Esteban Vicente desde Turégano

FRANCISCO MARTÍN ROMANO

Te escribo, donde quiera que estés, desde Turégano, desde el recuerdo y el afecto, desde la amistad con la que me has honrado desde que nos conocimos.

Cada 20 de enero yo te llamaba por teléfono para felicitarte, hablábamos un poco de nuestro pueblo, nos preguntábamos por amigos comunes, me contabas, como siempre, que seguías pintando. Este año no podré hablar contigo, porque no has cumplido tu promesa de vivir cien años. ¡Lo decías tan convencido!: "Paco, viviré cien años y luego me moriré, porque ya no podré pintar y yo, si no pinto, me muero". Así de sencillo, tenía que ser así y no de otra manera. Y yo me lo creía. Pero ya ves, no ha podido ser. Per eso te envío esta última felicitación con la esperanza de que la leas allí donde te encuentres. Esta felicitación, mi querido amigo, sólo puede ir unida al recuerdo...

Te conocí, ¿recuerdas?, la tarde del 29 de junio de 1991. Llegabas a Turégano a recibir el homenaje de tus paisanos. A la puerta del Ayuntamiento, en "la plaza vieja y larga de Turégano", como dice el poeta Vicente Gaos, te esperábamos todos. Bueno, todos no. Quisimos que el acto fuera algo nuestro, un recuerdo de las gentes de Turégano contigo que volvías después de tantos años de ausencia. Por eso no había autoridades provinciales ni regionales. Eso quedaba para unos días después (entrega por S.M. el Rey de la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes) o para unos años después (premio de Castilla y León de las Artes. Inauguración en Segovia del Museo que iba a llevar tu nombre y que se creaba gracias a tu generosidad y al esfuerzo y entusiasmo de un presidente de la Diputación de Segovia convencido y valiente).

¿Recuerdas? Unos jóvenes vestidos con los trajes regionales "palotearon" y bailaron para ti nuestras jotas de siempre. Alfonso, su director, desde entonces también tu amigo, te regaló un par de esos "palotes", que ahora forman parte de la decoración de tu estudio. En el salón de actos del Ayuntamiento, rodeado de cariño de todos, recibiste los ho-

nores oficiales. Como concejal de Cultura, me correspondió darte la bienvenida.

Después paseamos por la calle donde estaba situado el "Cuartel Viejo" de la Guardia Civil, donde naciste. Al final del paseo te esperaba una sorpresa. Descorriste una cortina y allí estaba: una reproducción, en azulejos, de una pintura tuya -"color transformado en luz"- Debajo, tu nombre: "Calle del Pintor Esteban Vicente", sentido homenaje de Silvia Vicente, hija de otro gran pintor, tu hermano Eduardo, que espera de Segovia el reconocimiento debido.

Reposado..., tranquilo..., luz en el alma, paz en la mirada, -hipálage fecunda de tu vida y de tu obra..., hablando con todos..., un paseo entre amigos..., regresaste a la plaza. Allí, todos juntos, lo celebramos como siempre se hace. Con eso que se llama, no sé muy bien por qué, "un vino español". Aún hacía calor, y bebimos, alegres, la limonada. Estaba buena y fría. "Pasaba bien", decías como un castizo más. Así, entre "pinchos" de tortilla y limonada de la tierra, nos hicimos buenos amigos.

Y la tarde caía. Y se alargaba la sombra del Castillo de Arias Dávila, camarilla de intrigas políticas, prisión de hombres ilustres, cementerio de nuestras gentes, historia en piedra de Castilla y de España. De vez en cuando paseabas la mirada serena, ¿también nostálgica?, por la plaza porticada. Otra vez Vicente Gaos:

La plaza se colma toda / De luz última del cielo. / Geometría del espacio / Puro cristal del silencio.

Y luego, la despedida, que se demoraba como si doliera salir de Turégano, como si el alma se dividiera entre tu tierra vieja y tu mundo nuevo, como si quisieras guardar ansiosamente en tu mirada la luz y el color de nuestro pueblo. Y nos dijimos adiós con deseos de reencuentro.

Si recordar es volver a poner en el corazón las cosas que se aman, tú, hoy, Esteban, dondequiera que te encuentres, recuerdas aquel día.

El presente documento está escaneado de una fotocopia que conserva el autor y sobre la cual, de su puño y letra, ha realizado una corrección, puesto que la transcripción al imprimir no es correcta.

TRANSCRIPCIÓN

A Esteban Vicente desde Turégano.
Francisco Martín Romano.

Te escribo, donde quiera que estés, desde Turégano desde el recuerdo y el afecto, desde la amistad con la que me has honrado desde que nos conocimos. Cada 20 de enero yo re llamaba por teléfono para felicitarte, hablábamos un poco de nuestro pueblo, nos preguntábamos por amigos comunes, me contabas, como siempre, que seguías pintando. Este año no podré hablar contigo, porque no has cumplido tu promesa de vivir cien años. ¡Lo decías tan convencido!: “Paco, viviré cien años y luego me moriré, porque ya no podré pintar y yo, si no pinto, me muero” Así de sencillo, tenía que ser así y no de otra manera. Y yo me lo creía. Pero ya ves, no ha podido ser. Por eso te envío esta última felicitación con la esperanza de que la leas allí donde te encuentres. Esta felicitación, mi querido amigo, sólo puede ir unida al recuerdo...

Te conocí, ¿recuerdas?, la tarde del 29 de junio de 1991. Llegabas a Turégano a recibir el homenaje de tus paisanos. A la puerta del Ayuntamiento, en “la plaza vieja y larga de Turégano”, como dice el poeta Vicente Gaos, te esperábamos todos. Bueno, todos no. Quisimos que el acto fuera algo nuestro, un encuentro de las gentes de Turégano contigo que volvías después de tantos años de ausencia. Por eso no había autoridades provinciales ni regionales. Eso quedaba para unos días después (entrega por S: M. el Rey de la Medalla de Oro al Mérito de Bellas Artes) o para unos años después (Premio de Castilla y León de las Artes. Inauguración en Segovia del Museo que iba a llevar tu nombre y que se creaba gracias a tu generosidad y al esfuerzo y entusiasmo de un presidente de la Diputación de Segovia convencido y valiente)

¿Recuerdas? Unos jóvenes vestidos con trajes regionales “palotearon” y bailaron para ti nuestras jotas de siempre. Alfonso, su director, desde entonces también tu amigo, te regaló un par de estos “palotes”, que ahora forman parte de la decoración de tu estudio.

En el salón de actos del Ayuntamiento, rodeado de cariño de todos, recibiste los honores oficiales. Como concejal de Cultura me correspondió darte la bienvenida.

Después paseamos por la calle donde estaba situado el “Cuartel Viejo” de la Guardia Civil, donde naciste. Al final del paseo te esperaba una sorpresa. Descorríste una cortinilla y allí estaba: una reproducción, en azulejos, de una pintura tuya-“color transformado en luz”- Debajo, tu nombre: “Calle del Pintor Esteban Vicente”, sentido homenaje de Silvia Vicente, hija de otro gran pintor, tu hermano Eduardo, que espera de Segovia el reconocimiento debido.

Reposado..., tranquilo..., luz en el alma, paz en la mirada,- hipálage fecunda de tu vida y de tu obra-... hablando con todos..., un paseo entre amigos..., regresaste a la plaza. Allí, todos juntos, lo celebramos como siempre se hace. Con eso

que se llama, no sé muy bien por qué, “un vino español”. Aún hacía calor, y bebimos, alegres, la limonada. Estaba buena y fría. “Pasaba bien”, decías como un castizo más. Así, entre “pinchos” de tortilla y limonada de la tierra, nos hicimos buenos amigos.

Y la tarde caía. Y se alargaba la sombra del Castillo de Arias Dávila, camarilla de intrigas políticas, prisión de hombres ilustres, cementerio de nuestras gentes, historia en piedra de Castilla y de España. De vez en cuando paseabas la mirada serena, ¿también nostálgica?, por la plaza porticada. Otra vez Gaos:

La plaza se colma toda/ De luz última del cielo./ Geometría del espacio/ Puro cristal del silencio.

Y luego, la despedida, que se demoraba como si doliera salir de Turégano, como si el alma se dividiera entre tu tierra vieja y tu mundo nuevo, como si quisieras guardar ansiosamente en tu mirada la luz y el color de nuestro pueblo. Y nos dijimos adiós con deseos de reencuentro.

Si recordar es volver a poner en el corazón las cosas que se aman, tú, hoy, Esteban, dondequiera que te encuentres, recuerdas aquel día.

III. LA CREATIVIDAD EN LOS “PAISAJES INTERIORES”: METAFÍSICA Y PARADOJAS COMO FUENTES.

La relación entre creatividad, estética, metafísica y paradoja en relación con los “Paisajes interiores” se tratará en este capítulo. No se trata de una ampliación del anterior, sino de un texto que, como hemos dicho, será independiente pero al tiempo contrapunto del desarrollado en el anterior capítulo.

Se trata de fundamentar los conceptos de creatividad y los caminos que sigue el artista para implementarlos en el conjunto de su obra. Porque, el objetivo de la Tesis es buscar un modelo de Pedagogía Poética para la EGA en el que se aúnen tres factores que constituyen el acervo que entendemos como necesario para la docencia en la asignatura: la obra y pensamiento de un pintor, Esteban Vicente, sus “Paisajes interiores”, la experiencia personal en la docencia de dicha asignatura y el concepto de creatividad como arranque de todo el proceso artístico.

En este capítulo analizamos el tratamiento que pensadores, arquitectos y artistas en general han hecho de la paradoja como fuente de creatividad. La interpretación que hace el artista de la naturaleza después de reelaborarla en su interior es, a la vez, una paradoja y una abstracción. Sabido es que la observación modifica lo observado y esta proposición es uno de los factores que analizaremos en el proceso creativo: aprehender, reelaborar y de todo este material, a través de la creatividad, producir una obra de arte.

Es paradójico en este proceso que la naturaleza es tanto la aprehendida como la reelaborada porque la visión es personal, única. El catalizador del proceso es el yo del artista, su formación, entorno, ideas –en sentido platónico- en definitiva su estructura cultural, o sea los “Paisajes interiores” que son la síntesis de todo el proceso que ha configurado al elemento creador.

También se analiza en este capítulo el concepto de lo invisible en la Arquitectura y Pintura desde la perspectiva de la Poesía y Literatura y la relación entre la expresión gráfica y la poesía. A través de ambas expresiones artísticas haremos una aproximación a la EGA y al modelo de pedagogía poética que pretendemos implementar.

Planteamos la creatividad como una innovación novedosa -pensamos superar la implícita redundancia- que entendemos como una aportación al arte implica cualquier obra artística. Un avance en los conceptos artísticos, en las técnicas, en la docencia o en la incidencia del arte en el entorno social.

Todo ello relacionado con la obra de Esteban Vicente, su estética y sus planteamientos teóricos, pero también con la situación actual de la docencia de la Arquitectura en general y de la EGA en particular.

Lo cual nos permitirá en el siguiente capítulo, explicar la aplicación del concepto “Paisajes interiores”, a través de la pedagogía poética, para llegar a la invención en general y a la invención arquitectónica en particular.

Una vez establecidos los parámetros que consideramos esenciales en la obra de Esteban Vicente y de explicar su evolución guiada, como se ha dicho, por el hilo conductor de los “*paisajes interiores*”, que significaron para el pintor una constante en su obra, y sobre los que desarrolló su mensaje didáctico, queremos fundamentar las bases teóricas de la creatividad como herramienta para la aplicación de aquellos valores encontrados en la obra de Vicente, en la Expresión Gráfica Arquitectónica.

Ya hemos mencionado (Parte II) la relación entre la libertad, la inventiva, la poesía y la creatividad y como el artista plasma estos conceptos, no sólo en su obra sino que también en sus enseñanzas que son a la vez su testamento artístico. En este capítulo tratamos de conjugar la teoría que plantea Vicente con la pedagogía poética en la arquitectura. Pasamos pues del pintor a la arquitectura, del cuadro a la pedagogía, de la poética a la creación arquitectónica.

Desarrollamos el juego de la paradoja como fuente de creatividad y lo sustentamos con aquellos pensadores, artistas y arquitectos que han estudiado los principios de la belleza y la esencia del arte como objetivo último de dicha creatividad. Todo ello nos permite fundamentar la síntesis de la que hablamos al principio de este trabajo.

Para Arthur Schopenhauer, (2004: 89-92) Platón y Kant han sido los dos filósofos más importantes de occidente, en la filosofía de cada uno existe un aspecto esencial que resulta paradójico, en Kant se trata de la cosa en sí, en Platón de la idea.

Desde la antigüedad las ideas platónicas son reconocidas como el dogma más oscuro y paradójico de su filosofía, siendo objeto de reflexión, de disputa, de burla o de máximo respeto por parte de los pensadores de cada época. Si para Platón las cosas que se perciben a través de los sentidos no tienen ningún ser verdadero, cambian pero no existen realmente, sólo tienen un ser relativo, en conjunto, sólo existen a través de su relación mutua. Para Kant el espacio, el tiempo y la causalidad no son determinaciones de la cosa en sí, sino que pertenecen a su manifestación fenoménica, no siendo nada más que simple forma del conocimiento. Puesto que el conocimiento está condicionado por aquellas formas, toda experiencia, en su conjunto, es sólo conocimiento del fenómeno, no de la cosa en sí. (Padilla Novoa, 1994) Según Schopenhauer ambas doctrinas dicen lo mismo, explican el mundo visible, el mundo de la experiencia considerándolo un simple fenómeno. El arte refleja en sus obras ideas eternas, captadas mediante la pura contemplación; de lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo y según sea el material que las refleja se obtiene el arte figurativo, la poesía o la música. Su único origen es el conocimiento de la idea; su único fin comunicar dicho conocimiento.

La ciencia sigue la corriente infinita e incansable de las razones y consecuencias que se ajustan a la configuración del principio de razón suficiente; cuando alcanza

cualquier meta se ve remitida a seguir más allá de la misma, sin encontrar nunca ni una meta última ni una satisfacción completa. En cambio el arte alcanza su fin siempre y en cualquier lugar, pues arranca el objeto contemplado de la corriente que constituye el curso del mundo y lo coloca ante sí, considerándolo de forma aislada. El individuo, como manifestación de ideas, es siempre material; asimismo cualquier cualidad material es siempre manifestación de una idea y como tal, es susceptible de contemplación estética. Esto vale también para las cualidades más generales de la materia, como son el peso, la cohesión, la dureza, la lucidez, la reactividad frente a la luz etc., sin las cuales la materia nunca puede darse y que constituyen la más débil objetivación de la voluntad.

Para Schopenhauer (2004: 186-188) el auténtico fin de la arquitectura no es otro que poner de manifiesto tales ideas, afirmación que puede parecer paradójica, pero consideramos correcta. En primer lugar advierte que la arquitectura permite dos formas de consideración totalmente distintas, porque tiene dos destinos completamente diferentes y ambos han de cumplirse siempre en la misma obra. El primer requisito es la utilidad, puesto que su misión es crear un artificio que sirva a las necesidades de techo y abrigo; desde este punto de vista la arquitectura se ve sometida a los dictados de la voluntad humana sin contribuir a su conocimiento, cosa que sí consigue por su segunda propiedad cuando aparece como arte bella, sin otro propósito que el estético.

Cuando la arquitectura intenta poner de manifiesto las ideas, debe hacer que entren en actividad y para conseguirlo provoca que entren en conflicto, unas con otras; el tema propiamente estético en la bella arquitectura es la lucha entre el peso y la rigidez. Por eso el tema recurrente de la arquitectura es la carga y la sustentación y todas sus obras no son más que una variante de este único tema; por eso su principal regla estética es según el filósofo alemán:

“... que no puede existir ningún sostén que no cuente con su correspondiente carga, ni carga alguna que no posea un punto de sustentación manifiesto y suficiente”. (Schopenhauer, 2004: 188).

Uno de los enigmas básicos para el teórico de la estética, radica en explicar que lo “feo” pueda en ocasiones convertirse en “bello”, de hecho la paradoja sólo es tal si se toma la oposición entre lo bello y lo feo en sentido simplista; puntualizando la diferencia entre lo descriptivo y lo axiológico se elimina la paradoja aunque no el problema de base. De la Calle (1985:150) insiste en la conveniencia de diferenciar el uso de los términos “bello” y “feo” en un sentido amplio, como algo que agrada o desagrade; y en un sentido restringido y descriptivo, ya que ahí es donde se fundamenta la posible paradoja: cómo una misma estructura objetiva podría, según se encuentre en la naturaleza o en el arte, presentar rasgos tan opuestos.

La distinción entre arte y naturaleza pueden ocultar si no se tiene en cuenta el riesgo, otra oposición difícil: la existente entre una descripción y un valor. Cuando dentro del ámbito del arte se da de hecho la “antibelleza” unida al valor estético,

no se trata de una obra fallida, sino de una “*fealdad querida*” que se constituye en eje de una obra perfectamente lograda. Así se llega a un problema más específico de la época actual: la inversión de los valores estéticos que camina en dos direcciones (De la Calle:178):

1. La decadencia de la prioridad de la belleza;
2. La creciente promoción de la fealdad.

Esta dinámica alcanza al arte en conjunto, subrayando esencialmente el poder creador de las singularidades del artista:

“Tanto el arte arcaico como el tradicional, desde los faunos y silenos del helenismo, abundan en representaciones de lo que se considera feo. El peso de este elemento ha crecido tanto en el arte moderno que se ha convertido en una cualidad nueva. La estética tradicional contrapone este elemento a la dominante ley de la forma que lo integra y lo hace entrar en la obra de arte por causa de la libertad subjetiva y cualquiera que sea la materia de que se trate”. (Adorno, 1986: 67).

La prohibición de lo feo se convierte en ausencia de todo lo no formado “*hic et nunc*”, de lo no proporcionado en estado bruto.

En opinión de Rosenkranz (1992: 90), sin duda alguna en arquitectura se pueden hacer construcciones horribles, la muestra son los innumerables edificios construidos para responder a las mínimas exigencias, y también muchos edificios públicos que deberían haber sido expresamente fastuosas obras de arquitectura, sin embargo es difícil que el arte de edificar llegue a ser totalmente horrendo. Cuando Goethe dice que los errores no deben edificarse porque mediante su grandeza y duración lastimarían demasiado el sentido estético, con esto da a entender que las obras arquitectónicas son demasiado serias y costosas como para tomarlas a la ligera.

A causa del material y la corporeidad de la materia, construir exige siempre una reflexión previa. La construcción debe al menos ser segura y corresponder a su fin, con estas dos consideraciones utilitarias llega a la obra cierta euritmia; un edificio es tanto más bello en cuanto más exprese hacia fuera la tranquilizadora solidez de su estructura y cuanto más anuncia simbólicamente el fin al que está dedicado.

Para Adorno (1986: 367), todo arte está abierto a la verdad, pero no de manera inmediata; en este sentido, la verdad es su contenido; es conocimiento por su relación con la verdad; la reconoce al acercarse a ella, pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto. Este relativismo estético, cargado de indiferencia, es a su vez señal de un escepticismo no demasiado pesadoso de su misma insuficiencia. También puede ser una aversión contra la exigencia de verdad que el arte encierra, legitimado por las grandes obras sin cuyo fetichismo no pueden avanzar los relativistas. El espíritu de las obras de arte no

está lo que significan ni lo que pretenden, sino en su contenido de verdad; el ajuste de las obras de arte y su verdad metaestética, converge en su contenido de verdad.

Es cierto que el arte refleja la naturaleza, pero no la naturaleza tal como es, sino la interpretación de la naturaleza que hace el artista. Se trata pues de metafísica en cuanto está más allá de la realidad para convertirse en abstracción. La mera observación modifica lo observado y el artista, conciente de ello, aprehende la realidad y la transforma a través de sus *paisajes interiores*, la descompone, la reestructura y luego la convierte en arte al plasmar esta visión interior en la obra. La paradoja está en que tan naturaleza es una como otra, porque la visión siempre conduce a una perspectiva diferente, personal. Por ello, los "*paisajes interiores*", las esencias primeras del artista, sus ideas -en el sentido platónico- son consecuencia de su cultura, sus maestros y su yo único. Con lo que están, los "*paisajes interiores*", íntimamente relacionados con la metafísica que los informa y con la paradoja, que los define.

III.1. La creatividad: concepto y definiciones.

Para Vicente la creatividad está directamente relacionada con el concepto de “*Paisajes Interiores*”, ya que estos son considerados por el pintor como los mecanismos que recrean el objeto y lo proyectan en la obra de arte. Los “*Paisajes interiores*” son pues innovaciones sobre lo conocido, reorganización de la realidad y transformación de esta para renovarla, para crearla de nuevo. Y en las definiciones que plantearemos en las siguientes líneas nos proponemos buscar esta relación de con los “*Paisajes Interiores*”

Lo dicho en el apartado anterior entra dentro del terreno conceptual, por lo que es necesario definir el concepto de creatividad para centrar el análisis en sus justos términos. Aunque en la doctrina no hay grandes diferencias entre las autoridades en la materia sobre el concepto, sí entran en matices algunos de ellos importantes.

Toda definición comporta una cierta subjetividad. La perspectiva personal, como en el caso de la paradoja, incide en la definición, porque también incide en lo definido. Por ello hemos buscado en este apartado aquellos rasgos o factores característicos de la creatividad que se dan en todas, o la mayor parte, de las definiciones presentadas, para extraer su esencia.

Hablar de creatividad en todos los ámbitos de la actividad humana, plantea una discusión ante su limitación como concepto y su descripción a partir de los indicadores de la creatividad misma. Para despejar dudas se puede seguir diferentes métodos, como analizar desde el punto de vista fenomenológico o lingüísticos, matices dentro del contexto donde se emplea el término y sus diferentes matizaciones características; o recurrir a un estudio comparativo de las definiciones hechas por especialistas sobre creatividad;

“La creatividad designa la aptitud para producir soluciones nuevas” (Aznar, 1973: 18);

“La capacidad de encontrar una relación entre experiencias que antes no tenían ninguna, la cual se evidencia en forma de un nuevo esquema de pensamiento con el carácter de nuevas experiencias, ideas o productos” (Landau, en Sikora, 1979: 12)

En estas definiciones hay una característica común que aparece en todas las opciones, se trata de la “*novedad*”, pero hay otras definiciones que añaden otros rasgos complementarios como por ejemplo:

“Creatividad es aquel proceso que cristaliza en una obra nueva que resulta aceptada en virtud de su utilidad o satisfacción para un determinado grupo en un momento determinado del tiempo” (Curtis, et al. 1976: 10)

“La creatividad es la conducta original productora de modelos o seres aceptados por la comunidad para resolver ciertas situaciones”
(Fernández Huerta, 1968)

Según estas definiciones los rasgos comunes de la creatividad son: la novedad y el valor que supone la solución eficaz, lo que conduce al reconocimiento de una dimensión axiológica en el seno del problema de la misma versión creativa. Con esta primera noción de la creatividad como *“innovación novedosa”*, De la Calle (1985. Págs. 206-220) presenta los cuatro aspectos básicos desde donde se aborda la creatividad:

- 1) La persona creativa;
- 2) El proceso creativo;
- 3) El producto creativo;
- 4) El ambiente creativo.

Aunque para la mayoría de investigadores el núcleo principal de estas dimensiones hay que buscarlo en el producto, ya que éste es el que concede la significación creativa a las demás vertientes. Las zonas de proyección creativa son:

- a) El Arte;
- b) La Ciencia;
- c) La Tecnología;

En este sentido hay que tener en cuenta que, en cada una de estas actividades creativas, hay condiciones diferenciales con que se presentan los aspectos básicos señalados de: persona, proceso, producto y ambiente, pues la noción de creatividad no tiene la misma implicación en cada área particular.

La creencia común que asocia a la persona creativa con la genialidad, dista bastante de la realidad. Actualmente la psicología afirma que todos los individuos poseen aptitudes creativas en mayor o menor grado a excepción de casos patológicos.

Guilford (1980: 23) destaca que se puede esperar actos creativos de todas las personas, sin tener en cuenta su importancia ni frecuencia. Lo realmente importante es el concepto de continuidad, cualquiera que sea la naturaleza del talento creativo, las personas reconocidas como creativas tienen dicha aptitud en un grado más elevado. Es ese principio de continuidad el que permite reconocer la creatividad en los individuos que no son necesariamente excepcionales.

Actualmente la investigación psicológica de los procesos creadores se bifurca en varias corrientes:

- a) Corriente fenomenológica, trata de descubrir cuales son las etapas del proceso creador, qué vivencias o imágenes mentales se dan en la mente del artista mientras crea;
- b) Corriente psicométrica o factorialista, se intenta descubrir los rasgos intelectuales y de personalidad de los creadores, y además se analizan los aspectos característicos del llamado pensamiento creador;
- c) Corriente psicopedagógica, intenta detectar a los sujetos dotados de inteligencia creadora, persiguiendo las modificaciones de la enseñanza que permiten fomentar al máximo dicha capacidad;
- d) Corriente histórica y biográfica, consiste en estudiar las biografías de artistas científicos, etc., que destacaron por su genialidad, con el fin de descubrir el conjunto de rasgos comunes existentes entre ellos;
- e) Corriente centrada en la relación entre inteligencia y capacidad creadora y en la teoría del aprendizaje. Se asimila la conducta inteligente a la conducta creadora, se llega así a la creatividad productora y se estudian las condiciones para que sea posible que la psicología del aprendizaje interfiera o ayude en la psicología de la conducta inteligente.

Las fases del proceso de creación, responden a diversos momentos que conviene clasificar de manera concreta:

- 1) *Fase de preparación*: en la que el artista se enfrenta a un problema estético que puede ser de distinta tipología: un encargo, el tema para un concurso o un problema urbanístico.
- 2) *Fase de incubación*: una vez planteado el problema, todavía el artista no lo ha resuelto y aparece la lucha por solucionarlo. Es una etapa de tensión psíquica donde se suceden una serie de acontecimientos inconscientes que parece no tener nada que ver con el asunto. *“Realmente la incubación puede durar un tiempo indeterminado: desde sólo unos instantes hasta días, meses o toda una vida”*. (De la Calle, 1985: 203)
- 3) *Fase de iluminación*: la más decisiva del proceso creador, lo que se busca surge de manera inesperada, aunque el artista permanece continuamente focalizado hacia el problema, si bien la iluminación brinda un esquema válido, pero general. Es al tomar el material cuando ya se pone en marcha el proceso creador con la aparición de soluciones parciales, que conducen a la realización total de la obra. En efecto *“se crea, creando”* por una serie de iluminaciones continuas que se suceden a lo largo del acto creador, hasta plasmar el esquema general de una obra artística. Pero la iluminación no resulta algo espontáneo, sino que son producto de un contexto histórico cultural de la época y la elección personal del artista.
- 4) *Fase de verificación*: el artista comprueba el producto de la iluminación con una serie de cánones estéticos, éticos, políticos y religiosos. En función de esta verificación, admitirá o rechazará la *“materia bruta”* de su iluminación. Por un lado, en esta etapa de iluminación surgen materiales pertenecientes a las capas más profanas del individuo: el inconsciente

colectivo y por otro existe una segunda modelación, cristalización o conformación por ciertos contenidos del inconsciente personal.

La técnica del análisis factorial, parte de la correlación entre diversas variables con la pretensión de alcanzar los elementos comunes que reduzcan el número de habilidades en juego a unos grupos fundamentales, no establecidos arbitrariamente como solía acontecer, sino fruto de los resultados de las pruebas y análisis matemático correspondiente.

Guilford (1980: 30-33) estableció hipotéticamente algunos factores fundamentales que aparecían en las diversas producciones, teniendo en cuenta sobre todo a cierto tipo de individuos creativos como científicos, técnicos, inventores.

Los filósofos coinciden en la opinión de que la creatividad es de la misma naturaleza en todas partes donde se encuentre. Pero en el marco de la referencia factorial pueden existir numerosos tipos de aptitudes creadoras; lo que convierte a un escritor, un inventor o a un artista, en creativos puede presentar factores comunes, pero indudablemente hay muchas posibilidades de variación en la estructura de las aptitudes. (Bousoño, 1976)

Hay diferencias individuales en una variable que Guilford denomina “*sensibilidad a los problemas*” ya que en una situación determinada, una persona observará cantidad de problemas mientras otras no reparan en ellos y gran parte del éxito en cualquier tipo de investigación, radica en la capacidad de hacer preguntas, pero “*buenas preguntas*”.

También existe en el talento creativo un “*factor de fluidez*” que consiste en la rapidez para identificar y reconocer las propiedades de cada objeto. Así mismo la persona creativa posee ideas renovadoras cuyo grado de innovación se puede comprobar en términos de frecuencia y de respuestas no habituales y, sin embargo, pertinentes.

La flexibilidad de espíritu y la facilidad de adaptación, pueden revelarse de diferentes maneras, así como la exigencia de una organización de las ideas según esquemas más amplios, por eso es importante también la capacidad para sintetizar. De la teoría de la Gestalt viene la idea de que tal vez exista un factor que implica la reorganización y la redefinición de conjuntos organizados. (Beane, 2000)

En muchas ocasiones la invención ha consistido en transformar un objeto ya existente en otro, cuya presentación, función o uso son diferentes., lo que comporta a la vez flexibilidad analista y síntesis.

Para Matussek (1977: 22-27) los rasgos comunes a todo artista quedan establecidas de manera análoga a las de Guilford, así destaca:

- a) *La fluidez de ideas*: enfrentada a la rigidez, pero sin llegar al exceso de la dispersión patológica; el creativo se acerca al problema analizando hasta encontrar la respuesta adecuada;
- b) *La flexibilidad*: posibilita el paso de ideas de un campo a otro con rapidez y frecuencia pero sin perderse en exterioridades, ya que siempre tienen presente la solución del problema, de manera que pueden seguirse varios planteamientos sin aferrarse prematuramente a ninguno de ellos;
- c) *Originalidad*: Matussek subraya la abundancia de ejemplos en torno a los grandes creadores cuyas aportaciones generales se conservan;
- d) *Capacidad de nuevas definiciones*: en las que el sujeto creador pasa por encima de las habituales vinculaciones funcionales, lo que les permite utilizar objetos de manera nueva, nominar de modo diferente situaciones antiguas. Dicha nominación y utilización conducen al conocimiento ya que experimentación y vivencia suponen comprensión alternativa de los hechos;
- e) *Sensibilidad para los problemas*: facilita la “*problematización*” de las cosas y de los nexos causales. Sólo cuando algo se enfrenta como problema posibilita el primer paso para la solución;
- f) *Capacidad de elaboración*: si los factores del pensamiento divergente revisados, son constitutivos, no dan paso inmediato a los hechos. Es necesaria la actualización de una cualidad especial, como es la de elaborar. Son muchas las personas que tienen excelentes ideas pero son incapaces de crear los presupuestos necesarios para su realización.

Gardner (1993:53) define al individuo creativo como una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas de un campo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural concreto. Además, es importante señalar que este autor cuestiona la noción de una cualidad creativa de “*aplicación universal*.” Es decir, que una persona puede ser creativa en un campo determinado, pero no necesariamente en otros. Esta postura encuentra sus fundamentos en su teoría de las inteligencias múltiples.

“El hombre es un dios en la tierra porque transforma creativamente lo que la naturaleza pone a su disposición y vela por todo lo que hay en ella. No sólo emplea los elementos a su servicio, sino que, a diferencia del animal lo somete a sus designios creadores.” (Jiménez, 2002:119)

En resumen la creatividad es, básicamente, una *innovación novedosa*, lo cual, planteado así es una redundancia, pues son dos conceptos casi sinónimos. Pero analizados desde la perspectiva de la propia creación una *innovación novedosa* no es sólo una obra artística, resultado de un proceso de abstracción de la naturaleza y reelaboración interior, sino también que esta innovación aporte algo novedoso al arte, que signifique un paso adelante en la búsqueda de una aproximación a la perfecta expresión artística. Que es, a la vez, la máxima capacidad de comunicar el artista con su entorno social.

Es cierto que la creatividad posee la misma naturaleza en todas partes y que tiene muchas formas de manifestarse, muchas disciplinas, pero también lo es que se muestra según las culturas e incluso las coyunturas o las artes.

En resumen la creatividad es una *innovación novedosa*, una de sus principales características es la universalidad, o sea que sea capaz de ser comprendida y esto es lo que plantea Vicente con los “Paisajes interiores”, que no sólo son los mecanismos de la creatividad sino que deben ser los vehículos de transmisión de la visión del arte que tiene el pintor o el arquitecto.

Por ello en el siguiente apartado estudiamos la poética de la creatividad en función de la arquitectura y la pintura.

III.2. Pedagogía Poética en arquitectura y pintura. Una aproximación teórica a la poesía de Esteban Vicente.

Una vez definida la creatividad y establecidos los factores principales que la estructuran, entramos en la pedagogía poética y su presencia en la obra de Esteban Vicente. En los apartados anteriores se ha relacionado la creatividad, la paradoja y, también, aquellos elementos que configuran la innovación como proceso creativo. Hemos expuesto ya la importación de los "*Paisajes interiores*" en la obra de Esteban Vicente y su presencia en la pedagogía del pintor. Ahora deslindaremos las relaciones de dichos "*Paisajes interiores*" con la poética, que en la original acepción griega, se refiere a la creación artística. Por ello, y a través de los "Paisajes Interiores", nos acercaremos a una propuesta de definición de la poesía en Esteban Vicente.

Ahora desarrollamos la poética como creación analizando su incidencia en los movimientos artísticos, desde el impresionismo hasta los últimos de vanguardia y su relación con la arquitectura y la obra del pintor segoviano.

La relación entre los movimientos figurativos en el terreno de la pintura y la producción arquitectónica moderna, se realiza cuando existe generalmente como fenómeno lingüístico, como determinación de nuevos parámetros de la realidad operativa. En la mayoría de las poéticas figurativas desde el impresionismo en adelante, existe una doble exigencia: por un lado se requiere un arte puro, basado en sus propios medios y libre de cualquier determinismo heterónimo, y por otro, en oposición a la estética del arte por el arte, consecuencia se sustenta la intención de un arte comprometido. (De Fusco, 1976: 93-125)

Para De Fusco (1976: 93-125) la unión entre arquitectura e impresionismo, presenta varios aspectos, es el momento del gusto de algunos pintores por los orígenes arraigados en la historia de la cultura del siglo XIX y una amplia influencia en cualquier campo de la actividad creadora posterior. En 1913 Apollinaire hizo referencia al arte puro diciendo que los grandes poetas y los grandes artistas tenían la función social de renovar continuamente el aspecto que la naturaleza mostraba a los ojos de los hombres. El nexo entre impresionismo y "*Art Nouveau*" fue el movimiento simbolista, el cual siguiendo la poética impresionista de un arte que tiene en sí mismo su propia justificación, indicando la nueva investigación artística en lo que se encuentra bajo las apariencias.

El movimiento simbolista, representa el primer movimiento de una vanguardia pragmática, consciente de sus intenciones culturales donde a las puras experiencias pictóricas se unen otros elementos del pensamiento europeo moderno. La aportación de la estética alemana a partir de Hegel, se inserta con evidencia en la poética simbolista, de manera que la actitud expresada por Maurice Denis según el cual, un cuadro es más que una representación cualquiera de objetos; es esencialmente una tela cubierta de colores dispuestos con cierto orden; es considerada como una convergencia figurativa, una aportación desde abajo, a la cultura de la pura visualidad.

El “*Art Nouveau*” en arquitectura nace después de la experiencia pictórica y de las artes aplicadas, pero la filiación no depende tanto del dato cronológico como de la actitud hacia la tradición y los nuevos ideales figurativos que precisamente eran anaturalistas, simbolistas, decorativos y en definitiva, utilitarios. Con este acuerdo en el plano de la función manifestado de mil maneras por la sustancial consonancia de gustos a propósitos, nace el contacto entre la arquitectura y las artes figurativas del “*Art Nouveau*”, cuya unidad lingüística parece evocar la de los estilos del pasado.

Es el caso de los Tres Poderes en Brasilia, las formas cóncavas y convexas de los anfiteatros de las dos Cámaras y la forma vertical del edificio central, no denotan de manera inmediata la función de las construcciones; los anfiteatros parecen esculturas y no se vinculan con algo que pueda reconocerse fácilmente. Desde el principio los ciudadanos han interpretado maliciosamente los símbolos y han entendido la forma cóncava de la Cámara de Diputados como una gran cazuela en la que los elegidos por el pueblo devoran las finanzas públicas.

“Este juego de oscilaciones entre las formas y la historia en realidad es el juego de oscilaciones entre estructuras y acontecimientos, entre configuraciones físicamente estables y el juego variable de los acontecimientos que les confieren significados nuevos”. (Eco, 1974:347-349).

Como expresión del lenguaje arquitectónico, todavía actual en muchos aspectos, Theo Van Doesburg publica en 1925 los 17 puntos de la arquitectura neoplástica¹⁴, en algunos de los cuales encontramos relaciones con los “*Paisajes interiores*”

¹⁴ 1) *La forma*: la arquitectura moderna en vez de originarse de una forma “*a priori*” plantea para cada nuevo proyecto el problema de la construcción. La forma es un “*a posteriori*”;

2) *Los elementos*: la nueva arquitectura se desarrolla a partir de los elementos de la construcción; luz, función, materiales, volumen, tiempo, espacio, color; que son elementos creativos;

3) *La economía*: utiliza los medios elementales más esenciales sin desgaste de medios y materiales;

4) *La función*: es funcional, basada en la síntesis de exigencias prácticas. El arquitecto las determina en un plano claro y legible;

5) *Lo Informe*: aunque a la vez bien determinada, la nueva arquitectura no conoce tipos fundamentales e inmutables;

6) *Lo monumental*: es una arquitectura de transformación, de ligereza y transparencia. Ha separado la idea de “*monumental*” de la de “*grande*” o “*pequeño*”. Ha demostrado que todo existe con relación a algo;

7) *El vacío*: no conoce ningún partido pasivo, ha vencido al vacío. La ventana ya no es un agujero en la pared, un agujero o vacío no proceden de ninguna parte porque todo está determinado de modo rígido por su contraste;

8) *La planta*: la nueva arquitectura ha destruido la pared en el sentido que suprime el dualismo entre interior y exterior; ya no sostienen, se han convertido en puntos de apoyo; de esto resulta una nueva planta abierta, distinta a la del clasicismo, porque los espacios interiores y exteriores se comunican;

9) *La subdivisión*: el conjunto consiste en un espacio general que se subdivide en distintos espacios que se refieren al confort;

El punto segundo de Van Doesburg, se refiere a los *elementos: la nueva arquitectura se desarrolla a partir de los elementos de la construcción; luz, función, materiales, volumen, tiempo, espacio, color; que son elementos creativos*. Que son los mismos que explica Vicente respecto a sus "*Paisajes interiores*".

En el punto sexto, habla de lo *monumental* y su relación subjetiva con *algo*, independientemente del concepto objetivo. Estaban Vicente incluye en sus obras las relaciones subjetivas de masas, no relacionadas con volúmenes ideales, sino en función de las masas de la composición. Y el concepto del *vacío* que encontramos en obras de Esteban Vicente está incluido en el conjunto, "*un agujero o vacío no proceden de ninguna parte porque todo está determinado de modo rígido por su contraste*", dice Van Doesburg en su punto 7º.

Pero es en los apartados 10º y 11º, donde se encuentra una mayor correspondencia entre Van Doesburg y Esteban Vicente, que buscan la plasticidad tanto en el "*espacio animado*" o el *espacio-tiempo*, por parte del primero como de los "*Paisajes interiores*" o la "*Mirada interna*" en el caso del último.

Van Doesburg, en su punto 13, habla de: *En lugar de la simetría la nueva arquitectura propone la relación equilibrada de partes desiguales en posición, medida, proporciones, etc., por su carácter funcional. La composición de estas partes está dada por el equilibrio de las diferencias no de las igualdades*; Lo cual, si se sustituye arquitectura por pintura, no habría ningún inconveniente en aplicar esta frase

10) *El tiempo*: la unidad de tiempo y espacio da a la imagen arquitectónica un aspecto nuevo y plásticamente más completo; lo que se llama "*espacio animado*";

11) *Aspecto plástico*: cuarta dimensión del espacio-tiempo;

12) *Aspecto estático*: la nueva arquitectura es anticúbica, los diferentes espacios no están comprimidos en un cubo cerrado, las diferentes células espaciales como los volúmenes de los balcones, etc., se desarrollan de manera excéntrica, desde el centro hacia la periferia del cubo en consecuencia las dimensiones de altura, anchura y profundidad reciben una nueva expresión plástica. La casa moderna dará, de esta manera, la impresión de estar suspendida en el aire contra la gravitación natural;

13) *Simetría y repetición*: ha suprimido la repetición monótona, ha destruido la igualdad entre dos mitades. No admite ni la repetición en el tiempo, ni normalización. En lugar de la simetría la nueva arquitectura propone la relación equilibrada de partes desiguales en posición, medida, proporciones, etc., por su carácter funcional. La composición de estas partes está dada por el equilibrio de las diferencias no de las igualdades;

14) *Frontalidad*: al contrario de una frontalidad nacida de una concepción estática, la nueva arquitectura se enriquecerá por el desarrollo plástico poliédrico en el espacio-tiempo;

15) *El color*: suprime la expresión individual de la pintura, es decir, el cuadro, la expresión imaginaria e ilusionista de la armonía, indirectamente con las formas naturalistas o más indirectamente con la construcción por planos de colores. La nueva arquitectura toma el color orgánicamente en sí misma;

16) *Decoración*: la nueva arquitectura es antidecorativa, el color en lugar de dramatizar una superficie plana o de ser una ornamentación superficial, es como la luz, un medio elemental de expresión puramente arquitectónica;

17) *La arquitectura*: como síntesis de una nueva expresión plástica, a través de todas las artes se completa la arquitectura.

a la obra de Vicente, especialmente a partir de su ingreso en la Escuela de Nueva York. Y no digamos del punto 15º.

No repetimos lo que se ha dicho del Color en Esteban Vicente más arriba, sólo que la obra del pinto está compuesta, en su mayor parte, por planos de colores y que el color es la herramienta con la que crea las formas y los planos.

Existen varias analogías que la arquitectura comparte con el lenguaje, usando un término amplio se puede hablar de *palabras*; *sintaxis arquitectónica* o *metáforas*. Como dice Jencks (1986: 39-41), cuando la gente observa un edificio lo compara con otro o con un objeto similar, lo ve como metáfora de otra cosa; la conexión de una experiencia con otra es propia de todo pensamiento, sobre todo del que es creativo. Por eso cuando las celosías y emparrillados de hormigón prefabricado se utilizaron por vez primera a finales de los años cincuenta, la gente los veía como “*ralladores de queso*”, “*colmenas*” o “*cierres enrollables*”, diez años después cuando se constituyó como norma para muchos edificios, se vieron en términos funcionales: “*esto parece un aparcamiento*”, de la metáfora a la frase hecha, del neologismo a través del uso constante, al signo arquitectónico, esa es la ruta que atraviesan las nuevas formas como la misma técnica.

Un ejemplo de esto es la Ópera de Sidney, que ha provocado abundantes respuestas metafóricas, las razones son que las formas no son familiares para la arquitectura y en cambio son reminiscencias de otros objetos ya visualizados.

La mayoría de las metáforas son orgánicas, como sucede en este caso, el arquitecto Jorn Utzon explicó que la forma del edificio se relacionaba con la superficie de una esfera, como los gajos de la naranja y con las alas de un pájaro en pleno vuelo. Pero también se relaciona con las conchas blancas de mar y esta metáfora, junto con la que lo compara con las velas blancas de un barco, son las que se han convertido en clichés periodísticos.

Esto pone de manifiesto nuevas implicaciones: la interpretación de la metáfora arquitectónica es más elástica y depende más de los códigos locales que la interpretación de la metáfora en el lenguaje escrito. Algunos críticos han señalado que las conchas superpuestas parecen fases sucesivas del crecimiento de una flor, del desdoblamiento de los pétalos, mientras que los estudiantes de arquitectura de Australia caricaturizan este mismo aspecto como “*tortugas haciendo el amor*”.

Desde varios puntos de vista el aspecto violento de las formas quebradas y rotas pueden sugerir “*un accidente de tráfico sin supervivientes*”. Estos mismos puntos de vista despiertan posibles metáforas orgánicas como peces tragándose otros peces; pero la metáfora más sorprendente y la que los australianos aplican el humor es la de “*reyerta de monjas*”, todas las conchas blancas inclinadas, confrontadas en dos direcciones principales, semejan las tocas de dos órdenes monásticas opuestas, domina sobre otras posibilidades.

Si el ingenio se ha definido como la “*copulación improbable de ideas*”, cuanto más improbable sea la unión, más sorprenderá al espectador, si realmente se produce y también más se recordará. “*Un edificio ingenioso es aquel que nos permite hacer asociaciones de ideas extraordinarias pero convincentes*”. (Jenks, 1984: 44)

Surge pues, la cuestión de hasta qué punto son apropiadas estas metáforas para la función del edificio y para su papel simbólico. Por un lado, las metáforas orgánicas son muy apropiadas para un centro cultural porque las imágenes que sugieren crecimiento son adecuadas para significados de creatividad; el edificio: vuela, navega, salpica, asciende ondulante y se despliega como un vegetal vivo. Algunos arquitectos modernos han criticado el edificio de la Ópera que no se usa como tal, además como elemento de comunicación literal el edificio dice poco y disimula mucho; no se pueden señalar los diversos teatros, restaurantes, ni salas de exposición, bajo las conchas, razón por la que ha irritado a ciertos profesionales educados en la tradición del funcionalismo expresivo.

Si, dentro de lo que hemos expuesto en este apartado, deberíamos relacionar los “*Paisajes interiores*” sería con “*la sintaxis pictórica*”, o sea la estructuración del lenguaje pictórico en un conjunto de relaciones que unen o mejor aún reúnen las *palabras*, dándoles un significado conceptual. Desde luego no nos referimos a las palabras en su sentido etimológico, sino a las formas, colores, volúmenes, masas y espacios que Esteban Vicente crea en su interior y los plasma, sintácticamente, en sus lienzos.

“La literatura tiene su lengua, el lenguaje, y su tema es siempre los problemas (...) de la vida, por eso es más inmediata que las artes plásticas-pintura y escultura- que tienen una lengua específica que hay que aprender” (Vicente, 1964)

III.2.1. Concepto.

Nos proponemos, en este apartado, relacionar, una vez más, los “*Paisajes interiores*” con la Pedagogía Poética, aunando los dos conceptos, y buscar sus orígenes en una tradición artística, de la que Esteban Vicente era discípulo y a la vez interprete.

“*Si hay algo evidente es que nada referido al arte es evidente*”. Con esta frase inicia Adorno su *Teoría Estética*. Según Adorno (1986:11-13) el arte extrae su concepto de los cambios históricos, no puede definirse su concepto, no se puede deducir su esencia de su origen como si lo primero fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó o se hundió todo lo consecuente. La concepción clasicista se sirvió de argumentos antiguos no separados de prácticas mágicas, de objetivos pragmáticos o por la aportación de documentación histórica. Separar categóricamente la llamada cuestión de origen, considerada como cuestión de esencia, de la cuestión genérica de la historia primitiva, haría caer en la arbitrariedad de emplear el concepto de origen de forma contraria a lo que dice el sentido de la palabra.

La definición de aquello en que el arte puede consistir, siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero que sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más todavía por lo que quiere ser o quizá pueda ser. (Adorno, 1986: 11-16) Sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes; se determina por su relación con lo que no es arte. La perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte está de acuerdo con su misma supervivencia, considerarlo perecedero y a la vez incluirlo en el espíritu absoluto, armoniza con el doble carácter de su sistema, pero a costa de una consecuencia: el contenido del arte, lo absoluto, no se agota en las dimensiones de su vida o muerte. El arte puede tener su contenido en su propia transitoriedad.

“*La estética hegeliana que quiere estudiar y coordinar este esfuerzo por una estética filosófica, se inscribe lógicamente en la coherencia de su sistema*”. (Banfi, 1987:244).

El doble carácter del arte como autónomo y como hecho social, están ligados sin abandonar su autonomía, toma parte en la clarificación racional porque el arte no miente, no disimula la literalidad de cuanto habla respondiendo a las preguntas que les vienen de fuera. Los estratos básicos de la experiencia que constituyen la motivación del arte, están relacionados con el mundo de los objetos del que se han separado, los antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte, como problemas inmanentes de su forma. El proceso de la reflexión estética en su estructura dialéctica, en opinión de Banfi (1987: 68) nace a partir de una función pragmática para ordenar y resolver la problemática concreta de la esfera estética; del encuentro de las formas pragmática y descriptiva de la reflexión nacen las diversas categorías estéticas que por su origen son engañosas y están llenas de corrupciones e inconcreciones.

El análisis de estas categorías exige subrayar los dos momentos reflexivos en la situación histórica de su confluencia, determinada por la forma particular de la realidad estética y a la vez de la tendencia a una conexión sistemática, cuyo centro radica en el concepto de esteticidad o arte; como síntesis de las dos tendencias reflexivas, lleva consigo la complejidad y la ambigüedad ya advertida para toda la categoría.

Dicho concepto varía según la tradición, el gusto, la intencionalidad respecto a la obra artística; está dialécticamente extendido en la pluralidad de significados y direcciones que manifiesta. El concepto de arte, sea más o menos coherente, es el criterio que determina la crítica y la historia del arte. En estas dos formas de reflexión, el concepto se remite a su función clarificadora e interpretadora de la realidad individual del arte y de sus procesos evolutivos. En esto se revela la naturaleza de tal concepto: formalmente general y abstracto, fragmentado en momentos discordantes de diversa naturaleza. De esta manera, por una parte, la crítica tiende a sobreponer a la obra de arte individual, la abstracción de un concepto general, por la otra, fragmenta la obra de arte en los momentos particulares del concepto, dando a uno, predominio sobre otro.

Así la crítica puede tener una función de comprensión teórica y de fomento práctico, puede ser crítica militante, momento esencial. Por otra parte, mientras por un lado el concepto de arte constituye en la historia, la continuidad abstracta del proceso como se ordenan cronológicamente las obras de arte individuales, por el otro concepto, ofrece en sus momentos, las diversas líneas de continuidad histórica, sin que éstas puedan encontrar un principio de integración.

Por ello también la historia es saber teórico y toma particular posición, que revela en sí, el doble sentido de concepto del arte. Pero entonces se hace necesaria tener una posición teórica pura que libere el concepto de arte, de su abstracción, de su particularidad y de su fragmentación interna para que le permita servir como criterio universal de interpretación teórica de toda la experiencia estética.

“Las obras de arte, por el hecho de que como dijo Valéry, pocas cumplen con su estricto concepto, demuestran lo poco que un concepto universal del arte sirve para las obras concretas. La culpa no es sólo de la debilidad del artista ante el gran concepto de su asunto; el auténtico culpable el concepto mismo”. (Adorno, 1986:239)

Adorno añade que el arte no se diluye del todo en sus obras, porque los artistas trabajan siempre en arte pero no sólo en sus obras; lo que el arte llega a ser, es independiente incluso de la conciencia de las obras. Formas funcionales, objetos de culto, pueden llegar a ser arte en el transcurso de la historia; si no se aceptase esto se caería bajo la dependencia de una evidencia del arte, cuyo devenir vive en su mismo concepto.

Desde el punto de vista de la teoría de la comunicación el concepto de producción de signos aparece de manera importante, la clasificación de los tipos de función semiótica ejemplificadas por Calíbrese (1987:183)

- 1) *Impresiones*: elemento por el que se llega de una expresión a un contenido, pero sin que la expresión esté preformada; como por ejemplo el uso artístico de fotografías;
- 2) *Síntomas*: elemento por el cual se llega de la expresión preformada a su agente por contigüidad declarada de los dos fenómenos; ejemplo, la colección conceptual o de "*narrative art*" de objetos testimoniales de la vida del artista, como los cortes de Fontana como testimonio de la hoja y del gesto; o el "*dripping*" como memoria del acto de echar el color sobre la tela;
- 3) *Ostensiones*: objetos presentados como ejemplos de toda clase que los comprende; ejemplo el "*ready made*" o las ficciones de objetos en lugar de objetos, como sucede con Warhol, Oldenburg o Rauschemberg;
- 4) *Unidades combinatorias*: réplicas de tipos expresivos relacionados convencionalmente con un significado; ejemplo, los signos verbales, pero también aquellos repertorios finitos a veces construidos por el arte contemporáneo;
- 5) *Estilizaciones*: iconogramas convencionalizados por el uso; como por ejemplo las imágenes del "*pop art*", rígidamente depositadas en lo imaginario de la masa;
- 6) *Vectores*: Configuraciones espacio-temporales que producen relaciones que deben ser determinadas en el contenido transportado, como el dinamismo futurista, informal, arte cinético, videoarte, estructuras primarias, "*land art*".

Los "Paisajes interiores" no son conceptos universales, por cuanto no pretenden en Esteban Vicente servir de guías, como ideas platónicas, sino que son los instrumentos por los que el artista recrea la realidad, después de interiorizarla y descomponerla. Por lo tanto, participa en las ideas de Adorno, por lo menos en cuanto a los universales se refiere.

III.2.2. Lo invisible en Arquitectura y Pintura: Influencia de la Poesía y Literatura, desde la perspectiva de la obra de Esteban Vicente.

“Lee lo que dicen los filósofos sobre los problemas del proceso creativo. Busca ejemplos.” (Vicente, 1981)

Esteban Vicente quiere fundamentar su concepto de *“Paisajes internos”* en conceptos más sólidos que la práctica profesional del artista. La poesía y la literatura, también la filosofía, son disciplinas a las que Esteban Vicente para razonar sus planteamientos y convertirlos en aportaciones pedagógicas.

Si como afirma Heidegger, todo arte es poesía, no se trata de definir con el concepto de poesía, al estructura general y abstracta de una realidad ideal sino de abordar el proceso vivo de experiencia espiritual que designa dicho concepto y verlo desarrollarse en la inagotable riqueza de sus formas, de sus relaciones y significados.

En este caso Banfi (1987:60) se remite a la matriz de la poesía: el lenguaje y reconoce en él tres momentos inseparables:

- 1.- El acto subjetivo de expresión representativa del que surge la palabra;
- 2.- Su realidad idealmente objetiva;
- 3.- Su participación y difusión intersubjetiva.

El lenguaje es el elemento fundamental, el principio constructivo y dinámico del espíritu objetivo o del reino de la cultura, por medio del cual se mediatiza y tiende a resolverse en viva espiritualidad humana, la antinomia radical que domina toda la realidad entre la persona y el mundo. Si esta naturaleza del lenguaje determina la forma unitaria de su estructura, también determina la infinita diferencia de sus aspectos que depende no sólo de la variedad de las personas, de los grupos sociales, de los tipos y grados de cultura, sino también de la diversidad de equilibrio entre sus momentos constitutivos y de la diferente función que tiene en las diversas esferas de la espiritualidad.

Por tradición, los arquitectos otorgan prioridad a la imagen visual sobre otras ya que, ciertamente, sugiere mil palabras. Sin embargo, la palabra en sí misma, sobre todo aquella palabra poética que hace referencia a los espacios que habita el ser humano, es capaz de evocar y aún de habitar imaginariamente, un sinfín de imágenes; y no únicamente las visuales, sino también, y quizá principalmente, otras que nos otorgan confirman y enriquecen el imaginario de pertenencia e identidad.

Como señala Wittkower (1995:86) en el *“Libro Quinto de L’Italia Liberata”* se lee la descripción de un palacio que revela una estructura modular académica en una paráfrasis poética de Vitruvio:

“Un claustro rodea el reducido patio / con arcos espaciosos sobre medias columnas / de altura equivalente a la anchura del suelo; / su grosor es su

altura dividida por ocho. / Cada columna porta un capitel de plata / iguales en medida su altura y grosor, / y sus fustes se yerguen sobre bases metálicas / que son exactamente del alto la mitad.”

La Poesía, o palabra erguida, como la define Octavio Paz, (Paz, 1988) conlleva una comprensión más completa de la propia realidad de la obra de arte. Pablo Neruda, en su poema “A la Sebastiana” (1962), ofrece un espléndido conjunto de imágenes y momentos que acontecen durante el proceso constructivo de una de las casas que él poeta mismo edificó:

“Yo construí la casa. / La hice primero de aire / Luego subí en el aire la bandera / y la dejé colgada / del firmamento, de la estrella, /de la claridad y de la oscuridad. / Cemento, hierro, vidrio / eran la fábula, / valían más que el trigo y como el oro, / había que buscar y que vender, / y así llegó en un camión: /bajaron sacos / y más sacos / la torre se agarró a la tierra dura / pero, no basta, dijo el Constructor, / falta cemento, vidrio, puertas,/ (...) La casa crece y habla /se sostiene en sus pies, / tiene ropa colgada en un andamio, / y como por el mar la Primavera /nadando como náyade marina / besa la arena de Valparaíso, / Ya no pensemos más: ésta es la casa: / ya todo lo que falta será azul, / lo que ya necesita es florecer. / Y eso es trabajo de la primavera”.

Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los plásticos, musicales o arquitectónicos, son muy profundas, pero no tanto como para olvidar que todos son, esencialmente, lenguajes: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo. Así, es posible considerar que cada proyecto arquitectónico sea equivalente a escribir un poema, que va madurando, poco a poco, y que en ello nos demanda y nos devuelve el oficio de arquitectos.

Si un poema es “*palabra erguida*”, es decir, palabra tocada por la Poesía, una obra de arquitectura debe ser construcción también tocada por la Poesía. Grau (1989: 11) cuenta de qué manera un día, intentando describir a los alumnos de Arquitectura cómo era un espacio determinado, se sorprendió diciendo que era “*un laberinto borgiano*” y a partir de ahí surgió la reflexión de por qué utilizar la referencia a un espacio literario para definir un espacio de la realidad, o qué particularidad hace distinguir, más allá del estilo o del tema, un espacio borgiano de otro espacio literario.

No hay duda de que el entorno físico de Borges, la ciudad y sus edificios, las calles y avenidas etc., se transforman en objeto literario a través de sus escritos, a veces como simple decorados que enmarcan la acción y otras como protagonistas. Tanto su poesía como su prosa tiene un trasfondo de realidad, de modo que sin saber datos biográficos de Borges, a través de sus escritos se puede descubrir su localización geográfica. En sus primeros poemas publicados en España se reconoce la Catedral de Palma de Mallorca en su poema “*Singladura*”¹⁵

¹⁵ Revista Ultra, número 8. Madrid.1921

cuando escribe: *“En mis manos / el mar / viene a apagarse / el mar catedralicio / que iba empotrando agujas y vitrales.”*

Y en el poema *“Catedral”*¹⁶ utiliza los recursos de la vanguardia, en cuanto a disposición tipográfica, supresión de la puntuación, metáforas insólitas, con las que consigue transmitir al lector su experiencia arquitectónica:

“Las olas de rodillas / los músculos del viento / las torres verticales como goitos / la catedral colgada de un lucero / la catedral es una inmensa parva / con espigas de rezos / Lejos / Lejos / los mástiles hilvanaban horizontes / y en las playas ingenuas / las olas nuevas cantan los maitines / que puja por romper las mil amarras / que lo encarcelan / la catedral sonora como un aplauso / o como un beso”.

Buenos Aires, a su regreso de Europa, debió parecerle mayor, transformada por las nuevas construcciones, de ahí nace su primer libro de poemas *“Fervor de Buenos Aires”* (1923), y en *“Luna de enfrente”* (1925) escribe: *“Calle Serrano / vos ya no sos la misma de cuando el centenario / antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas”.*

La ciudad a través de los años se va desdibujando hasta que no quedan más que recuerdos de la niñez que perduran más nítidos que las experiencias del hombre maduro, en el poema *“Buenos Aires”* del libro *“Historia de la noche”* (1977), Borges, regresa a la sensación de no haber salido del jardín de la calle Serrano:

“El algibe. En el fondo la tortuga / sobre el patio la vaga astronomía / del niño... / El húmedo zaguán. La vieja casa / en el patio que fue de los esclavos / La sombra de la para abovedada... / Nada. Sólo esa medianía. / Que buscan el olvido y la elegía”.

Grau (1989: 61-62) añade, citando al propio Borges, que no hay escritor afamado que no haya acuñado un símbolo, sin duda el de Borges es el laberinto aunque paradójicamente ningún libro suyo lleva ese título y de sus primeros relatos publicados entre 1936 y 1953 sólo dos: *“Historia de los dos reyes y los dos laberintos”* (1946) y *“Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto”* (1951) nombran el término.

“En el conjunto de los relatos que utilizan el laberinto como base cabe distinguir entre aquellos que tienen una base arquitectónica visual, que regenera en el lector una imagen y los que son básicamente laberintos literarios”. (Grau,1989:62)

Las ciudades medievales a igual que las medinas árabes, tienen los elementos que caracterizan un laberinto: calles curvadas, callejones sin salida, casas con pasadizos que a su vez comunican calles sin salida y perspectivas truncadas. En dichas ciudades, los edificios como las Iglesias, Cabildos, Palacios, Mezquitas, Baños o

¹⁶ Baleares, número 131,1921

Madrasas, no se constituyen como hitos que permiten la orientación, sino que aparecen de pronto, al final de la encrucijada, en un ensanchamiento, después de un terreno curvo, o bien se esconden detrás de una muralla.

A este tipo de ciudad se refiere Borges en el cuento “*Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto*”, como el mejor laberinto que los hombres pueden construir, porque no ha sido edificado por un solo hombre según un plan, sino por generaciones sucesivas que lo contraponen al vacío exterior, al campo abierto. Se constituye así la ciudad como un laberinto que sirve al hombre como defensa frente a cualquier agresión de la naturaleza y por extensión frente al laberinto del universo.

En sus relatos Borges contrapone esos dos laberintos, el realizado por los dioses, el universo y el concebido por los hombres, la ciudad diseñada para defenderse o para confundir y usurpar de esta manera lo que es propio de dioses: la creación. La arquitectura que Borges describe en su cuento “*El inmortal*”¹⁷, es irregular, de altura variable, heterogénea; edificada sobre una trama laberíntica, pero monumental en los edificios concretos; reúne características de dos momentos arquitectónicos contrapuestos en el tiempo y en el estilo; esta arquitectura, que se podría denominar como pintoresca por lo fragmentaria, y ausencia de orden, hecha por suma de elementos arquitectónicos sin aparente plan previo, se encuentra aunque de manera esporádica y puntual en algunos periodos de la arquitectura con marcado carácter anticlásico: en el Gótico tardío, en el Rococó, en el Romanticismo y en algunos movimientos del siglo XX, como el Modernismo catalán o el Expresionismo alemán, en los que hay una negación o, al menos, una transgresión deliberada de la regla del orden, de la simetría y de la claridad conceptual que caracteriza al Clasicismo.

Según Grau (1989:129) donde mejor se encuentra la representación paradigmática de la arquitectura que Borges describe en este cuento, es en los grabados de Piranesi, famoso por sus grabados de cárceles o sus interpretaciones de la arquitectura de la Roma antigua. En los grabados de Piranesi “*Las Carceri d’invenzione*” (1760) se reconoce la descripción del viaje que describe el tribuno de la ciudad de los inmortales:

“ La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular igual a la primera. Ignoro el número de cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron”.

La sensación que produce tanto el cuento como el grabado, en la acumulación de elementos compositivos y tan diversamente conjugados, es la misma. La

¹⁷ El Aleph (1949)

incapacidad para entender y abstraer lo que se observa o describe en el texto, conduce a una lectura vacía de imágenes corpóreas, al vacío semántico. Y esto sucede porque ambos creadores trabajan con fragmentos de edificios o fragmentos de textos; de la misma manera estimulan la imaginación del lector; Piranesi a través de edificios incompletos que termina el espectador con sus experiencias personales o con la información sobre la antigua Roma; por su parte Borges también trabaja con textos que parecen fragmentos de otros textos o que presuponen su existencia.

El paralelismo entre literatura y arquitectura, presente en la obra de Robert Venturi (1925) al definir la poética de la arquitectura, inquieta a muchos estudiosos. Muntañola (1990:25) aclara que hay que dejar a un lado el miedo al símbolo y al uso de analogías entre sistemas significativos, siempre que dichos símbolos y analogías sean útiles dentro de su propio campo de utilización; lo verdaderamente perjudicial es el uso fácil de la analogía, no la analogía en sí.

Los mismos que intentan anular el uso de “*intersistemas*” de categorías, como por ejemplo el uso del término “*figura de composición*” tanto en literatura como en arquitectura son los partidarios de total transparencia lógica de un sistema comunicativo, como el de las oposiciones computables por ordenador, y no aceptan que esa transparencia reduce el objeto a una realidad más pobre de lo deseable. Sin embargo un buen uso de las analogías en el sentido indicado por Paul Ricoeur, no oscurece el significado ni reduce la realidad del objeto de estudio. (Ricoeur, 1990:199-236)

Hemos dicho que la naturaleza del lenguaje determina de forma unitaria su estructura, y no nos referíamos sólo al lenguaje oral o escrito sino también al lenguaje artístico. Asimismo hemos señalado que los arquitectos otorgan prioridad a la imagen visual sobre las palabras. Cada artista prioriza su lenguaje por sobre los otros, pero todos ellos son lenguajes, o sea sistema de transmisión de mensajes.

Esteban Vicente utiliza, como los arquitectos, la imagen como lenguaje. Y en su lenguaje existe un diálogo entre la imagen, el dibujo y los colores, que a veces se comprenden y otras se rechazan. La imagen, las formas, los colores se hacen palabras y la viceversa también vale.

Si en la poesía el entorno del poeta se transforma y sus calles, su casa, su sillón pasan de ser objetos, imágenes, a ser palabras recicladas en el interior del vate, en la pintura las palabras pasan a ser imágenes de una realidad interior. En Vicente sirven para discutir, exasperar, aplacar, enseñar.

Los espacios pictóricos en el artista segoviano logran diálogos transparentes que se transforman en manchas, líneas, gestos, tonos claros y oscuros que expresan un lenguaje poético en el que aparecen sus *paisajes interiores*.

Igual que una ciudad tiene un plano urbano: callejones, paseos, avenidas, rincones y edificios más o menos emblemáticos, Vicente crea su obra sobre líneas que se

entrecruzan como calles, no llegan a ningún sitio como callejones ciegos, cruzan la tela amplias manchas de color como avenidas, destacan formas cerradas como edificios y con este lenguaje habla al espectador. Pero le habla desde el interior, desde el sentimiento.

” No pienses. Pintar no es pensar; es sentir. No pares, no pienses cuando estás pintando.” (Vicente, 2001:52)

Por ejemplo, en su *Paisaje con sombrilla roja* nos habla del campo, pero no del agro sino del campo como contrapunto de la ciudad. El equilibrio de la composición denota un interés del artista en incidir sobre el ánimo del espectador infundiéndole tranquilidad. Y una mancha roja, en el centro, la sombrilla, una intensa pincelada en rojo, anima y alegra la composición. Nos habla de campo, de dos amigas, de la espera, del sol, de la tranquilidad y habla también, en un invisible diálogo consigo mismo, de pintura y arquitectura: de color y composición, de estructuras y movimientos y todo ello con sencillez. Pero nos habla a través de su *mirada interna*, desde sus *paisajes interiores*.

“Las cosas sencillas suelen ser complejas. La complejidad aparece cuando alguien expresa una idea de una forma muy parecida. Por eso lo sencillo es complejo.” (Vicente, 2001:54)

Paisaje con sombrilla roja es una obra de su primera etapa y figurativa, pero las mismas palabras podríamos usar para describir *Sin Título*, 1985, dentro del expresionismo abstracto muy tardío de Vicente y con muchas nuevas aportaciones teóricas. Pero en él se encuentra el mismo diálogo entre formas y colores, entre estructuras y movimientos. Vicente es un poeta que se expresa a través del lenguaje del color:

“El color es calidad. Al fin y al cabo es un material que se convierte en precioso para el ojo.” (Vicente, 2001:46)

Existe una poesía y una literatura en la pintura y en la arquitectura Vermeer de Delf cuenta una historia, es un narrador. También lo es el Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria de la Catedral compostelana. Gaudí fue un poeta y también lo es Vicente. Son dos maneras de expresar el arte, dos lenguajes. No es que, en definitiva, exista un paralelismo entre la literatura y la arquitectura, entre la literatura y la pintura, es que son ramas de un mismo arte. Todo es poesía en el sentido originario de la palabra. Todo es creación y esta se traduce en un lenguaje que puede ser invisible, pero está en la obra y habla a través de ella.

Vicente es un claro ejemplo de la utilización del lenguaje poético en la pintura cuando interacciona con el espectador y establece a veces un diálogo, a veces un monólogo, pero siempre transmite un poema. Y este lenguaje poético lo desarrolla, como se ha dicho más arriba, con los “Paisajes interiores” que tras la transformación de la realidad y su recreación artística, son expuestos al espectador para que los aprehenda.

III.2.3. La expresión gráfica y la poesía.

La expresión gráfica en la obra de Esteban Vicente se encuentra en dos planos -y a la vez dos etapas de su devenir artístico- muy relevantes: en su periodo álgido del Expresionismo abstracto y en los collage. Que, a la vez, son los periodos en que teoriza más sobre los "Paisajes Interiores". Y los relaciona con la poesía:

"Para mí, el pintor, como el poeta, como cualquier hombre inmerso en el proceso creativo, es un sujeto que está solo." (Vicente, 1982)

En los escritos de Esteban Vicente, desde sus primeras clases en la Universidad de Puerto Rico, hasta los últimos, en su plena madurez intelectual, la poesía, en el concepto que ya hemos dicho, de creatividad, está presente.

La formulación del concreto-visualismo, tiene diferentes raíces aunque se considera una exigencia de los nuevos tiempos, como señala López Gradolí (1973:93), citando a Gomringer (1925), el poeta se convierte en el interlocutor del arquitecto, del ingeniero o del diseñador industrial, para ser el mediador de su mundo lingüístico y del mundo lingüístico de las masas. El poeta ya no parte de su propia conciencia, más o menos crispada, sino que vuelve a tener un puesto en la sociedad y su nueva dialéctica. Según esto se plantea la fusión de las retóricas propias del género literario poético y de las artes plásticas, teniendo en cuenta también la influencia de los discursos publicitarios y el diseño industrial. Y es fusión y no interrelación, ya que lo que se pretende es la creación de un arte poético desconocido hasta el momento. La apelación continua al concepto de "*semiotismo*", muestra claramente que lo que se intenta es utilizar cualquier tipo de sistema signifiante para la expresión libre de los sentimientos subjetivos del poeta. (Gradoli, 1973)

En el origen de esta concepción poética se encuentran sus fuentes literarias: Mallarmé, Apollinaire, Hugo Ball, Cummings, como también futuristas y dadaistas, hasta llegar a Mondrian y Kandisky.

Fernández Serrato (2003:93), destaca cómo el predominio de lo visual utiliza la lengua de forma distorsionada: se toma como base expresiva los valores gráficos del código de la lengua escrita, intentando restituir la pérdida significativa provocada por una distorsión de uso "*impropio*" por medio del apoyo de la imagen o en la transformación de la letra en lo que se denomina "*signo plástico*". De esta manera el texto se abre a la producción de sugerencias connotativas, señales para la estimulación de asociación de ideas más o menos libres en el destinatario; como consecuencia, la denotación propiamente icónica aparece también distorsionada y tiende a la construcción de "*idiogramas*". La estructuración de todos estos elementos es problemática, debido a una fuerte carga de entropía incluida en la propia organización sobre la página. No obstante existe una posible regla estructural: el contraste espacial entre líneas, formas geométricas, iconos, manchas de color, letras, palabras y frases dibujadas en profunda relación significativa con las dimensiones espaciales del blanco de la página.

Desde el Barroco, señala Fernández Serrato, la artificiosidad literaria busca un definitivo encuentro con la plástica, pero sin dejar a un lado la tradición escrituraria de todos los tiempos. La muestra más visible de cómo la escritura laberíntica ha estado ligada desde siempre a la potenciación de los aspectos gráficos de la letra, la ofrece el caligrama, "*technopaegenia*" entre los griegos y "*carmen figuratum*" entre latinos y cristianos medievales. (Fernández Serrato, 2003:143-144)

El caligrama es un arte entre la poesía y el dibujo, incluso en ocasiones de la pintura, donde la letra sirve para presentar un poema y, a la vez, es material de construcción de la imagen. Se le ha llamado también "*poesía visual*" y juega con todos los elementos posibles tanto desde la perspectiva poética como de la gráfica. Podría decirse que es la expresión gráfica de una poesía pero también que es la poesía del grafismo.

La tradición caligramática se encuentra sin interrupción durante toda la historia de la literatura occidental, son famosos los de Rabelais y Jaques Cellier en el siglo XVI, o los de los poetas alemanes de los siglos XVII y XVIII, también en España se cultivaron en esta época superando los realizados después durante el modernismo y el surrealismo; Apollinaire los puso de moda a principios del siglo XX al publicar en 1918 todos sus "*Calligrammes*" en un volumen.

La explotación de las expresividades puramente plásticas encontradas en el uso de las escrituras alfabéticas por parte del concreto visualismo poético español, va desde el entendimiento de la grafía como apoyo o elemento integrante más del poema en tanto unidad semiótica de producción de sentidos estructurados por una dominancia estética, hasta la postura extrema de basar todo posible significado poético del texto en la armonía, el geometrismo o el trabajo sobre la serialización y los ritmos de sucesión espacial de los grafemas plasmados sobre la página.

Parece que la letra se descubre como un universo de formas puras; al modo en que las tendencias pictóricas de la abstracción plástica crean un universo de ideas esenciales eliminando la figuratividad y combinando líneas, espacios y colores para provocar efectos estéticos por negación de la realidad extra-artística y mostración de la verdadera realidad plástica. De esta manera el concreto-visualismo tiende a la presentación de la escritura desnuda y por tanto el acto de escribir resulta ser ante todo la actividad de trazar y combinar signos gráficos. Autores como Joan Brossa mantienen una estrecha relación entre su concepción poética y las teorías del conceptualismo plástico; otros como Natan Zaj (1930) casi pueden entenderse como una visión hispana de movimientos artísticos integradores como "*fluxus*"¹⁸

¹⁸ *Fluxus* es una palabra latina que significa flujo, corriente. Es una corriente creada por George Maciunas (1931-1978) que él mismo definió como: "Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional" Creada en la década de los sesenta combinada poesía, música y artes visuales en una amalgama que ellos mismos definieron como anti-arte.

Según Pignatari (1977:75) la estructuración de los distintos elementos como la sintaxis está más cerca del concepto espacio; la formación de significados: semántica, pragmática, más del concepto tiempo. Cuando se trata de analizar el gran desarrollo del arte gráfico en los países occidentales, se llega a la conclusión de que se debe principalmente al hecho de ser un arte de información entendida en términos de la “*Teoría de la Información y de la Comunicación*”, es decir en términos de signos y relaciones estadísticas entre signos y en términos de poder selectivo de una fuente de señales. La información correcta es necesaria para reducir, en lo posible, el desfase entre la concepción original y su materialización visual final. Esto significa que se requiere la máxima cuantificación de elementos para que se delimite con claridad probable, el campo de azar, es decir de la cualificación, de la creación, de la información nueva, original. En fin: estética.

Atendiendo a los diferentes marcos poemáticos utilizados, Fernández Serrato (2003:173) establece una serie de tendencias dentro del discurso visual del experimentalismo poético:

a) El poema minimalista por concentración, cercano al “*letrismo*” y “*concretismo*”, busca expresar la materialidad del signo plástico enunciado. Anula voluntariamente todo discurso semántico complejo para ofrecer la pureza simple de lo elemental: superficies, trazos, la dinámica de una situación en el espacio, la percepción del ritmo por medio de la serialización de las imágenes, etc.;

Amantes.

una flor
no lejos de la noche
mi cuerpo mudo
se abre
a la delicada urgencia del rocío.

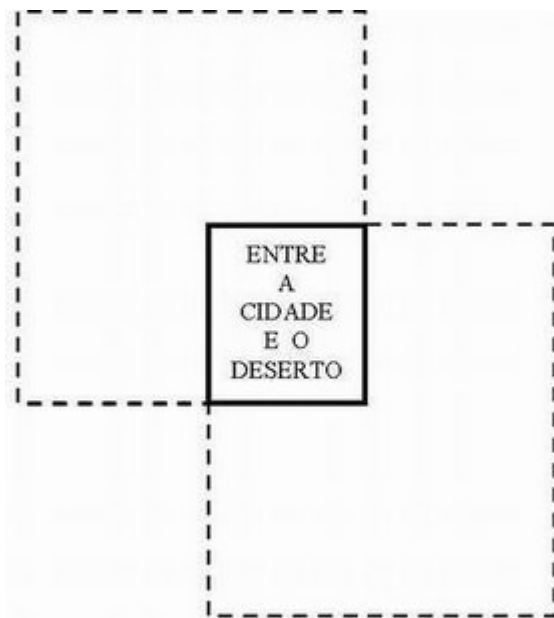
Alejandra Pizarnik

b) *El poema verbal-visual*: son los textos que conjugan la palabra y la imagen en un diálogo presente ya en el propio enunciado textual del poema. Es una tendencia menos radical que la anterior y más frecuente en la poesía experimental española. No se trata de que una semiótica ilustre o explique lo dicho por otra, sino que dos discursos disyuntivos cobren sentido al relacionarse entre sí, construyendo el poema como una red de informaciones cruzadas entre sus aspectos plásticos y verbales;



Apollinaire.

- c) *El poema propuesta*: se trata de un poema en potencia, las instrucciones para una acción comunicativa susceptible de ser entendida como poema, o el recuerdo de una acción comunicativa estética de carácter efímero de la que se da un testimonio fotográfico. El texto escrito en lenguaje verbal, presenta aspectos tipográficos o visuales que lo marcan como enunciado susceptible de ser entendido como objeto estético de carácter vanguardista y lo diferencian de unas simples “*instrucciones de uso*”;



Antonio Andrade.

- d) *El poema acción*: constituye otra modalidad cuya identidad se asemeja al “*happening*”, el hecho de que se llame de una u otra manera sólo significa que el poeta reclama para sí los medios expresivos de la expresión corporal, la danza, la música, la retórica plástica, unidas en una vaga

concepción del fenómeno poético como síntesis creativa libre y espontánea, noción heredada del dadaísmo y el surrealismo, superadora de cualquier tipo de normas externas y extremo de las ideas románticas sobre el arte;

e) *El poema permutacional*: donde la construcción de objetos estéticos basados en la repetición y en la variación-permutación de elemento, buscando un ritmo secuencial. Su inspiración en la música es evidente, junto a la intención de trasponer al terreno de las formas visuales la rítmica tan propia del poema, tal como lo entienden las convenciones estéticas dominantes. La repetición de palabras o de letras, concebidas principalmente como formas tipográficas, permite identificar regularidades que construyen la norma formal y espacial del enunciado, regularidad rota por las variaciones permutacionales que se convierten así en altopías retóricas, a través de las cuales se hace perceptible el ritmo espacial.



Calvo Galán.

Vicente, en fecha tan lejana como 1945, ya planteaba la esencia de lo que hemos dicho: ¿Qué entendemos por realidad? Y llega a la conclusión, que realidad es lo que crea el pintor, su realidad subjetiva, o sea los “*Paisajes interiores*”

“Y aquí llegamos al otro punto fundamental. ¿Qué entendemos por realidad? Para el pintor es tanto lo que le rodea y palpa con sus sentidos como lo que trasciende de su órbita. Es tanto el sueño como el despertar. Interesado primordialmente en crear, transforma el mundo circundante-la realidad aparente-en un trasmundo también real, pero despojado de su significación utilitaria. La sella deja de servir para sentarnos en ella y adquiere un valor simbólico, sugeridor. Su forma inspira otras formas, su realidad intrínseca sugiere las más diversas realidades que el pintor crea.” (Vicente, 1945)

III.2.4. Las artes de la arquitectura y la pintura: la poética, la retórica y las leyes de la estética. La estética de Esteban Vicente.

Esteban Vicente entiende la estética desde la sensibilidad. Y esta sensibilidad es producto de los condicionamientos culturales que poseemos. Los juicios previos sobre conceptos artísticos, sobre qué es o qué no es arte, inciden en nuestras opiniones sobre la obra artística. La forma que un artista puede superar esta dicotomía entre la estética aprendida y la estética vivida, es la reelaboración del objeto en su interior, los "Paisajes interiores". Y esto vale, en Esteban Vicente, para todas las artes. (Ver cita Vicente página 12)

La retórica no es un adorno que se pone en cualquier mensaje comunicativo, sino que es la que nos describe los sistemas de composición de dicho mensaje. En cualquier tema, la composición incluye aspectos no retóricos como la gramática o la lógica, pero los propiamente retóricos son los que se condensan en las estrategias necesarias para convencer y persuadir. (Muntañola, 1990:8-16)

Sólo cuando se conocen los argumentos necesarios, que generalmente no son cien por cien lógicos ni cien por cien poéticos, se descubre el valor y el contenido de cada una de las dimensiones o categorías citadas. (Muntañola, 1990:8-16) En relación directa con la arquitectura, es importante resaltar la dialéctica entre:

- a) Las tipologías arquitectónicas más o menos precisas acumuladas por una historia colectiva;
- b) Las categorías poéticas que cada edificio o conjunto de edificios contienen;
- c) Las estrategias retóricas que son las que consiguen transformar las tipologías para producir efectos poéticos nuevos y viceversa, transformar las poéticas para producir nuevas tipologías.

No todas las combinaciones entre tipología, retórica y poética son deseables, como tampoco todas las combinaciones consiguen la correlación poética entre el construir y el habitar, que es el único eje posible de la arquitectura. No se desecha así ni a las poéticas ni a las retóricas, ni a las tipologías sino que se intenta potenciarlas dentro de un interés recíproco y dialéctico por la arquitectura. La retórica arquitectónica cumple una función múltiple de manera simultánea:

- 1) Sirve como andamio del proceso de invención y creación del proyecto arquitectónico, es decir, para ayudar a componer y ordenar los impulsos de la imaginación y la intuición con el propósito de dar una forma explícita al edificio. Aristóteles¹⁹ se referiría a la estructura del propio discurso y de la capacidad de autoconstrucción de los argumentos retóricos.
- 2) Sirve como estructura de "*persuasión*" de cara al cliente, ya sea privado o un grupo social, o un ente público, con el fin de demostrar una adaptación a

¹⁹ Libro III de la Retórica

sus necesidades, ideas, gustos, emociones, etc., para Aristóteles²⁰ esto sería el mecanismo de persuasión.

3) La retórica es un modelo de relación entre el proyecto y su contexto histórico, geográfico y arquitectónico previo, más tanto en el contexto inmediato o lugar en el que está ubicado el edificio proyectado, como el contexto cultural y arquitectónico más amplio. Precisamente esta relación es la que genera la tensión dialéctica que permite a su vez el desarrollo de estrategias retóricas de persuasión.

La habilidad del arquitecto para utilizar los sistemas compositivos o estrategias del diseño, desde los “*lineamientos*” de Alberti hasta el “*modulor*” de Le Corbusier, o los sistemas “*contextualistas*” de Richard Meier, permite la relación entre el valor poético del edificio y su memoria tipológica, sin que por ello sea posible prever con exactitud lógica el resultado de esta relación, a no ser bajo la categoría de “*probabilidad*” definida por el propio Aristóteles en función de la capacidad de persuasión del propio discurso²¹.

“La vitalidad del lenguaje arquitectónico moderno se funde en el compromiso de forjar una versión moderna, futurible e incentivadora de las fases históricas que nos preceden. Frente a ellos resultan absurdas tanto la pasividad imitadora de los revivals como la indiferencia renunciadora de determinadas vanguardias”. (Zevi, 1978:135)

Hay casos evidentes para saber que tipo de figuras son esenciales para un arquitecto, en una época o en un tipo de edificio, como por ejemplo la diferencia entre el juego simétrico-asimétrico de las “*figuras de construcción*” antes y después del movimiento Moderno, pero no existen estudios en detalle sobre las diferentes “*Vanguardias*” o sobre la mezcla específica en cada caso de las figuras.

Está claro que todas las figuras pueden aplicarse en mayor o menor medida a muchos edificios; se trata de un juicio constante de valor de la figura o el edificio en función del papel que juega en la persuasión y en sus estrategias. En arquitectura, persuadir es “*hacer ver*”, lo mismo que en la retórica judicial, aunque en esta última se trate de un “*hacer ver distinto*”, la relación entre ambas maneras de ver abre un amplio campo de trabajo que ya vislumbrara Nietzsche (Muntañola, 1990:55-92)

Muntañola presenta algunos ejemplos:

²⁰ Libro II de la Retórica

²¹ “Entendamos por retórica la facultad de conocer en cada caso aquello que puede persuadir. Éste no es el objeto de ningún arte; pues cada uno de los demás enseña y persuade respecto de sus propias materias como la medicina que trata de lo que sirve para sanar y de lo que daña a la salud...Pero la retórica, por así decirlo, parece que puede conocer, respecto de un asunto propuesto, aquello que es apto para persuadir”. (Aristóteles: *Retórica* I, 1355b)

1) La porta Pía de Miguel Ángel, de cuyos diseños se desprende que el autor quiso que la puerta se leyera como si se tratara de una abertura en la muralla; para poner más énfasis en la importancia de esta puerta, Miguel Ángel se vale de la figura de la “hipérbola” sucesivamente superpuesta: dobles, triples y cuádruples hipérbolas engarzadas en el eje de simetría tradicional. Tres pares superpuestos de columnas marcan los laterales de la puerta; en el centro coloca un dintel rusticado en forma de arco aplanado, presidido por un tímpano ornamental.

Miguel Ángel asocia las dos caras de la puerta a la oposición o “*categoría retórica*” de lo urbano contra lo rural, lo liso contra lo rugoso, ya que el tratamiento rústico era más propio de las villas en el campo. La puerta está recubierta por figuras de repetición progresivamente ampliadas, jugando con las proposiciones y las escalas, el material cobra plasticidad y vida propia a medio camino entre la escultura y la arquitectura, poniendo todo ellos en movimiento las estrategias retóricas de forma simultánea. La “*prosopopeya retórica*”, la voz en “*off*” está presente en todos los niveles de la puerta, bajo formas figurativas directas como el emblema papal, etc., o de forma abstracta, al producir elipsis retóricas, huecos constructivos sin llenar que crean la sensación de algo que va a venir, o falta algo o que alguien entra por la puerta.

2) El cementerio Brion Vega de Carlo Scarpa, quizá la imagen de Venecia como puerta entre el este y el oeste, está como categoría retórica fundamental del edificio. El juego intrigante de Scarpa con la geometría es muy aparente en este proyecto; las estrategias retóricas de combinar formas rectilíneas con formas curvilíneas sirven para amplificar la importancia estética de la tumba; es esencial la fusión entre la estructura y la ornamentación, hasta el punto de que ambas son totalmente indisolubles tras una retórica emparentada con la escultura.

Las referencias figurativas de las inversiones retóricas que construyen la composición de Scarpa derivan de Sullivan (1856-1924), Wright (1867-1959), Art Decó, etc., pero sabe dar un sabor figurativo específico a sus edificios, en los que cuanto más abstractas son las referencias figurativas más vivas permanecen las referencias histórico-formales. La estrategia retórica del ritual de la muerte es una protagonista privilegiada del edificio, el visitante puede dirigirse a la tumba pero no accede de forma directa, siempre encuentra su camino interrumpido por algún simbolismo que le obliga a detenerse y elevarse hacia la mística.

El valor metafórico de las formas es muy rico, la tumba memoriza un puesto por el que no puede pasarse, pero que cubre la muerte, o mejor dicho, conecta la muerte con la vida, el canal termina en dos pozos, uno lleno de agua y otro seco, de nuevo las referencias metafóricas paganas y bíblicas son múltiples, quedando a disposición de la imaginación del visitante.

Scarpa invierte lo sólido y lo débil, lo macizo y lo hueco, lo viejo y lo nuevo. Deja crecer la vegetación en lo nuevo y atrae la vieja Iglesia a lo nuevo; invierte lo pulido y rugoso, el uso y el desuso, lo seco y lo húmedo, etc. Todo el proyecto se apoya en mil categorías retóricas de la arquitectura que pone en movimiento casi sin esfuerzo, con suavidad y simplicidad. Si un lugar arquitectónico es siempre un depósito de tiempo es el espacio, añade, Muntañola, la obra de Scarpa lo consigue y le convierte en un lugar por antonomasia en el que su poética intenta unificarse con la propia construcción compositiva del edificio.

Hasta el punto de que el tiempo de la mente del usuario y el tiempo de la muerte se sincronicen en la arquitectura, en el espacio medido, invertido y pivotado de la vida. Los pasos del usuario se miden, sincronizándolos con los “pasos” o medidas, dientes, cornisas, resaltes, etc., de la ampliación del cementerio. La obra es como un gran calendario solar, cósmico, mecánico. El tiempo se mide de otra manera y aquí radica la poesía arquitectónica de Scarpa y termina su retórica.

Una de las cualidades de Vicente como pintor es la escasa retórica en su composición. No existe una estrategia para convencer y persuadir más allá del propio mensaje que es claro y nítido. Incluso en creaciones tan cargadas de intimismo o melancolía como cuando dibuja a su mujer y su hija en la casa que ocuparon en la primera etapa de Nueva York, se trata de un planteamiento directo y limpio. Una mujer y una niña leyendo. Hay que conocer las circunstancias especiales por las que atravesaban -la enfermedad de la niña y su temprana muerte que ya se evidenciaba- para comprender toda la tragedia y, a la vez, toda la ternura del artista.

La estética y la retórica de Vicente no son creaciones intelectuales sino realidades prácticas. Vicente crea sus composiciones en función de su propio mundo poético y no pretende tanto que el espectador lo comprenda, como que a su vez lo recree y componga su propio mundo poético, sus *paisajes interiores*. En este aspecto se identifica con la doctrina del Expresionismo Abstracto: no hay anécdota, hay sensaciones.

Destaca el hecho que sus grandes maestros, aquellos que él considera sus maestros, son Zurbarán y Gris. Ciertamente es que Zurbarán utiliza la anécdota, y la utiliza en profusión, en sus obras, y también la retórica tal y como la hemos definido. Pero también lo es que Zurbarán construye sus obras y las construye como si de un edificio se tratara. Una realidad, interiorizada, desde luego, pero lo más cercana a la realidad física, no sólo de la interiorizada.

Sin embargo Gris descompone la figura y entresaca sus líneas esenciales, por lo menos lo que él ve como líneas esenciales. Vicente está más cerca de Gris en la composición, la figura o las formas, pero más de Zurbarán en el color. (Ver cita Vicente página 126)

La estética de Vicente, pues, equidista de estos dos genios pero está influenciada por ambos. En *Sin Título* (1970) puede contemplarse, como si se tratara de una obra pensada para una de las clases que Vicente impartió en la Universidad, el juego de composición y color. Se trata de una obra de formas y color. Formas irregulares y vacíos blancos, masas de color, juegos cromáticos. El color es la base de la obra de Vicente, de esta y de todas.

“Hay que tratar los pigmentos adecuadamente; dejar que el color funcione como tal. El color no debe ser mudo, el color también debe sonar. Mediante la observación descubrirás y verás, dándole así un carácter.” (Vicente, 1945)

Se trata de una construcción retórica pero de retórica poética, en la que la creatividad está en la esencia del trabajo. Dicho de otra manera, afloran los *“Paisajes interiores”* Desde luego, hay una tradición implícita en Vicente, no aparece su arte por generación espontánea, es deudor de muchos siglos de arte, pero al tiempo da un paso más que le aleja de unos y acerca a otros.

IV. LA INVENCIÓN EN LA ARQUITECTURA EN RELACIÓN AL CONCEPTO “INVENCIÓN” EN LOS “PAISAJES INTERIORES” DE ESTEBAN VICENTE.

En este capítulo, que se estructura en dos partes, estudiamos la invención en la arquitectura y lo relacionamos con el mismo concepto en los “Paisajes interiores” de Esteban Vicente y, en una segunda, los marcos normativos docentes y el estado actual de la enseñanza de EGA, así como los lenguajes, gráfico y poético, como instrumentos de la invención y creatividad.

Dentro del Objetivo general de la Tesis, la formulación de un modelo de Pedagogía Poética para la invención Arquitectónica a partir de los “Paisajes interiores” de Esteban Vicente, planteamos aquí una aproximación de tipo deductivo que centramos en la literatura que existe al respecto, especialmente las aportaciones a los Congresos de EGA, que exponen la doctrina actual sobre los conceptos hasta el momento desarrollados.

Esta aproximación teórica se trata desde el punto de vista de la enseñanza de EGA y las aportaciones de Esteban Vicente, de forma que se sintetizan los planteamientos desde la perspectiva arquitectónica y desde la perspectiva pictórica.

La invención se trata, en primer lugar, como una cualidad del individuo y un hecho cultural por lo que también como un factor necesario en el campo artístico, que a su vez forma parte del hecho cultural y del individual. Como decíamos en la Justificación de este trabajo proyectar, crear, intuir, son características de la invención en tanto nos referimos a la arquitectura y a la pintura. Si inventar es parte de estos factores, el arquitecto es un artista y, por lo tanto, la invención artística forma parte de su acervo, o debe de formar parte. Por ello la obra de Esteban Vicente nos ayuda a desarrollar una pedagogía poética para la invención, en este caso, arquitectónica. Los “Paisajes interiores” y la propuesta poética del pintor segoviano, estructuran así el desarrollo de este capítulo al ser la interpretación de la invención por parte de un pintor.

La parte final del capítulo se dirige más a la situación actual de la enseñanza de EGA, a los problemas planteados a que se enfrenta, entre ellos las dificultades que encuentra el profesor en enseñar al alumno a desarrollar la invención, la ideación y la creatividad.

La Real Academia da varias acepciones a la palabra invención. Las cuatro que de una manera u otra se relacionan con el tema objeto del presente trabajo son:

Acción y efecto de inventar.

Cosa inventada.

Engaño, ficción.

Parte de la retórica que se ocupa de cómo encontrar las ideas y los argumentos para desarrollar un asunto.

También indica que la palabra procede de la latina *inventio*, *-onis*, se identifica con descubrir, descubrimiento, además de la pura invención.

María Moliner, más dada a explicar los étimos, da la siguiente definición de inventar: *Encontrar la manera de hacer una cosa nueva, desconocida antes, o una nueva manera de hacer algo*. Pero también acepta como sinónimos *descubrir*, incluso *idear*.

Todos estos conceptos están, en mayor o menor medida, más o menos conceptualizados en los supuestos que vamos a desarrollar en busca de un argumento que nos permita fundamentar la invención en la arquitectura. Porque necesitaremos una base sobre la que desenvolver todo el proceso teórico de la creatividad en la arquitectura. Y la creatividad es, en definitiva como hemos dicho en varias ocasiones (Parte III.3.1.), la esencia de la innovación, de la invención.

La arquitectura, es una disciplina que se debate entre lo técnico, lo artístico y lo social. Los cambios en cada uno de estos componentes la afectan directamente tanto en sus planteamientos coyunturales como en su esencia. De alguna manera esto ya lo hemos visto a lo largo del tercer capítulo de este trabajo, pero consideramos oportuno insistir en ello en tanto y cuanto estos cambios obligan a una constante invención de la arquitectura -aunque quizás se ajusta mejor al concepto que queremos exponer si decimos a una constante reinvencción.

La invención es un proceso intelectual característico del ser humano y parece ser que exclusivo de nuestra especie. Invención e ideación, son dos caras de un mismo concepto (ver Capítulo III). Marcos (2002) dice y estamos de acuerdo:

“El proceso de ideación es un desarrollo progresivo de los ideado hacia una concepción formal. Como realidad creativa que es, todo el proceso de ideación y proyectación es iterativo y, por tanto, no lineal. El desarrollo del proyecto es un continuo ir y venir, un progreso contenido que se va realimentando por medio de la acción crítica sobre el germen de la propuesta. Lo ideado, es por tanto algo cambiante, en gestación: quiere llegar a ser algo concreto pero sin existir plenamente durante dicho proceso. Por esta razón el alumbramiento final es el fruto de un recorrido intelectual, una búsqueda intencional pero tentativa, dirigida pero indirecta.” Vicente lo sintetiza diciendo: *Las proporciones, las armonías, las distorsiones, las oposiciones...uno tiene que ser consciente de todo ello y de cómo se conectan y forman parte del conjunto.*

¿Y no es este el proceso que transforma la realidad en arte? ¿La impresión visual en “Paisajes Interiores”?

La invención permite adaptar el medio al individuo sobre la base de modificar las condiciones naturales en beneficio de la supervivencia, en un primer estadio, y ventajas competitivas con otras especies en un segundo y más elaborado.²²

²² *“Aunque parece ser que los modernos estudios sobre antropomorfos superiores no respaldan esta afirmación, siempre y cuando entendamos por invención = descubrimiento o, incluso deducción. Por otra parte son muchas las especies*

Si la invención se define como lo hace María Moliner, Esteban Vicente inventa un lenguaje plástico, aunque más que inventar diríamos que innova, porque no parte de la nada sino que desde una tradición clásica de pintura -el cubismo y el mismo arte abstracto ahora ya son clásicos- la reinventa introduciendo elementos de su propia creación.

La pintura para Vicente, igual que la arquitectura, tiene un componente técnico, artístico y social. Técnico por cuanto comporta unos conocimientos que se aprenden y es necesario conocerlos bien; social en tanto incide en un entorno y, en definitiva, va dirigido al mismo y artístico porque es la base de toda creación poética. Pero sobre todo tiene una reelaboración de la naturaleza que pasa por el interior del artista y lo sublima por medio de los *paisajes interiores*, que están en la esencia misma de la concepción artística de Vicente.

“El artista tiene que formar parte de algo. El arte se inserta en una línea de tradición que viene del pasado y se prolongará para siempre. Sólo conociendo el terreno en el que está uno ubicado se puede descubrir algo” (Vicente, 1964:68)

Pero no sólo esto. La invención es también el fundamento de la cultura -de las culturas-, los cambios conceptuales, la abstracción fue la gran diferencia entre nuestra especie y las inmediatamente precedentes - asociados a las invenciones y los descubrimientos técnicos fueron los que nos llevaron al desarrollo actual. La relación invención, tecnología y ser humano está intrínsecamente combinada en la persona humana. (Mumford, 1958)

Anaxágoras de Clazomene formuló la siguiente afirmación: *“el hombre piensa porque tiene manos”* (Krik y Raven, 1970) Con ello se adelantaba en dos mil quinientos años a una de las más conocidas teorías antropológicas sobre la importancia de las manos como instrumento básico en la evolución de nuestra especie. Aunque se ha demostrado que no fue la única ni la primera, sí una de las más importantes. (Arsuaga y Martínez, 2005:107) Esta teoría, la función esencial de la mano en la evolución humana, que plantea si el salto evolutivo del hombre se debió a la reestructuración de la mano al abandonar la vida arborícola por las sabanas del este africano, no explica, por ejemplo, el por qué las manos de los antepasados de los australopitecinos - nuestros más cercanos antepasados no humanos- evolucionaron de esta manera y no otra, sin un bipedismo previo.

En cualquier caso, la evolución de la humanidad no puede atribuirse a una sola adaptación o cambio, sino a un conjunto de factores que van desde el bipedismo al pensamiento simbólico, en una sucesión de pruebas e intentos de la naturaleza, la totalidad de los cuales, menos uno, se perdió en el transcurso de un par de millones, quizás algo más, de años.

animales que modifican su medio para adquirir ventajas de supervivencia y de competencia.” (Arsuaga, 2001)

Pero cierto es que la mano es una herramienta natural evolucionada para manipular y fabricar otras herramientas u objetos complejos. Y cierto también es que, en este rubro, es el más completo creado por especie alguna. Otra cosa es qué necesidad tendrían otras especies de la mano, cuanto mejor les interesan unas buenas garras o unas duras pezuñas. Las manos, incluso la inteligencia, dentro de la evolución, no son más que otros instrumentos adaptativos a las necesidades de determinada especie en determinado entorno, como las garras, las pezuñas o los cuernos. (Harris, 2002)

La inteligencia es otra arma evolutiva de supervivencia, por lo menos lo fue al principio. Seguramente la que mejor respondía a las necesidades de la especie en emergencia. Y también fue la que permitió al hombre convertirse en la especie dominante del planeta. No tiene una importancia decisiva para este trabajo si fueron primero las capacidades, las habilidades tecnológicas o la inteligencia simbólica, casi con toda seguridad las unas son consecuencia de las otras y estas de aquellas, a través de una evolución en la que se intercalaban las unas con las otras.

La invención está en la base del pensamiento simbólico. Es, prácticamente lo mismo inventar un arma sobre la base de una piedra de sílex, que simbolizarla para después fabricarla. El ser humano inventó desde los comienzos de su capacidad intelectual y la diferencia entre un homínido y un humano, está en su capacidad craneal que deviene en capacidad intelectual. (Harris, 2002)

Las culturas desarrolladas por el hombre, en general, han tendido siempre a priorizar lo intelectual sobre lo material, de modo y manera que las capacidades intelectuales del hombre han sido valoradas por encima de las demás y las culturas se han determinado por rasgos intelectuales-creencias, filosofía, literatura, etc. -más que por rasgos tecnológicos- tipo de arados usados, tipo de construcciones, mobiliario, etc.- (Bozal, 1987)

Es el concepto de *animal racional*, tan caro a los primeros filósofos griegos -que no olvidemos han informado toda nuestra cultura occidental- que para ellos diferenciaba claramente al hombre de los animales, eso sí con las connotaciones míticas coyunturales aplicadas a cada uno de los tipos de creación. Dicho de otra manera, lo que en todas ellas era obra divina era la inteligencia.

La inteligencia, pues, es la dimensión humana que más destaca sobre el resto y condiciona todo análisis de la especie. Por ello este planteamiento griego se mantuvo durante prácticamente todo el desarrollo de la cultura occidental hasta alcanzar los siglos XVIII y XIX, y aún más concretamente el XX, cuando se entró en un fuerte revisionismo de todas las teorías que parecían poco menos que inmutables. No es que la inteligencia como origen de la cultura humana haya sido eliminada o superada, porque se trata de un hecho, sino que han surgido otras explicaciones sobre el desarrollo del ser humano y sus culturas a partir de otros componentes del individuo. (Gellatly, 1997)

Las aportaciones de corrientes como el positivismo, marxismo, vitalismo o los avances de la antropología cultural (M. Mead, M. Harris, L. Mumford, etc.) han destacado el componente práctico del ser humano introduciendo la noción de *homo faber* en el conjunto de los estudios sobre el mismo. Aunque quizás el golpe definitivo a la inteligencia como fundamento del ser humano vino desde una disciplina nueva, nacida a finales del siglo XIX, la psicología, y de una manera lateral Skinner²³ que entendía que los seres humanos no tienen voluntad porque ésta o sus condicionantes están en el ambiente. Los seres humanos son pizarras en blanco, absolutamente gobernados por influencias externas que los condicionan.

“Como la ciencia de la conducta adopta la misma estrategia de la física y la biología, el agente autónomo a quien se ha atribuido tradicionalmente la conducta es reemplazado en ella por el ambiente en que evolucionó la especie y en que cobra forma y perdura el comportamiento del individuo.”
(Skinner, 1971)

Otra cosa es la naturaleza de la inteligencia. ¿En qué consiste la inteligencia? Ha sido una pregunta constante en la filosofía y, modernamente, en la psicología. La respuesta está, seguramente, en la relación que tiene con la capacidad de fabricar y, esencialmente, en la conceptualidad.

“Si pudiéramos despojarnos de nuestro orgullo para definir nuestra especie nos atuviéramos estrictamente a lo que la Historia y la Prehistoria nos presentan como característica constante del ser humano y de la inteligencia, no diríamos quizá “Homo sapiens” sino “Homo faber”. En definitiva, la inteligencia, considerada en lo que parece ser su punto de partida, es la facultad de fabricar objetos artificiales, particularmente utensilios para hacer utensilios, y de variar indefinidamente su fabricación” (Bergson, 1973)

Sin olvidar otro de los factores esenciales en el hombre que es el lenguaje y su influencia no sólo en la evolución-y ya entramos en la evolución cultural- sino también en la tecnología. Puede, y de hecho se ha dicho, que el lenguaje es parte de la inteligencia, pero tiene un fuerte componente instrumental²⁴ y, a través del mismo, se

²³ B.F. Skinner (1904-1990) rompe con una de las más antiguas tradiciones filosóficas de occidente: el concepto de libre albedrío que ve al hombre como un ser libre y responsable de sus actos y, especialmente, de sus elecciones. Entiende Skinner que la lucha del hombre por su libertad no se debe a su inalienable voluntad, sino a una serie de procesos conductuales, inherentes al organismo humano, cuyo principal efecto es la lucha por evitar lo que el llama caracteres *aversivos* del ambiente. Lo conducta, pues, no es un proceso interno, sino que es la acción o reacción del organismo ante las condiciones del mundo exterior. Esto lleva a Skinner a decir que no existe el hombre autónomo, o sea libre.

²⁴ “Diversas investigaciones han contrastado esta hipótesis mostrando la indisoluble relación que existe entre actuar y pensar. Recuérdese los vínculos establecidos entre los gestos humanos y el desarrollo del lenguaje de A. Leroi-Gourhan o entre útiles y cultura de M. Harris. Estudios recientes han constatado que el simple acto de escribir no sólo exige movimientos musculares radicalmente distintos según se haga en una hoja de papel o en un ordenador, sino que los

ha creado la cultura y un factor necesariamente ha tener en cuenta: el trasvase entre la genética innata original y las aportaciones a la misma de la cultura.

Las modernas teorías sobre el lenguaje como un factor genético -por lo menos la sintaxis- que plantea Noam Chomsky (1988) entienden que inserto en el patrimonio genético de la especie humana, en su corteza cerebral y en el sistema nervioso central, existe un patrón lingüístico básico que comparten todas las lenguas. Los humanos, pues, nacemos con un conocimiento innato básico de los aspectos fisiológicos del habla, la organización del lenguaje, la sintaxis, la capacidad de organizar las palabras en un contexto determinado, es inherente a la genética de los seres humanos. Esta es una capacidad propia y única de la especie humana.

Chomsky estudió la habilidad de los niños para aprender un idioma sin poseer ninguna experiencia y carecer de un marco de referencia en el que basar su comprensión. Las personas no nacen programadas para un lenguaje en concreto -un bebe chino en España hablará un español tan perfecto como un bebe español nacido también en España; pero un bebe español nacido o trasladado a China hablará igual que un chino dicho idioma- por lo tanto existe una gramática universal subyacente a la estructura de todas las lenguas. Según él, muchas reglas gramaticales son muy complejas para que los niños las puedan inventar o recrear. Tienen características innatas, no aprendidas. No poseen suficientes datos para organizar un complicado sistema como el de la gramática e improvisar sin que se les enseñe, y tengan capacidad de aprender este sistema. Nadie puede aprender todas las reglas gramaticales a estas edades, y sin embargo los niños las utilizan con muy pocos errores, muchos de los cuales son provocados por los mayores.

Dicho de otra manera, las lenguas no se aprenden²⁵, se adquieren, porque al nacer todas las personas conocen los mismos aspectos formales del lenguaje -la formas que son comunes a todas las lenguas del mundo- y se basan en este conocimiento innato para adquirir la lengua de su entorno sobre la base de contrastar permanentemente su conocimiento lingüístico, innato, con los aspectos formales de la lengua de su entorno.

Con todo ello entiendo que tenemos perfiladas las constantes que informarán nuestro estudio sobre la invención.

procesos mentales resultan modificados según se recurra, de manera ordinaria, al bolígrafo o al teclado. Acción y pensamiento, arte y técnica, no son binomios independientes sino aspectos sólo analíticamente distinguibles de una realidad única." (Goycoolea, 2002)

²⁵ Diferenciamos los dos términos, aprendizaje y adquisición, de la siguiente manera:

Aprendizaje del lenguaje: más adelante se producirá de manera similar a cualquier otro tipo de aprendizaje: a través de la ejercitación, la memorización, etc.
Adquisición del lenguaje: etapa evolutiva espontánea. La lengua materna se asimila con gran rapidez y con un estímulo mínimo y asistemático del mundo externo. Chomsky dirá que este proceso es innato puesto que sigue una línea determinada como consecuencia de los estímulos exteriores. (Chomsky 1988)

IV.1. Paradoja e invención: para una nueva teoría de la invención. La paradoja en Esteban Vicente.

En general se entiende por paradoja *la figura retórica que consiste en resaltar frases que contienen una contradicción*. Pero se emplean menos otra de sus acepciones: *idea extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de las personas*, y menos aún una tercera: *aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera*.

Lo paradójico no está en la misma contradicción sino en que dicha contradicción parece verdadera o, más frecuentemente en la conciencia del receptor, lo es a pesar de la misma contradicción. La paradoja, a lo largo de la historia del pensamiento humano ha sido usada como una herramienta de discusión pero principalmente de rebelión sobre los dogmas o modelos dominantes. Lo paradójico se ha empleado más para subvertir al pensamiento tradicional que para enfrentarlo. Lo cual quiere decir que se ha empleado más como búsqueda de nuevas posibilidades, que de mejorar los condicionantes de cada coyuntura. (Auge, 1993)

Las primeras corrientes filosóficas la usaron para poner en evidencia lo establecido y tomado por inmutable: los sofistas, maestros de la paradoja, la usaron contra la dogmática religiosa y política, los eleáticos contra el realismo extremo y los estoicos contra el idealismo platónico y aristotélico. Y lo mismo ocurre con la filosofía moderna.

La paradoja significa sacar de un contrasentido una idea heterodoxa y, por tanto novedosa. Y al plantear dos conceptos contradictorios simultanea y entrelazadamente ultrapasa la lógica al uso y entra en el campo de la invención.

Pero la paradoja es una creación propia de la humanidad. El hombre, al alcanzar el pensamiento simbólico, se ha distanciado de la realidad, muy posiblemente de una manera irremediable. El pensamiento simbólico transforma la realidad, la readapta y el ejemplo más pertinente es la transformación que hace el artista de la realidad: la interioriza y la devuelve cambiada nueva, otra, la recrea y por lo tanto la simboliza. Ya no se trata de un universo físico, sino simbólico. Dicho de otra manera, el ser humano no vive en un mundo natural sino en uno construido que interpreta permanentemente.

“Los hombres no han nacido de la tierra que ocupan, sus culturas tampoco. Los grupos humanos se han enfrentado a otros, se han desplazado, han hecho alianzas y guerras, han conocido victorias y derrotas, han intercambiado palabras, objetos, técnicas, esclavos, prisioneros, mujeres y dioses: la cultura necesita a la historia, es decir a los otros.” (Auge, 1993)

Bajo una perspectiva antropológica, la capacidad simbólica del hombre, es la base de la cultura. El hecho cultura, parte de este hecho. La discusión sería si sin capacidad simbólica pudiera haber algún tipo de cultura; es cierto que los antropomorfos superiores tienen algún tipo de cultura, no sólo tecnológica (eso sí, muy rudimentaria)

sino también social y educativa. Hay un trasvase de conocimientos entre las generaciones, y existe una tecnología como también unos comportamientos sociales adquiridos y unas escalas sociales también adquiridas. Y es posible que atisbos de pensamiento simbólico. Pero es evidente que las culturas creadas por estas especies no pueden considerarse como superiores. Porque necesitan una serie de factores que sólo la cultura humana ha creado. (Levi-Strauss, 2000)

“Toda cultura puede ser considerada como un conjunto de sistemas simbólicos, en cuyo primer plano encontramos el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia, la religión. Todos estos sistemas buscan expresar ciertos aspectos de la realidad física y de la realidad social, y más aún, las relaciones que estos dos tipos de realidad mantienen entre sí y que los propios sistemas simbólicos mantienen unos con otros.” (Levi-Strauss, 2000)

En la misma línea Edgar Morin (1974) entiende que la cultura “*es un fenómeno esencialmente paradójico.*” No existe el individuo sin la sociedad pero la sociedad es producto de los individuos. Ambas partes interaccionan entre ellas y se determinan. Jung (1999) entiende que “*La paradoja del individuo es que necesita de otros para ser sí mismo.*” O sea que la causa y los efectos son lo mismo. O también que la parte está en el todo y el todo en cada parte. En definitiva, la paradoja está en la esencia del ser humano. Y en la capacidad de inventar.

Hablamos en el título de este apartado de una nueva teoría de la invención. Este también es un concepto un tanto paradójico, porque la invención es una acción, tanto si actúa como sustantivo o como verbo. Más bien deberíamos hablar de una nueva interpretación del concepto que se adecue a la realidad.

Quizás la invención, tanto en el arte como en la industria, deba entenderse más como innovación, que según Real Academia en primera opción nos remite a “*innovar*” y en segunda dice que es “*creación o modificación de un producto, y su introducción en el mercado*” Ciertamente es que dentro del campo del arte todo lo que suene a producto y mercado aparecen como tabú, pero también lo es que todo es producto y todo es mercado. Aunque mejor considerar la definición de innovar: *Mudar o alterar algo, introduciendo novedades.* Y la invención es, fundamentalmente eso: introducir novedades. Porque el hombre-sea artista, arquitecto, ingeniero o empresario- siempre trabajó con todo el bagaje cultural anterior a él y que ha aprehendido.

En realidad inventar no es lo mismo que crear. El inventor no *produce algo de la nada* sino que *halla algo nuevo o no conocido*, que no es exactamente lo mismo. El inventor parte de unos antecedentes culturales, tan amplios como la sociedad en que vive y tan estrechos como su especialidad. Lo que hace el inventor, en realidad, es cubrir un nicho vacío en dicha cultura, aportar un elemento necesario y desconocido hasta entonces, o aplicar una nueva visión a un concepto u objeto conocido, o sea *renovar*. No se creó la rueda (entendida como un elemento geométrico: círculo, elipse, helicoide y fractal), que estaba en la propia naturaleza, sino que se inventó un sistema para

utilizarla, para rentabilizarla. Y no todas las civilizaciones lo lograron: los incas que conocían el principio y tenían juguetes con ruedas, no la aplicaron, quizás simplemente porque no la necesitaban.

No se creó la imprenta, sino que se inventó la aplicación de tipos móviles utilizados para determinados caracteres y para corregir errores, a todo el proceso.

Y ¿qué es una innovación²⁶?

"La organización y dirección de los recursos, tanto humanos como económicos, con el fin de aumentar la creación de nuevos conocimientos, la generación de ideas técnicas que permitan obtener nuevos productos, procesos y servicios o mejorar los ya existentes y, la transferencia de esas mismas ideas a las fases de fabricación, distribución y uso.

En consecuencia, se trata de un proceso complejo que se alimenta tanto del conocimiento tácito como del conocimiento observable y que se ve afectado tanto por una diversidad de factores internos a la empresa como por otros factores que están presentes en su entorno. Además, este proceso es fruto tanto de unos procesos altamente formalizados como de otros básicamente informales, se beneficia de la competencia y de la cooperación entre empresas y/o con instituciones y da lugar tanto a cambios tecnológicos radicales como a pequeñas mejoras incrementales, que aumentan el rendimiento de las tecnologías existentes." (Roberts, 1987)

Desde luego que la definición está enfocada desde el campo de la economía empresarial, pero sirve para cualquier otro. En definitiva innovaciones se han producido a lo largo de los siglos en todos los campos del saber humano. Innovar es una característica fundamental del hombre en tanto que individuo pero también de la sociedad, porque ya hemos establecido que el individuo y la sociedad se interrelacionan y conforman mutuamente.

Una innovación no tiene porque ser necesariamente técnica, puede ser cultural, social, artística, etc. El Renacimiento significó un cambio en el arte, en la sociedad y en la cultura; y también lo fue en la empresa y la economía. En el arte no sólo fue un cambio conceptual sino también tecnológico. Y no fue consecuencia de un invento, sino de una serie de innovaciones que se dieron en un momento determinado a consecuencia de una presión social y cultural que se venía gestando desde muy lejos en la Edad Media. Ningún proceso de cambio se produce espontáneamente, es consecuencia de multitud de factores que interrelacionan y se imponen a lo largo del tiempo. La innovación significa un cambio que se asienta en el entorno. Sus fases son cuatro (Jain y Triandis, 1990:23 y ss.)

:

1 Localización de la necesidad.

²⁶ Del latín de innovatio, -onis, con el significado de mudar o alterar algo, introduciendo novedades

- 2 Buscar e inventar el producto, sea del tipo que sea, que cubra dicha necesidad.
 - 3 Desarrollarlo y
 - 4 Distribuirlo o difundirlo.
- (Y desde luego que sea aceptado antes o después por el entramado social.)

Esto es aplicable a todo tipo de innovaciones. Se trata de producir un cambio que el inventor crea necesario y eficiente para su entorno. Inventar no es pues crear de la nada, sino adecuar la capacidad simbólica a las necesidades de la sociedad en que se mueve el “creador.”

Pero es una interpretación individual. El innovador, el inventor, tiene su especial y propia visión tanto de la necesidad como de la solución. Y esta es la paradoja del inventor, del innovador, que interpretando una realidad, interiorizándola, reestructurándola en su interior, la devuelve transformada según la entiende. Es posible que sea lo más parecido a un acto creativo que puede realizar el hombre. Y esto es lo que ya hemos dicho realiza constantemente el artista.

Tenemos, pues, cuatro conceptos que se entrelazan y, en muchas ocasiones, se superponen, aunque ninguno de ellos es un completo sinónimo de los otros: inventar, idear, innovar, interpretar y un cuarto que incide en ellos: lo paradójico.

Lo paradójico en Vicente es que enfrenta el pasado y el presente de la pintura en sí mismo. Es una contradicción del lenguaje expresivo, del lenguaje pictórico. Enfrenta la forma con el color, el tema con la composición. Es inverosímil en lo verosímil. Pero su paradoja no parece verdadera sino que lo es, al tiempo que crea una nueva paradoja²⁷. No quiere demostrar lo evidente porque esto es arte realista. Quiere mostrar lo que no es evidente en la naturaleza, aquello que se esconde tras las formas y quiere hacerlo por medio de las mismas formas, el color y, sobre todo, la luz. La luz ilumina aquellos aspectos del cuadro que el espectador debe intuir como relevantes, novedosos. No olvidemos que la paradoja destaca lo novedoso, va más allá de la lógica y entra en el campo de la invención.

“Siento la Luz como la artífice de toda presencia y el material como Luz gastada. Todo lo que hace la Luz proyecta una sombra, y la sombra pertenece a la Luz. Percibo una frontera: de la Luz al Silencia, del Silencia a la Luz- un

²⁷ Marcos (2004) explica el proceso de ideación como un tanteo entre lo real y lo imaginario, entre la prueba y el error, lo cual no deja de ser una paradoja entre lo deseado y lo realizado. “El proceso de ideación requiere de una elaboración progresiva, integrando todos los elementos que intervienen en la composición y resolviendo las relaciones sinérgicas que se establecen entre ellos. El caso del pintor puede ser equivalente, preparando la versión final desde unos tanteos que son sus bocetos y que no son necesariamente exclusivos de la pintura figurativa. Eso sin considerar todos los cuadros que hay en un mismo cuadro, como diría Picasso, refiriéndose al complejo proceso de elaboración de un lienzo con técnica cubriente y toda las diferentes versiones que se superponen, engarzan y mezclan unas con otras hasta llegar a la versión definitiva”

ambiente propicio para la inspiración en el cual el deseo de ver, de expresar, se topa con lo posible” (Kahn, en Marcos, 2004)

Un planteamiento tan cercano a Vicente que pudiera parecer expresado por el pintor segoviano. Desde luego en la invención de formas del lenguaje, pero las líneas y los colores, la luz y las sombras, son la sintaxis de una obra pictórica, las frases que usa el pintor para transmitir su mensaje, la traducción en imágenes de sus *paisajes interiores*. Vicente usa este lenguaje para crear, inventar, innovar. O sea para recrear una naturaleza según su propia sensualidad.

Si la cultura es un fenómeno paradójico (Morin, 2003), la paradoja es una invención, ya que la cultura es la invención de la especie humana. Pero el hombre forma parte de una cultura e incide sobre ella, Vicente es deudor de una cultura pictórica y la reinventa, como ya se ha dicho. Nos podemos preguntar hasta dónde llega lo paradójico en el pintor segoviano, y no tenemos una respuesta que abarque todo su arte. Es paradójico, en su primera etapa, cuando formándose en un París dominado por los pintores abstractos, mantiene su figurativismo y es paradójico cuando con una tradición española de pintores clásicos, se reinventa en el Expresionismo Abstracto en Nueva York. Vicente es paradójico en su trayectoria, no lo es en su obra, en la que honradamente pinta como cree, en cada momento, que debe hacerlo.

La paradoja de Vicente está en la creación, crea porque siente la necesidad pero al tiempo sufre en el proceso. Es el parto del paisaje interior.

“La imagen permanece siempre igual, no importan los materiales o las formas que utilice. Si tuviera que definir la temática de mi pintura, diría que se trata de un paisaje interior. Esta imagen se transforma en el tema. Siempre es la misma idea, la misma imagen basada en una acumulación de experiencias.” (Vicente, 1964:1)

IV.2. La interpretación arquitectónica. Desde los “*Paisajes Interiores*”

Los conceptos que conforman la arquitectura moderna nacen de los profundos cambios que la revolución tecnológica, que se inicia a finales del siglo XIX y continua en el siglo XX, origina en todo el entramado artístico y técnico. Estos movimientos no sólo pertenecen al campo de la tecnología, sino también inciden en transformaciones sociales, culturales y económicas, que cambian, a partir del final de la Primera Guerra Mundial y, de manera ya definitiva, al terminar de la Segunda Guerra Mundial, las estructuras de la civilización occidental.

Estos dos hitos de la historia moderna, las dos Guerras Mundiales, significaron también cambios profundos en las artes, entre ellas la pintura, que, junto a la arquitectura, representaron las vanguardias de las entreguerras. Vicente en este periodo de entreguerras se formó como artista y después de la II Guerra Mundial halló su estilo. Es, pues, un ejemplo típico de la evolución de un artista de su generación.

La arquitectura, influida por estas corrientes de pensamiento, se alinea con ellas y adopta los contenidos y los métodos de trabajo que propugna el nuevo pensamiento científico: capacidad de aportaciones sucesiva, o sea innovaciones, organización de la experiencia, la técnica, y el control de los resultados, la calidad. Cuando hablamos de investigación científica, nos referimos principalmente a las inducciones, deducciones, cálculo e invenciones y a que los resultados deben entenderse como un logro y una creación, no se trata de un procedimiento deductivo sino creativo o, mejor aún, inventivo. (Benevolo *et al.* 1978)

En este periodo de tiempo se han sucedido los modelos que han sido modificados por experiencias colectivas o individuales, innovaciones, y que han servido como referente para los arquitectos. Referentes para posicionarse y, también, como bases sobre los que avanzar hacia soluciones arquitectónicas que se inscriban en la cultura del momento y den respuesta a las necesidades que se plantean en el entorno social. Porque el arquitecto está en función de la demanda de esta sociedad, independiente de su idiosincrasia personal, sus soluciones artísticas deben contrastarse con las soluciones que necesita la sociedad en la que vive. En otras palabras, debe realizar una interpretación arquitectónica y reinventar, en cada coyuntura, la arquitectura para plasmarla en una obra que se inscriba en la cultura de su momento. Por ello la interpretación de la arquitectura y del hecho arquitectónico, es diferente según las circunstancias.

"... el objeto arquitectónico puede denotar la función o connotar otras cosas...desde esta perspectiva la calificación de "función" se extiende a todas las finalidades comunicativas de un objeto, dado que en la vida asociativa las connotaciones "simbólicas" del objeto útil no son menos útiles que sus detonaciones funcionales. Resulta evidente que las connotaciones simbólicas se consideran funcionales no solamente en sentido metafórico, sino también porque comunican una utilidad social

del objeto que no se identifica inmediatamente con la función en sentido estricto." (Eco, 1972)

En cualquier caso, existe un sustrato cultural que no llega a ser pulverizado por los cambios producto de innovaciones en todos los órdenes sociales, sino que se mantienen inmanentes en toda obra artística y aparecen continuamente en el arte, en este caso, arquitectónico. Son las líneas fundamentales de una cultura por la que se reconoce, sean cuales sean sus formas exteriores, manteniéndose en la esencia de cada manifestación de la misma. (Eco, 1972) Este sustrato es, en buena parte, reincorporado continuamente a los ciclos y es lo que venimos en llamar tradición, aunque no es tanto una tradición, que sí lo es, sino una generación de la cultura.

"En cambio hoy, la dinámica constante del descubrimiento y de la revitalización se produce en superficies y no llega a alterar el sistema cultural de base; por ello, la carrera de descubrimientos se configura como una simple retórica convencionalizada que de hecho nos remite siempre a la ideología estable del mercado libre de valores pasados y presentes. Nuestra época no es solamente la época del olvido, es la época de la recuperación; pero la recuperación, en un movimiento de sístole y diástole de recuperación y de repudio, no revoluciona las bases de nuestra cultura " (Eco, 1972)

En este aspecto Vicente opina que todo el arte posterior al cubismo es deudor de éste en tanto que sigue sus fundamentos estéticos. Y esto lo dice Vicente cuando está a las puertas de Expresionismo Abstracto, en 1945, en Puerto Rico. Para él el cubismo representa la esencia de la pintura en particular y el arte en general del siglo XX. E incide en la representación geométrica del cubismo como uno de sus valores absolutos, sin embargo considera su valor supremo la aportación que sustituye el imitar por el crear. (Ver cita Vicente página 29)

En realidad esta tradición es reinterpretada constantemente y no de manera lineal, sino por medio de tanteos, pruebas -según el modelo de prueba y error- que pueden aparecer fugazmente, no asentarse en el entorno social y desaparecer o consolidarse dando lugar a corrientes más o menos duraderas, en función de la duración de la propia coyuntura. Está claro que si la coyuntura es de larga duración las creaciones que se adapten a ella serán más duraderas e influirán más, sea por reacción o seguimiento, en las venideras. Tanto el arte como la arquitectura son deudoras del pasado pero interpretado por las formas e ideas del presente.

La obra de arte será tanto más actual cuanto más sea reconocida por todas las situaciones coyunturales de cada etapa por la que atraviere una cultura. O sea, cuanto más la sociedad la interprete e interpretándola la considere un hito de su propio pasado útil en el presente. Otra cosa es la clase de utilidad que se le pueda dar en cada momento. Y no nos referimos a una utilidad sólo funcional, sino principalmente cultural. De hecho, como ya hemos dicho, se trata de un movimiento pendular, eso sí con avances tecnológicos en cada etapa que conforman avances estéticos. O sea nuevas formas de considerar los valores estéticos.

"La opción totalizadora de la tecnología y la capacidad de transformación del hombre han de conjugarse con la reflexión histórica, la conciencia del valor de los símbolos y el respeto por el entorno. Ahí estriba el gran reto de la arquitectura actual, saber progresar utilizando todas la disponibilidades de la tecnociencia sin olvidar la memoria." (Montaner, 1993)

IV.3. La Invención Arquitectónica. Propuesta desde “*Los Paisajes Interiores*”

Vicente quiere reinventar el arte desde nuevas perspectivas y si bien es deudor de toda una tradición pictórica, arremete, en ocasiones, contra los prejuicios enquistados en el colectivo de espectadores. Su crítica no es tanto a las escuelas anteriores sino a la dificultad del espectador en evolucionar hacia nuevas propuestas. La invención, para Vicente, va de la mano del riesgo. Sin aceptar riesgos no se puede innovar. Y los riesgos comportan fracasos aunque, desde luego, también éxitos.

Creación es reinterpretar a los maestros pero desde una perspectiva propia. (Ver Capítulo III) Crear es querer ser distinto pero no por distinguirse sino porque se entiende que cada ser humano, y por consiguiente cada artista, es distinto e interpreta a su manera lo que ve y lo que aprende. Marina (1996) habla de la *mirada inteligente* “*como producto de las experiencias de aprendizaje en los circuitos de la libertad y la imaginación (...) porque es evidente que no podemos ver lo que queremos, sino que estamos en todo momento sometidos a la presencia del estímulo, su provocación y la complejidad de su desafío.*”

Vicente viene a decir lo mismo (1954) desde la perspectiva de la pintura, cuando dice que son las sensaciones- lo que nace del interior y se proyecta hacia el exterior- las que le motivan en su obra. Las sensaciones son, pues, el motor que le lleva a la creación, a la invención.

“Pero la pintura no puede satisfacerse con la representación de caracteres como seres de carne y hueso. El pintor quiere más. Aspira a crear un mundo autónomo en el cual no busca reflejar exactamente la realidad, sino más bien su visión individual de esa realidad.” (Vicente, 1954)

Propone Vicente una visión individual de la realidad, un análisis interior de la forma cuyo resultado se reflejará en la obra. Como en la expresión gráfica arquitectónica, en que el alumno debe aprender a expresar sus sensaciones ante un problema de concepción. Dibujar sí, pero dibujar desde la mirada interna, desde la mirada inteligente.

Cierto es que hay artes cuyas tecnologías pueden limitar la creatividad. Es posible que la libertad creadora de un pintor sea mayor que la de un arquitecto que tiene unos límites espaciales determinados, pero sobre todo límites físicos, legales y económicos. De hecho también los tiene la pintura, pero son menos evidentes. Pero es también cierto que la técnica limita las posibilidades de las ideas, ya que su plasmación material está constreñida por elementos físicos.

Sin embargo, lo importante para Vicente es la capacidad del artista de inventar e inventar es, en buena parte, soñar: “*Lo más importante es ser capaz de soñar. La única manera de soñar es ser consciente de lo real.*” (Vicente, 1964:69)

IV.3.1. La invención artística: Concepto y características.

«Los signos, pues (en sus diversas subdivisiones y clasificaciones, de símbolos, íconos, señales y emblemas), son los primeros y principales instrumentos de toda comunicación.

Ante todo, una cosa es cierta: la Arquitectura como todo otro arte, puede y más bien debe considerarse como un conjunto orgánico, o, hasta cierto punto, institucionalizado, de signos (de símbolos, si se prefiere) y como tal puede ser identificada al menos parcialmente con otras estructuras lingüísticas, con la misma lengua hablada, y por esto mismo estar sujeta a aquellas distinciones entre "géneros" y "especies", a las que la literatura está normalmente sujeta.

La lectura de estos signos particulares que constituyen el lenguaje arquitectónico (...) es indispensable para la comprensión de este arte. (...) y esto hace que también a propósito de la Arquitectura se pueda afirmar que la "lectura", desde un punto de vista artístico, puede también estar separada de una comprensión intelectual y racional de dichos elementos mágico-simbólico-metafóricos.» (Dorfles, 1967)

Moneo defiende la arquitectura como "arquitectura como la invención de convenciones formales". La invención artística es un proyecto más en el sentido que le da el diccionario de la Real Academia: designio o pensamiento de ejecutar algo. Un plan de futuro. También, es un trazo o una idea creativa, una ideación. Si el proyecto es un proyecto de futuro y la ideación sacar, descubrir, una idea de algo, la invención es la acción a través de la cual se perfecciona la ideación y el proyecto.

Lo cual nos lleva al concepto creatividad que es, para Ferrater Mora (1997) "la producción humana de algo a partir de una realidad preexistente, pero de tal forma que lo producido no se encuentre necesariamente en esa realidad" La creatividad se asocia como un factor necesario a la invención y deviene como necesaria de lo nuevo, que a la vez es por definición diferente a lo antiguo. Aunque, eso sí, con todas las matizaciones que hemos ya explicitado. (Ver Capítulo III)

Y lo nuevo se entiende como lo original, lo que no existía anteriormente en el cuerpo cultural, o por lo menos, significa una nueva visión de lo establecido que, como toda acción modifica lo que ya existe. Sin embargo Vicente es crítico con la originalidad. Y ahí hallamos otra paradoja en Vicente: originalidad para él es ser uno mismo, no crear algo diferente. Luego sólo se es original si se es fiel a sí mismo. "No me interesa la idea de originalidad. O creo que la única posibilidad de originalidad reside en la personalidad: en ser lo que eres. Si se tiene personalidad, se es original." (Vicente, 1964)

Lo cual no implica que de alguna manera la invención, que constituye una innovación, no estuviera ya en la tradición o en los antecedentes inmediatos. Lo importante es la reinterpretación. En el campo de la arquitectura, la acción proyectual, el plan futuro, como:

"... objeto de investigación no puede ser definido y construido sino en función de una problemática teórica, ya que la teoría domina hasta las últimas manipulaciones que con él hagamos. Sin ella, los datos de ese objeto no tienen sentido, no se construye, pues sólo existe aquello que es posible aprehender intelectualmente." (Bianchi et al. 2000)

La creatividad artística se entiende, por lo menos hoy día, como asociada a la invención y creación artística y, por ende, al artista y creador, términos que suelen darse por sinónimos. Lo cual no deja de ser una acepción moderna de dichos conceptos. No en todas las épocas se han asociado tan estrechamente.

La cultura clásica griega diferenciaba el artista del creador. Les era suficiente el verbo fabricar para aludir a la actividad artística. Para el griego el artista era un imitador de la naturaleza que se rige por las leyes. Un concepto que estaba más cerca del artesano que del artista en su sentido moderno. Y, de alguna manera, Vicente coincide, con matices claro está, con la concepción griega del arte. Sin orden no hay arte. Es una afirmación muy conservadora en un artista rompedor. Es posible que se refiera más a la disciplina de hacer arte, que al de crear arte, o es posible que, educado por un padre militar, tenga un concepto determinado del orden. (Ver cita Vicente, página 11) En realidad no se conoce mucho la situación y consideración social del artista y el artesano en Grecia y las opiniones varían desde adscritos a un bajo estrato social hasta un estrato medio o medio alto (Elvira, 1990) ²⁸

Schweitzer (en Coarelli, 1980) insiste en la escasa consideración del artista o artesano, los dos términos se confunden, y su peculiar por inestable situación jurídica y social. Aunque indica que su situación económica, y por tanto social, mejoraba con las grandes obras públicas que incluían pedidos por parte de la autoridad, obras públicas que solían estar asociadas a épocas de tiranía o gobiernos despóticos²⁹. En cualquier caso su trabajo siempre estuvo infravalorado frente a los filósofos, por ejemplo. Fidias y los 10 escultores que formaban su taller ganaban todos juntos menos que Protágoras, el más conocido de los sofistas. Burckhardt (en Coarelli, 1980) da una de cal y otra de arena:

"... desde los tiempos más antiguos, los grandes maestros de la plástica gozaron de un singular privilegio, que se presenta como una compensación por el desprecio hacia su profesión, venían llamados de regiones muy lejanas, para encargarlos de obras importantes; eran obligados a vivir en una ciudad extranjera, como metecos, y como tales eran considerados, aunque la ciudad que los había invitado se veía obligada a tributar al arte el gran sacrificio de

²⁸ Homero, en la Odisea, los equipara a médicos, aedos (poetas), carpinteros y heraldos, que no eran precisamente la cumbre de la sociedad ni de la intelectualidad de la época. Dice de ellos, con cierto desprecio, que vagabundeaban de un lugar a otro. (Od. 17. 365 y sig.)

²⁹ Hay que tener en cuenta que el concepto de gobierno tiránico o déspota no era el mismo para los griegos que para nosotros. El tirano era una magistratura elegida por la asamblea y que duraba un año, sólo que a veces se alargaba, como en el caos de Pericles.

deber recurrir a un artista privado de los derechos civiles, o quizás a uno que pertenecía a un estado enemigo, cuando generalmente se hubiera podido llamar a artesanos locales".

Quizás la mejor explicación para la situación del artista/artesano en la Grecia clásica nos la dé Jenofonte en *Económico* y que pone en boca de Sócrates:

"Los oficios llamados artesanales (bánausoi) están desacreditados y es muy natural que sean muy despreciados en las ciudades. Arruinan el cuerpo de los obreros que los ejercen y de los que los dirigen obligándoles a llevar una vida casera, sentados a la sombra de su taller e incluso a pasar todo el día junto al fuego. Los cuerpos, de esta manera, se reblandecen, las almas se hacen también más flojas. Sobre todo, estos oficios, llamados de artesanos, no les dejan ningún tiempo libre para ocuparse también de sus amigos y de la ciudad, de manera que estas gentes aparecen como individuos mezquinos, ya sea en relación con sus amigos, ya sea en lo que toca a la defensa de sus respectivas patrias. Por eso, en algunas ciudades, sobre todo en las que pasan por belicosas, se llega hasta prohibir a todos los ciudadanos los oficios de artesanos".

Para los griegos el artista es libre de inventar, no debe imitar la naturaleza. Lo cual identifica al creador con el intelectual, que crea sobre la base de su libre pensamiento mientras que el artista se entiende como una destreza que debe presuponer un conocimiento riguroso de ciertas normas y la habilidad para ejecutarlas. De este modo, el hombre no se apartaba de la naturaleza y el artista resultaba más un descubridor que un inventor propiamente dicho. Sólo en el ámbito de la poesía se estimaba que el artista gozaba de libertad para inventar, para hacer cosas nuevas que no existían en la realidad.

En Roma, estos presupuestos griegos se vieron en parte modificados, pues autores como Horacio, Filóstrato o Calístrato reivindicaron la plena libertad del artista, introduciendo conceptos ajenos a la mentalidad griega como imaginación o inspiración; de hecho, el latín poseía dos conceptos diferentes para referirse a la actividad productora: *facere* y *creare*, ambos con significado muy similar, pero subrayando éste último matices de libertad creadora de los que carecía el primero.

En la Edad Media, informada por la teología cristiana, se estableció una distinción clara entre crear y representar. Sólo Dios puede crear, pero el hombre puede modificar la realidad, e incluso interpretarla, eso sí con limitaciones. La naturaleza creada por Dios era una expresión de su divina perfección, el arte a lo máximo que podía aspirar era a representarla. En este periodo ni siquiera la poesía escapó a la rigidez de unas normas que excluían licencias creativas personales.

El Renacimiento, volver a nacer, fue un cambio pendular sobre la Edad Media, pero recordemos que si bien renace, nace del medioevo. Y si hay dos inventos que definan la nueva época, las dos novaciones, fue la perspectiva y el proyecto, aunque desde

luego no fueron las únicas. La perspectiva, atribuida por algunos a Filippo Brunelleschi (1377-1446) significa el paso del espacio simbólico medieval al natural y cuantificable renacentista. Pero, en un plano teórico y más profesional, fue la aparición de una lengua plástica común a todas las disciplinas, que posibilitaba la aparición del proyecto como esencia de la obra artística. Lo cual significaba, también, el paso del artesano al artista o sea al intelectual que trabaja en el campo de las artes, esencialmente pero no totalmente, plásticas. (Grombrich, 1995)

Si bien es cierto que al artista del Renacimiento le interesa la naturaleza como objeto de sus estudios, la naturaleza en su concepción se centra en el hombre, que se convierte en sujeto de la investigación. Dios, lo teológico, deja paso al hombre, lo antropológico. La fe deja paso a la investigación, aparece la cultura humanista. Se trata de un arte y, consecuentemente, una sociedad a la medida del hombre. Y el simbolismo deja paso a lo real, a la anatomía. Se trata de buscar la belleza a través del cuerpo humano. La disección se convierte también en un auxiliar del artista, al tiempo que en medicina provoca los primeros avances científicos que elevan a los curanderos a la categoría de médicos. El dibujo pasa a ser una herramienta esencial en el quehacer del pintor, escultor y arquitecto, y no sólo en ellos sino también en el investigador sea de la disciplina que sea.

Vicente ve la belleza no como la traslación de la figura, el cuerpo humano o cualquier forma, al lienzo, sino su recreación. Volvemos a referirnos, Capítulo II, a las tres interpretaciones de una figura: Zurbarán, Gris y Vicente, que no es más que la misma figura, la humana, interpretada por distintas miradas interiores, eso sí, de etapas históricas y coyunturales diferentes.

La nueva etapa promueve la independencia, libertad y creatividad del artista, pero hasta cierto punto. Porque pronto las academias imponen estrictas normas y encorsetan estos tres valores del artista en función de unos pretendidos cánones. El artista es independiente para ajustarse a las normas, es libre siempre que acepte los planteamientos de su maestro y es creativo dentro de un modelo. (Grombrich, 1995)

Sin embargo Vicente no fue un entusiasta, ni mucho menos, del arte Renacentista, de alguna manera lo considera amanerado, demasiado complicado, barroco.

“Cuando miramos hacia atrás, a la pintura del Renacimiento italiano o a Rubens, especialmente a Rubens, tan suntuoso, siento desagrado. Por pobre entiendo limitada, parca, exigua. Soy muy antibarroco” (Vicente, 1964)

Los grandes maestros, que son a la vez maestros en su taller, que actúan como escuela, buscan nuevos términos para definir la creatividad, siempre lejos de “creador” que aún sigue siendo étimo reservado para la divinidad: inventar (Marsilio Ficino), preordenar (Alberti), conformar (Rafael)... La primera vez que aparece el término “creador” fue en el siglo XVII y se debe al poeta polaco, Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640), quien escribió no sólo que el poeta “*inventa*” o “*construye según un estilo*” sino que llegó a afirmar que el poeta crea como lo hace Dios. A su juicio ésta

era prerrogativa exclusiva de los poetas y no del resto de los artistas, que se limitaban a copiar puesto que se encontraban condicionados por la existencia del material a partir del cual desarrollaban su arte³⁰. El Renacimiento, en buena parte, bebía de las fuentes clásicas.

Pero todo ello en realidad no contribuye mucho a clarificar el tema, sino que más bien lo confunde: inventar, crear, descubrir, transformar se usan ya como sinónimos y no siempre como términos universales, sino que se aplican a esta y no aquella disciplina científica o artística.

Entiende Vicente que pertenece a un marco cultural y que es deudor de todo el arte anterior, en este caso y como antecedente el Renacimiento, pero lo da como una etapa superada. El antecedente próximo que reconoce es el cubismo.

“El pintor de hoy prescinde conscientemente de los medios expresivos que nos legó el Renacimiento. El dogma de la perspectiva perpetuada hasta el siglo XIX se ha desechado.” (Vicente, 1945)

El Siglo XVIII, que inicia la revolución intelectual y política que se plasmará en la científica y social del siglo siguiente, priorizará el concepto imaginación, que también se utilizará adjetivando diversos conceptos. No todos la interpretan de la misma forma, ni siquiera la distinguen de otros conceptos. Voltaire sentenció en una carta a Helvecio que el verdadero poeta es creativo; en cambio, otro célebre ilustrado como Diderot sostenía que la imaginación no es más que la memoria de las formas y los contenidos y no crea, puesto que se limita a combinar, aumentar o disminuir lo que ya previamente existe. (Condillac, 1984) La explicación a esta postura debe buscarse en el espíritu mismo de la Ilustración que, sobrevalorando la dimensión racional del hombre, mostraba rechazo hacia todo lo que mostrase visos de ser mágico o irracional. Condillac, en este mismo siglo, escribe lo siguiente:

“La imaginación, a la cual se han atribuido todos los talentos, no es nada sin el análisis. ¡No sería nada! Me equivoco, sería una fuente de opiniones, prevenciones y errores, y sólo formaríamos sueños extravagantes si no la dirigiese el análisis. En efecto, ¿qué otra cosa hacen los escritores que sólo poseen imaginación?” (Condillac, 1984)

La imaginación, desde la perspectiva de la Ilustración, no se trataba tanto de creación como de diferenciación. Las estructuras culturales que aparecieron en el Renacimiento, tanto en lo intelectual, artístico como en los político y social, estaban ya estratificadas y resultaban un obstáculo para el desarrollo de una clase social que

³⁰ Sin embargo Tatarkiewicz (1992:286), entiende que la idea de la creatividad aplicada es anterior aunque no vinculado al arte, más bien al lenguaje popular.: *“El concepto de creatividad strictiori sensu empezó a tomar cuerpo sólo a finales de la antigüedad: especialmente en el sentido de modelar algo a partir de la nada. Pero la idea que se tenía en un principio de la creatividad era negativa; sostenía que la creatividad no existe. La antigüedad posterior tenía una frase para expresar esto: ex nihilo nihil, nada puede surgir de la nada”*

alcanzaba, en estos momentos, su máximo poder económico y reclamaban una parte alícuota del político. La imaginación para los intelectuales liberales consistía en suplantar al pensador académico por el librepensador. Eso sí, dentro de las actitudes de la burguesía ascendente, aunque a veces se les descontrolase la masa y se llegase a una Revolución.

Pero el arte del siglo XVIII y el del XIX, por lo menos hasta el impresionismo, no realizó ninguna verdadera revolución. Ni siquiera el romanticismo, con toda su libertad implícita y su pretendida ruptura con las normas sociales, llegó a revolucionar el arte, como después, ya principios del siglo XX lo hicieron las vanguardias. (Grombrich, 1995) Por ejemplo, en poesía, que siempre ha sido la disciplina más próxima a la creación, el verso libre no aparece hasta muy a finales del siglo XIX, con el español con Rubén Darío.

En el siglo XIX, sin embargo, al artista no sólo se le reconoció la creatividad, sino que fue el máximo adjudicatario de tal denominación, pues “*creador*” llegó a convertirse en sinónimo de artista y poeta. Hasta el extremo de que la aplicación del concepto creador a las ciencias se interpretó como mera transferencia de los conceptos propios del arte.

El siglo XX cambia todos los planteamientos teóricos, como veremos más adelante.

El pintor segoviano se siente, en todo momento, hombre de su siglo y aún más, de la vanguardia de su siglo. Nacido en el siglo XX se identifica con el cubismo, del que siempre se ha sentido partícipe, aún en sus etapas de Expresionismo Abstracto. Y olvida, quizás, concientemente de los estilos anteriores al cubismo, que cita poco en sus escritos, aunque se inició en ellos.

“El cubismo inició la trayectoria creando el espacio por la superposición de planos, y el arte actual continúa el empleo de dos dimensiones para crear la ilusión de espacio. En este proceso se han utilizado las enseñanzas adquiridas en el estudio del arte primitivo medieval, y se han aquilatado sus valores plásticos desechando el claroscuro utilizado en la pintura tradicional desde el Renacimiento hasta el siglo XIX” (Vicente, 1945)

IV.3.2. Antropología de la invención.

Se ha dicho que la antropología es una invención de la cultura occidental. Parece pues una paradoja hablar de antropología de la invención. Pero también es paradójico que la Antropología no es, contrariamente a una idea muy expandida, la ciencia del Hombre, sino que es la ciencia de la población, del conjunto no del individuo. Y, de una manera más específica, la ciencia que estudia la evolución de la especie humana en mayor medida desde una perspectiva cultural. (Lobera, 1990)

Pero el concepto cultura, para la antropología, no queda claro; según Velas y Hoijer (1981), hay más de cien definiciones, todas ellas válidas y ninguna de ellas completa. En este sentido, Groeber y Kluckhohn (1963) definen la antropología como:

“... todos los proyectos de vida históricamente creados, explícitos e implícitos, racionales, irracionales y no racionales, que pueden existir en un tiempo dado como guías potenciales para el comportamiento de los hombres.”

Harris (2003), por su parte, añade:

“La antropología es el estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos y sus estudios de vida.” Es una definición amplia que entra en terrenos más propios de la historia. En cualquier caso todos están de acuerdo que la cultura es una creación humana y que el hombre es, a su vez una creación de la cultura, lo cual, como ya hemos explicado, es otra paradoja.”

El hombre es un ser que necesita el aprendizaje. Nace desprovisto en la práctica de ninguna capacidad de supervivencia y requiere un entorno social y un largo aprendizaje para sobrevivir. La cultura, el entorno cultural es necesaria para satisfacer las necesidades básicas del hombre en sus inicios como tal, pero también lo será a lo largo de su vida, y las vinculadas a sus características biológica y psicológicas (Malinowski, 1981) Sin embargo, este autor, fundador de la moderna antropología funcionalista, debe aceptar el carácter individual como una variable en el comportamiento humano. Con lo cual aparece otra paradoja, la cultura es un hecho comunitario pero su interpretación e implementación es un hecho individual.

Y este hecho individual condiciona las culturas, porque provoca los cambios:

“Los cambios en la cultura pueden sobrevenir:

- 1 Cuando se agregan nuevos elementos o se perfeccionan los antiguos por medio de invenciones.*
- 2 Cuando se adoptan elementos nuevos de las sociedades vecinas.*
- 3 Cuando ciertos elementos culturales, inadecuados al entorno, son abandonados o reemplazados por otros mejores.*
- 4 Cuando se pierden algunos elementos, al no ser transmitidos de una generación a la siguiente.” (Velas y Hoijer, 1981:127)*

En realidad los cuatro puntos pueden resumirse en uno sólo: los cambios suceden cuando un factor nuevo -invención, novación- entra en la cultura, o en una cultura próxima y es inmigrado por otra, y que al ser positivo arrincona a los ya obsoletos a causa de la invención o se pierden por carecer de utilidad. Dicho de otra manera, la invención está en la base de los cambios sociales, sean del tipo que sean. Por ello hay que considerar todas las manifestaciones humanas, que en origen todas han sido desarrolladas dentro del grupo pero por los individuos, como invenciones que se han implementado porque, en algún momento, han significado un avance evolutivo. La cultura, en la especie humana, actúa también como factor de evolución y adaptación. (Llobera, 1990)

Por ello se habla de la invención de la mitología, que es lo mismo que hablar de la invención de la religión, de la invención de las naciones, de la política, de la democracia, las artes e incluso las ciencias. Teniendo siempre en cuenta que invención y descubrimiento, en muchos casos pueden ser sinónimos. Y también lo es con el renacimiento de vivencias o interpretación o reinterpretación de las mismas. La choza primitiva es un reinvento de la gruta que proporcionaba seguridad.

Pedro Burgaleta plantea una serie reflexión sobre la inventiva, especialmente en el último párrafo, donde realiza un sincretismo entre lo cotidiano y la invención como causa y efecto, el primero de la segunda.

“La obra de arte, la obra poética, constituye un mundo propio, un ámbito de sentido que se enfrenta al mundo cotidiano y cuyo sentido transgrede. Pero el primer problema del aprendiz no es cómo transgredir sino cómo poner en marcha la acción inventiva, cómo desencadenar el flujo de imágenes en cuyo ámbito tendrá lugar el discurrir de su invención. Y su segundo problema quizás sea comunicarse con el profesor que le acompaña en su aventura. Y si lo único que existe antes de la invención y por tanto lo único que puede ser compartido como referente es el mundo cotidiano, será en él donde habrá que buscar la materia prima de la acción artística.” (Burgaleta, 2002)

Y no está muy lejana de la que plantea Vicente, más a ras de suelo artístico si se quiere, sustituyendo lo cotidiano por lo material y la invención por soñar, que en buena parte pueden considerarse como sinónimos, viene a decir lo mismo.

“Por sentido de lo real entiendo una noción del aspecto material del mundo que, al entrar en contacto con una idea, se trasciende convirtiéndose en sueño. Para soñar, como dice Unamuno, tienes que estar despierto. Es lo opuesto a lo que cree la gente. Tienes que soñar con la mete bien abierta.” (Vicente, 1964)

Sin embargo, sería una perspectiva muy limitada reducir la condición humana a su capacidad de generar objetos útiles para la supervivencia, pues esto no explicaría el hecho de que las necesidades humanas no se limitan a la satisfacción de las

primarias, sino que hay aspectos como el arte, la diversión, el ocio, la comodidad, etc., que nuestra especie ha convertido en necesidades a pesar de resultar, en realidad, superfluas. Dependiendo de lo que en determinado lugar y momento se considere *vivir bien* se determinarán las necesidades humanas, concepto por tanto relativo y variable.

“La cultura es una abstracción del comportamiento, que no deben confundirse con las acciones individuales ni con la llamada “cultura material”, los artefactos resultantes de ciertos tipos de comportamiento” (Beals y Hoijer, 1981:129)

La invención, pues, no sólo está en los inicios de la evolución humana, sino que no se entiende esta sin dicha capacidad en el hombre que configura sus creaciones culturales. Incluso las pautas de comportamiento dentro de la sociedad son invenciones del hombre, que se han mostrado eficaces en un entorno determinado y se han traducido en normas o leyes naturales y, a la vez, han condicionado a quienes las han inventado.

Todo el proceso, invención, recreación, innovación, reinterpretación está tanto en la esencia de la tecnología como del arte. Si la invención es una característica de la especie humana, también es objeto de la antropología y si ha conformado la sociedad a través de la cultura, es además sujeto de la misma. Todo ello ha sido posible por medio de una herramienta de simbolización única en el hombre: el lenguaje. Porque si bien es muy posible que la estructura del lenguaje sea genética (Chomsky y la gramática generativa), no lo es menos que se trata de una estructura que hay que llenar con símbolos, los cuales se transmiten de generación en generación completando el corpus cultural. De modo y manera que no se trata de inventar todo otra vez por cada individuo, sino de aprehenderlo y, eso sí, reinterpretarlo. Esta reinterpretación de la invención es el motor de los avances culturales todos y cada uno de ellos³¹.

“La cultura no consiste simplemente en modos de comportamiento aprendidos; es un acervo de modos de comportamiento aprendidos, acumulados por multitud de hombres durante muchas generaciones. La acumulación de estos modos de comportamiento aprendidos se hace posible por la creación y el uso de símbolos; sin esta aptitud, el aprendizaje es estático o no progresivo, como ocurre entre los animales. Por lo que sabemos, el hombre es el único animal capaz de comportamiento simbólico; otros animales aprenden a emplear

³¹ No hay que olvidar, que se olvida mucho, el lenguaje gestual que no sólo participa en la conversación y de forma preferente, sino en todo el proceso de creación. *“La conversación requiere, además de la palabra (movilidad fonadora), de ademanes posturales y gestos de la cara, brazos y manos que refuerzan el decir. Según la tensión(o pasión) que se necesite en los distintos casos comunicativos, las posturas dinámicas básicas del cuerpo variarán desde la sedancia (para conversaciones intrascendentes) hasta la movilidad total contenida, en el teatro y la danza. Además, en la conversación, la distancia relativa entre los intervinientes y la iluminación ambiental deben de permitir que los interlocutores puedan apreciar en proximidad la totalidad de las partes del cuerpo del otro que estén empleando como refuerzos expresivos”* (Seguí, 2004)

signos, pero no crean símbolos. La cultura, que es en esencia una acumulación de pautas de comportamiento aprendidas, originada y desarrollada por medio de símbolos vino a la existencia cuando el hombre aprendió a simbolizar.”
(Beals y Hoijer, 1981:135-136)

Si sustituimos crear por inventar, que en estos casos los autores utilizan como sinónimos, entendemos como la invención ha hecho posible la cultura y, con ella, al humano actual. Pero teniendo presente que la invención es una cualidad del individuo, o sea que el individuo que ha creado la cultura, es a la vez recreado por esta. La paradoja subsiste incluso en el origen de la especie humana, o quizás comienza con ella.

En este punto Vicente insiste en varios de sus escritos. El artista pertenece a una cultura y ella incide sobre él y él sobre ella. Es una retroalimentación que conforma tanto a uno como a otra. Insiste en el profundo conocimiento necesario del artista como condición necesaria para la creación, la innovación, ya que, y entramos en otra paradoja, no se puede crear sin conocer.

“El artista tiene que formar parte de algo. El arte se inserta en una línea de tradición que viene del pasado y se prolongará para siempre. Sólo conociendo el terreno en el que está uno ubicado se puede descubrir algo” (Vicente, 1964)

IV.3.3. Premisas de la invención: conocimiento, pasión e ingenio.

Desde otra perspectiva, la invención es un proceso que se desarrolla a través de un periodo de tiempo y en el interior de un individuo, por lo cual depende de la personalidad del dicho individuo y de su coyuntura histórico personal y la socio-cultural del entorno en que se inscriba. El inventar o el innovar que los hemos definido casi como un sinónimo, necesitan para su plasmación, para que sean útiles, de un entorno coyuntural en el que puedan desarrollarse. (ver Capítulo IV)

Una invención, en una etapa cultural que no disponga de los mecanismos técnicos o de los condicionantes sociales para ser implementados, sirve de poco. El ejemplo más destacado fue la multitud de inventos de Leonardo de Vinci, que en su época pasaron por curiosidades y siglos después fueron reinventados por otros que asumieron su autoría. Marco, desde la perspectiva de la Arquitectura, llega más allá y relaciona la invención directamente con la intuición.

“Podemos considerar el proceso de ideación como una pugna entre razón e intuición. Cuando estamos inmersos en el proceso inventivo tratamos de razonar pero nos dejamos llevar por la intuición. Un excesivo peso de la razón consigue resultados agarrotados y fríos, precisamente porque la razón trata de acotar y concretar. La intuición, en cambio, es más libre, más dispersa y genera tanteos dubitativos que se aproximan mucho más a lo embrionario, algo indispensable para la invención. Es por este motivo que resulta más útil en el proceso inventivo la parte intuitiva de nuestro entendimiento, porque tratamos de dar forma a algo abstracto, un pensamiento, un orden que pueda configurar una realidad tangible y concreta, una realidad que mientras la vamos tallando no tiene límites perfectamente definidos.” (Marcos, 2004)

Vicente lo resume como de costumbre, pero viene a decir lo mismo que Marcos:

“La intuición es la guía. Lo que se siente despierta las emociones.”
(Vicente, 1964)

Una de las premisas fundamentales para la invención es el conocimiento, la especialidad. Sin conocimiento de la disciplina, del asunto que se investiga o sobre el que se trabaja, no existe la invención, puede darse el descubrimiento, pero no la invención que va asociada a la especialidad. Inventar no es un hecho casual, es el producto de una reflexión y una simbolización de los conceptos que se manejan y un proyecto hacia futuro. Todo proyecto tiene tendencia a traspasar los límites temporales para extrapolarse al futuro. Y el invento es un proyecto de futuro realizado sobre la base de unos conocimientos básicos necesarios y de pasión por saber.

Pero la pasión por saber no es un concepto de la técnica sino de la filosofía. El filósofo -amante de la sabiduría- quiere saber, quiere alcanzar la pureza del saber: el ser. No tanto la existencia, sino la esencia. La pasión por saber en un acto intelectual cuya

herramienta de trabajo es la investigación que consiste en observar la naturaleza, el entorno social y científico, interiorizarlo, reelaborarlo y exteriorizarlo como una reelaboración, llámesele invención o novación. La pasión es pues, un reflejo de la naturaleza del hombre que también se exterioriza en el deseo de conocer el mundo- descubrimientos- exterior o el interior.

Cierto es que se ha definido al hombre como un *homo faber*. Y cierto es que el hombre hace -fabrica- cosas. Transforma unos materiales en otros. Pero ya hemos dicho que su esencia más íntima es simbólica. El hombre no es humano porque inventase una herramienta de piedra que servía tanto para proporcionarle alimentos como para la defensa y el ataque, sino porque fue capaz de simbolizarla y después fabricarla.

En conclusión, la histórica polémica entre *Homo sapiens* y *Homo faber* resulta desde las perspectivas contemporáneas superada. Se trata de un proceso de retroalimentación, pues las destrezas técnicas de la invención abrieron nuevos caminos al pensamiento teórico y éste fue capaz de hallar, en su desarrollo, nuevas posibilidades técnicas. (Curtis, 1976; Arheim, 1979; Huizinga, 1984; Bayer, 1993) Aunque deberíamos incluir otro término que nos clarificará algunos de los estudiados hasta el momento y que, en buena parte, los relacionan: inteligencia.

Si estudiamos el origen etimológico del término inteligencia en una aproximación para su conceptualización encontramos que Inteligencia procede de “*inter*” y “*legere*” (capacidad de leer en el interior, entender). Aunque es cierto que a lo largo del tiempo ha tomado distintos significados próximos y vinculados entre sí.

Hay varias definiciones de inteligencia: capacidad para “*actuar con propósito concreto, pensar racionalmente y relacionarse eficazmente con el ambiente.*”(Wechsler, 1954), “*...capacidad de comprender y establecer significaciones, relaciones y conexiones de sentido*” (Wentzel, 1995:66), “*facultad superior contraponiéndola a las inferiores, sensitivas y vegetativas, como capacidad de abstracción, de simple aprehensión o para resolver problemas*”. Stemberg y Powell, 1989:1503-1540)

En la práctica aunque existen muchas definiciones de la inteligencia, hay consenso sobre los aspectos básicos de la misma, tanto por parte de los científicos como por la opinión social. La innovación, la flexibilidad y trascender de lo inmediato son rasgos que caracterizan la inteligencia; dichos rasgos confrontan con las actitudes sometidas a la estimulación presente y repetitiva de las conductas automáticas. La inteligencia, faculta:

“*... ir más allá de las situaciones concretas y actuales, abarcar el pasado y prever el futuro, llegar a soluciones validas no sólo de hecho, sino basadas en la lógica y la verdad*” (Yela, 1997)

Por último, otro término relacionado con los anteriores: *el ingenio*. Del latín *ingenium* – *ii*, con un amplio significado: cualidades naturales, naturaleza de una cosa, disposición natural del ser humano, temperamento, carácter, inteligencia, talento, genio, fantasía,

invención, inspiración. Las acepciones de la Real Academia, son también varias y en buena parte derivadas del latín:

- 1ª Facultad del hombre para discurrir o inventar con prontitud y facilidad.
- 2ª Individuo dotado de esta facultad.
- 3ª Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras.
- 4ª Industria, maña y artificio de alguien para conseguir lo que desea.
- 5ª Chispa, talento para ver mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas.
- 6ª Máquina o artificio mecánico. Incluidos los bélicos.

En realidad el concepto ingenio parece incluir los que hemos ido estudiando a lo largo de los precedentes apartados o, por lo menos, resumirlos. Porque para la ingenio es, en la primera acepción, sinónimo de invención, aunque la adjetivación de prontitud y facilidad, más parecen relacionarse con juegos o predisposiciones sociales, y se relacionan con la acepción 5ª "*Chispa, talento para ver mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas*", que con la investigación y casan poco con el anterior "*discurrir*".

Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras, definen muy claramente lo que se entiende por ingenio. Para inventar es necesario no sólo el conocimiento o la pasión, sino también el ingenio que es una facultad añadida a las características básicas del hombre. Las facultades poéticas y creadoras son un don de éste que sólo gozan unos pocos: los artistas, los innovadores. No es ya un desarrollo del saber y del aprendizaje, sino de facultades intelectuales innatas. Se nace poeta, no se hace. Puede un hombre estudiar métrica y convertirse en un extraordinario especialista en cómo versificar, pero la genialidad- que acostumbra a ser la genialidad de la imperfección- no es un don adquirido es innato. Se nace artista.

El ingenio, desde esta perspectiva, es limitador de la cantidad de posibles innovadores artistas, inventores. Puede decirse que también lo es la pasión y el conocimiento y sería cierto, pero el conocimiento es, como hemos dicho, un proceso de aprendizaje y la pasión nace del amor al saber, el ingenio es una facultad trascendente, no se puede aprender, nace con el individuo. Es, en este contexto, la única de las características planteadas que pertenece en exclusiva al individuo, no al grupo. Por ello es la que imprime carácter al hecho artístico.

Para Vicente el hecho creativo es un hecho solitario. O sea del individuo. No sólo la aprehensión del arte -no se define si el artista nace o se hace, posiblemente está en la línea de *nace pero debe aprender a serlo*- sino la realización, o sea el acto de la invención, es un hecho solitario. Es más, la invención, la creación, es un acto necesariamente solitario.

“En el proceso creativo de las artes la condición es la soledad. Soledad continuamente. Uno tiene que expresar su emoción solo.” (Vicente, 1964)

IV.4. La Invención en la Formación Arquitectónica.

Ya hemos desarrollado el concepto de invención en anteriores apartados (IV.1, IV.2 y IV.3) por lo que en esta introducción al presente apartado sólo plantearémos la invención en su relación con la arquitectura y la formación arquitectónica.

Partamos de la base que la arquitectura no sólo es estética, sino que incluye una ética y una forma de pensar y vivir. Los factores que se conjugan en el ejercicio de la profesión son varios y van desde lo universal a lo individual, pasando por lo nacional o las tendencias, lo objetivo y lo subjetivo, lo eterno y lo mutable, lo esencial y lo contextual.

Igual que las distintas concepciones sociales que se dan en una cultura: criterios económicos, artísticos, estéticos, religiosos o ideológicos, influyen en los conceptos arquitectónicos, los diversos planteamientos pedagógicos son influidos por estos factores que conforman una cultura y siguen las vicisitudes coyunturales de ella.

“La historia en general, y la vida del individuo en particular, pueden ser entendidas como un flujo constante de acontecimientos, donde no hay interrupciones de ningún tipo. Así, la formación del individuo, no es sino la acumulación de una serie de acontecimientos pasados por el tamiz del tiempo, la memoria. Expresado en términos químicos, diríamos que se trata de una disolución donde se han mezclado diferentes sustancias para formar un nuevo producto, teniendo presente en todo momento, que los componentes primeros no pierden sus propiedades originales. De esta forma, el personaje creador, a diferencia del observador, es capaz de dirigir sus sentidos, hacia un acontecimiento, un fragmento del pasado, la historia, con el fin de percibir, y por tanto hacerlo trascender mediante el proceso de creación, posibilitando así la aparición del hecho creativo.” (Rius, 2004)

Inmersos en una cultura sirio-greco-romana-cristiana-occidental, todos los estilos que han ido, en el transcurso de los siglos, apareciendo y desapareciendo, han dejado un poso que ha llegado hasta nuestros días, tanto por mimética como por reacción negativa contra el estilo anterior. En este contexto sólo indicar que partiendo de la firmeza del trío *vitruviano*: utilidad, firmeza y belleza como rasgos principales de una obra cuya misión era encarnar la idea de *“mantenerse en pie”*, en la línea aristotélica de la indisoluble unión entre materia y forma (hilemorfismo) hasta el Renacimiento, cuando la mera idea adquiere entidad propia separada de su representación material, idea, iniciada con el nominalismo de Ockam y culminada por el racionalismo de Descartes, llegamos, en la teoría arquitectónica, a separar proyecto y construcción, con lo que surge un arquitecto de formación teórica cuya tarea es más especulativa que basada en la práctica.

“A partir del Renacimiento se define social y productivamente la figura del artista y son los artistas plásticos, dentro de una concepción general y humanista, los encargados de la producción de pinturas, esculturas,

arquitecturas (proyectos) e incluso el diseño de aparatos e ingenios que tienen en Leonardo da Vinci su más claro paradigma.”

No se trata únicamente de orientar el estudio al análisis de la invención como proceso creativo, fundamento esencial para un arquitecto, sino asimismo plantear un método pedagógico que permita desarrollar en el alumno la capacidad de inventar, de innovar. Dicho de otra manera, uno de los conocimientos esenciales que el profesor -y a través de él el sistema- debe transmitir al alumno consiste en proporcionales estrategias o facilitar la implementación de las suyas propias, para que desarrolle al máximo -que en cada caso será distinto- sus dotes creativas.³²

No se trata pues de estudiar la invención arquitectónica desde la perspectiva de una perfección técnica o formal del acabado, ni de la mayor o menor precisión volumétrica conforme a los principios de la geometría sino el ensayo, el riesgo, el tanteo, la exploración del dibujo en definitiva, la búsqueda. Este proceso de búsqueda, de curiosidad, disconformidad con lo establecido, ya lo hemos estudiado más arriba y hemos dicho que la búsqueda es una parte esencial de la invención. Hallar una necesidad estética, una carencia cultural e intentar llenarla: investigar.

Pero investigar, buscar, es sinónimo de dejar hacer, eso sí dirigiendo de alguna manera el proceso y proporcionando las herramientas -técnicas- necesarias. Pero el proceso de invención no es lineal, es un ir y venir, tantear, prueba y error, un continuo aprender y un continuo fracasar que se alimenta de la crítica -acción pedagógica: profesor- y la repetición. Las fases, pues, son casi tan importantes como el resultado porque son los actos por lo que se aprende y se avanza. Si bien es cierto que este tanteo, esta búsqueda, es aplicable a todas las artes, y de hecho a cualquier disciplina, también lo es que en arquitectura adquiere una importancia decisiva. La razón es que a diferencia de otras manifestaciones artísticas lo proyectado por el arquitecto no es la obra, no se trabaja sobre el fin último (el edificio) como un escritor trabaja sobre su texto o un escultor sobre su figura.

Y bajo esta perspectiva, estudiamos a continuación, la situación actual de las EGA y los problemas planteados por las estructuras pedagógicas, marcos normativos docentes, que las rigen, como fundamento para el análisis, en el capítulo V, de las soluciones que proponemos.

³² Rius cree que la libertad creadora viene dada por dos factores:

a. *Conocimiento técnico. El conocimiento de la técnica (o técnicas). En el caso del Arquitecto serán, entre otras, las técnicas de expresión gráfica, la estática y el comportamiento de los elementos estructurales, el conocimiento de los materiales de construcción, el conocimiento de los mecanismos que permiten el confort en un edificio para que este sea útil,... Todo ello va a permitir desarrollar el objeto artístico, el hecho creativo. Será pues el conocimiento de los lenguajes y de las aplicaciones de unas artes y unas ciencias.*

b. *Conocimiento del medio (comprensión) La existencia del individuo como ente autónomo, aislado, autosuficiente, sin su entorno, es inconcebible. Así, el hecho creativo, formará parte activa y directa del individuo. Para la existencia es necesario un medio en el que llevarla a cabo, un medio donde desempeñar un rol, un papel. Será la Arquitectura la que lo va a permitir.*

IV.4.1. Marcos normativos docentes.

Como ya hemos dicho (IV.3), la referencia como origen de las modernas formas artísticas es el Renacimiento, los mismos humanistas y artistas de los siglos XV y XVI creían haber renovado las artes, incluso las ciencias, y superado con mucho a las antiguas civilizaciones griegas y romanas de las que tomaban parte de sus cánones y también de sus principios filosóficos y culturales. Estaban convencidos que habían llegado a la perfección en el arte y todo lo anterior, en especial la Edad Media, era lo bárbaro, que en buena parte identificaban con lo gótico. Nada más lejos de la realidad. Lo nuevo estaba en potencia en lo viejo y sin lo viejo no podía entenderse el advenimiento de lo nuevo. Pero es cierto también que eran dos órdenes culturales diferentes:

“Aquél (la Edad Media) había tenido una concepción trascendental del mundo, necesariamente estática y figurativa, basada en la idea de la imperfectibilidad de las cosas humanas. El hombre moderno (Renacimiento), por el contrario, ancló sus ideales en la noción de perfectibilidad creciente de la sociedad, vinculada a un mundo que podía conocer, interpretar y, sobre todo, dominar. De aquí una mentalidad inmanente, dinámica y crítica, que podría valorizarse como la “permanente creación” del sujeto histórico, en un deseo, intranquilo e insatisfecho, de moldear él mismo su propia existencia.” (Burckhardt, 1985)

El Renacimiento no es tanto la exaltación pagana del desnudo y la incorporación de la naturaleza al arte, como de la humanización de este desligándolo de trascendencia e inmanencia, al situarlo en un mundo real y visual, no onírico e imaginario. La sustitución de lo teológico por lo filosófico, de Dios por el hombre. Y con ello la sustitución de las verdades reveladas y los dogmas incomprensibles, por la explicación racional, empírica, de los fenómenos a los que tenía acceso el hombre.

Ockham (1300-1349) separa el ámbito de la fe del ámbito de la razón y elimina lo no necesario, lo superfluo, destruye las ideas generales y las convierte en etiquetas convencionales “*nombres*” de ahí su nominalismo. Y Marsilio de Papua, hacia el 1312, rector de la Sorbona, defiende ideas democráticas en un tiempo en que la democracia aún ni siquiera tenía posibilidades de ser aceptada de forma muy restringida.

De las nuevas técnicas, de la inquietud intelectual y del espíritu de investigación de aquel momento, surge en la pintura una impresión visual de tercera dimensión, una ilusión de aire por medio del claroscuro. Ejemplos son Miguel Ángel y Leonardo de Vinci.

Pero no hay que olvidarse que el hombre del renacimiento difería mucho del actual, sobre todo en el concepto moderno de la profesión y de la especialización. El hombre del Renacimiento sabía y conocía todas las artes y saberes, su curiosidad le impulsaba a dispersar sus esfuerzos, abarcar un amplio espectro de intereses. El ejemplo prototipo es Leonardo de Vinci. La educación que se planteaba era pues concordante con estos parámetros: la sociedad quería que sus artistas fueran

polifacéticos, y la educación que se daba era en este sentido. No en vano Pico Della Mirandola definió al hombre renacentista poniendo en boca de Dios estas palabras: “colocándolo en medio del universo” le dijo: “Tú, que no estás sujeto a ningún límite, determinarás por ti mismo tu propia naturaleza, según tu libre voluntad, en cuya mano te he puesto”.

Nace así, con el Renacimiento, la ciencia moderna, la ciencia nueva que se desarrollara, lentamente al principio, siglos XVI, XVII y XVIII, adquiriendo mayor velocidad a partir del siglo XIX, hasta conformar el mundo moderno. Dos son las perspectivas de la nueva ciencia que se establecieron en el Renacimiento. En primer lugar la lenta renovación de las técnicas y herramientas de que disponía la humanidad en el tiempo. Algunas de tanta importancia como la relojería, la óptica -en todas sus especialidades-, las que incidieron en una mayor producción de alimentos: las reformas en el arado o en el tiro de las caballerías; aquellas que transformaron el arte y la arquitectura: la perspectiva y la anatomía, que a su vez esta última desarrollaría la medicina moderna, etc. En el ámbito cultural la aparición de instituciones modernas: la Universidad y el Taller. Es cierto que la Universidad aparece en plena Edad Media, en París a principios del siglo XIII y ya a final de siglo existían varias en Europa de alto prestigio, el Renacimiento reestructuró su sistema de enseñanza y, especialmente, sus estructuras funcionales³³.

Sin embargo, la Academia que ya era un centro de estudio para artistas en la Baja Edad Media, se convirtió en el Renacimiento en el mejor sistema de transmisión de conocimientos. Miguel Ángel, por ejemplo, se inició en el taller de Ghirlandaio, conocido en la época como Bottega de Tommaso Bigordi³⁴. La Academia se impone en la transmisión artística como un elemento necesario para profesionalizar a las nuevas generaciones, e integra, dentro aún de un sistema gremial, la estructura maestro-oficial-aprendiz, tan cara -entre otras cosas por ser la única viable- durante buena parte de la historia de la cultura occidental.

El taller y la Academia independientemente de su faceta pedagógica, incluían un factor de arte colectivo ya que los oficiales y aprendices trabajaban en la obra que el maestro proyectaba y remataba, de modo que algunas de las constantes de la Edad Media se mantenían en este sistema. Por otra parte se iniciaba una cierta producción que no podemos llamar masiva, pero sí que cubría una necesidad. Las obras originales se replicaban para venderlas -casi siempre por encargo -a iglesias o conventos sin demasiadas posibilidades económicas.

³³ El documento más antiguo en que aparece la palabra universitas con este significado (de asociación de estudiantes y maestros) es del Papa Inocencio III dirigido en 1208 al *Estudio general* parisiense. Más tarde el nombre de *Universidad* pasa a designar la propia institución docente y de estudios superiores, eclipsa un poco a la denominación de Estudio General y se aplica de manera definitiva a los centros de enseñanza en su categoría más alta.

³⁴ En realidad se trataba del apellido de su abuelo. Su nombre completo era Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi. Ghirlandaio era un apodo que significa fabricante de guirnaldas, por su padre maestro consumado en la fabricación de este adorno que solían llevar las jóvenes florentinas.

La Academia pervivió al Renacimiento y se extendió a lo largo de varios siglos, hasta el estallido del individualismo de finales del siglo XIX. En realidad cuando aparece la necesidad de un arte más masificado, simplemente porque hay una mayor demanda -y el arte comienza a tener una utilidad más decorativa-, el taller a nivel de artistas va desapareciendo aunque queda el concepto, algo diluido, precisamente en las Escuelas de Arte y Arquitectura, como elemento esencial en la formación, especialmente la gráfica.

Pero lo importante de la concepción de la Academia es que los conocimientos necesarios para la formación de un artista, sea este pintor, escultor, arquitecto, alfarero, etc., devenía de una relación personal entre maestro y alumno y el problema era que la transmisión de los conocimientos eran, en buena parte, por imitación del maestro, y como siempre todo dependía de la relación y las capacidades de uno para enseñar y del otro para aprender.

Hoy día quizás por la masificación de las Escuelas de Arquitectura, o la arteriosclerosis de las mismas ceñidas a normativas con escasas posibilidades de evolucionar o con escasos deseos de hacerlo, todos estos factores que a lo largo de los siglos han ido formando el poso de las enseñanzas de la arquitectura, parece haber llegado a un punto de ruptura que es necesario superar si se quiere, en el futuro, crear arquitectos que aúnen capacidades técnicas y artísticas y que cubran las necesidades, en ambos ámbitos, que una sociedad, cada vez más dinámica y consumidora-incluyendo el consumo de arte y arquitectura- demanda. Por lo tanto hay dos conclusiones:

- 1º Son indisolubles técnica y concepto y evolucionan a la par.
- 2º Cuando en el Renacimiento se incluye el desnudo pagano, en aquel momento se trataba de "*lo actual*", y no estaba establecida esa visión, nadie se imaginaba que eso se pudiera realizar porque los prejuicios no coincidían con ello. Sin embargo alguien propuso esa nueva visión. Y así sucede siempre, la clave es ponerlo todo en duda o crisis y ese debe ser uno de los conceptos fundamentales en EGA. Los prejuicios han existido siempre y siempre se han superado.

La pedagogía en EGA debe llevar una estructura paralela a la historia:

- 1º Enseñar los rudimentos de técnicas y perspectivas para imitar lo real
- 2º A través de la crisis en la observación, el dominio de la técnica se supera y aparecen nuevas propuestas de interpretación de la realidad, lo que nos llevará a otros modos de usar las técnicas.
- 3º Finalmente llegamos a la creación siguiendo este proceso.

El ejemplo más claro de la culminación de este proceso es el Cubismo como mundo plástico con predominio de la forma sobre el color. Se niega la atmósfera pictórica tradicional, se niegan las sensaciones por subjetivas, se preocupa por la geometría (no

sólo la perspectiva). Se han eliminado las sensaciones, el espacio dimensional y la perspectiva por lo que ahora solo queda crear pues ya no se puede imitar.

Vicente especifica más el mensaje cubista.. (Ver cita Vicente pág. 34)

“El mensaje cubista es un incentivo que estimula a los nuevos pintores, aunque se aparten de su eje. Por repudiar al dominio de las sensaciones impresionistas, el artista de sensibilidad nueva no puede continuar describiendo topografías exactas. El motivo “real” desaparece y en su lugar coloca la realidad creada. Las diversas “épocas” de la pintura del gran pintor de nuestro siglo -Pablo Picasso- expresan mejor que nada esa búsqueda, esa inquietud esencial del esteta: anhelo de superación y de libertad expresiva.” (Vicente, 1945)

IV.4.2. El estado actual.

Movimientos que han puesto en entredicho las normas académicas los ha habido casi siempre, pero especialmente a partir del siglo XVIII: en Francia con Voltaire y los Enciclopedistas, en Alemania con *Stum und Drag*, por ejemplo, que cuestionaron y cambiaron en definitiva los sistemas académicos de la época. La colisión entre la creatividad y las normativas no es pues una situación moderna³⁵. Otra cosa es que las reestructuraciones, cambios de entornos sociales, conceptuales y, por ende, artísticos, no fueran más que cambios sobre las mismas bases académicas que, cambiando de estilos mantenía a la larga las normativas. Muy en la línea del “*cambiarlo todo para que no cambie nada*” del Príncipe Lampedussa.

En España ya en fecha tan temprana como 1603 se daban clases de dibujo para arquitectura en la Academia de San Luis, donde siguiendo el modelo italiano se enseñaba según dice Vicente Carducho en sus *Diálogos sobre pintura* (1633):

“Academia donde se enseñase con método y reglas lo teórico y práctico del Dibujo, principio y luz de tantas artes y se estudiase ordenadamente Matemática, Notomía, Simetría, Arquitectura, Perspectiva y otras artes y ciencias que componen un perfecto pintor todo ordenado como modo, tiempo, cursos, grados y actos públicos”

El programa de la academia y el sistema de enseñanza del dibujo, se mantuvo prácticamente sin variaciones sustanciales desde el siglo XVII hasta principios del XIX. Aunque cambiaron los centros de enseñanza, los modelos se mantuvieron, incluso en la Academia de San Fernando de Madrid, que fundada en 1752 mantiene el ideario, aunque a finales de este siglo ya introduce algún elemento novedoso: aparece el *idear* como uno de los factores inherentes a la profesión y, desde luego, su inclusión en el currículo del centro.

“Con el acuerdo procura ya la Academia manifestar que no se considera a la arquitectura civil por partes, distinguiendo de ella con grados o títulos diferentes lo que es oficio, y lo que es ciencia, sino al contrario, que la considera como un estudio unido que reciba una sola graduación, y que esta contenga todas las

³⁵ A partir de finales de los siglos XVII y principios del XVIII, el Renacimiento como modelo se estaba agotando, se inició un proceso pendular de vuelta al estilo inmediato anterior al último, eso sí con una constante reinención, una innovación sobre el precedente, recogiendo las características más destacables del penúltimo: el barroco como reacción al Renacimiento; el Neoclásico frente al barroco, etc. Si bien eran innovaciones a los estilos anteriores, que llegaban al final de su capacidad de innovación y, consecuentemente, de atracción tanto del espectador como del artista, o sea, dicho en otras palabras, dejaban de ilusionar, eran reflejo de una sociedad que aceleraba, cada vez más, su capacidad de reacción frente a los ordenes sociales y políticos establecidos. En la práctica cada cambio artístico implicaba un cambio político y social, unos más acusados y otros menos.

facultades del Arte para idear, dirigir, edificar, medir, tasar obras, sean del uso y destino que fueran." (Actas de la Academia de San Fernando, 1796)

Medio siglo después, en 1848, la Academia de San Fernando pasa a ser la Escuela Especial de Arquitectura, más tarde (1936) Escuela Técnica Superior de Arquitectura, dentro de los esquemas de tecnificación de las carreras que se dieron al socaire de la Revolución Industrial, con el ejemplo primero de los ingenieros. Se trata de darles a las carreras técnicas un bagaje técnico científico. Lo cual se evidencia en el plan de estudios de la carrera de arquitectura diseñado en 1845 para la nueva Escuela:

Primer año:

Mecánica racional y aplicada a la construcción y a las máquinas en general.

Aplicaciones de la geometría descriptiva a las sombras, perspectiva, corte de piedras y maderas.

Delineación de los órdenes de arquitectura y copia de detalles de edificios antiguos y modernos.

Segundo año:

Mecánica racional y aplicada a la construcción y a las máquinas en general.

Aplicaciones de la geometría descriptiva a las sombras, perspectiva, corte de piedras y maderas.

Delineación de los órdenes de arquitectura y copia de detalles de edificios antiguos y modernos.

Tercer año:

Historia general de las nobles artes.

Teoría general de la construcción, conocimiento y análisis de los materiales.

Dibujos de arquitectura, copia de los edificios antiguos y modernos.

Cuarto año:

Arquitectura civil e hidráulica.

Teorías generales del arte y la decoración

Práctica de la construcción.

Copia de edificios antiguos y modernos.

Análisis de ellos y composición.

Quinto año:

Composición.

Arquitectura legal.

Práctica del arte.

Se establece un examen de ingreso en el que el dibujo es la asignatura principal:

“... el reglamento de 1845 exigía, además, el constante ejercicio del dibujo y delineación, así como el estudio de idioma francés y conocimiento de geografía y mineralogía, los cuales debían acreditarse antes de recibir el título de arquitecto.” (Navascués, 1993:12)

Ya en pleno siglo veinte se levantan voces dentro de la profesión pidiendo cambios en los currículos incidiendo en la importancia del dibujo como método para aprender arquitectura. Apoyándose en lo que ocurre en las escuelas superiores de arquitectura de otros países, se piden reestructuraciones en la enseñanza (D'Ors, 1967:118)

La Expresión Gráfica Arquitectónica. (EGA)

Entrando en uno de los objetivos concretos del presente trabajo: la formación de los arquitectos en la EGA, el principal problema planteado en esta disciplina es que el dibujo está indisolublemente ligado al proyecto: dibujar en arquitectura es proyectar y un proyecto es un dibujo. Esta idea es casi tan vieja como la arquitectura y su formalización parte del Renacimiento, tanto los academicistas como sus detractores aceptan este hecho. Otra cosa es la importancia, en todos los tiempos, del dibujo en la carrera y qué tipo de dibujo. Hoy los currículos de las Escuelas están disminuyendo la presencia del dibujo en la carrera y las causas no son sólo de tipo conceptual sino también tecnológico, por ejemplo la aparición de la informática que resuelve buena parte de los problemas técnicos. Aunque no los creativos. Porque la informática sólo soluciona los problemas de mera reproducción, imitación del modelo. Ninguno de acción intelectual, de invención. El ordenador no expresa igual que la mano la sensación que nos provoca la idea que se dibuja, se pierde la escala de nuestro cuerpo. (López Santamaría, 2002)

Durante el proceso -proyecto y representación- el arquitecto traslada la idea de la mente al papel a través del cuerpo y el cuerpo dibuja la idea. La relación entre el objeto recreado y la intervención del creador es directa. Junto al movimiento está el tiempo (duración del trazo, según la escala...) En nuestros gestos se libera la energía creativa en una expresión corporal asociada al propio carácter del diseño. (Acitores Suz, 2002)

En un programa de diseño las ideas se trasladan directamente desde la mente, con movimientos que nada tienen que ver con las formas representadas, no son suficientes para liberar nuestra energía interior ya que no expresan nada. Con el tiempo ocurre lo mismo: da igual la longitud de una línea, la totalidad del trazo aparece directamente en pantalla sólo hay conexión entre resultado y pensamiento, las tensiones quedan en el interior. (Acitores Suz, 2002)

La EGA supone la transición del alumno desde un sistema cerrado donde no se le ha enseñado a potenciar sus factores creativos hasta la capacidad para proyectar. Sin embargo la situación debido al escaso número de horas lectivas, se reduce a cambiar ese sistema que no potencia la creatividad por otro sistema cerrado que pretende

capacitarlo para asimilar unos conocimientos técnicos preestablecidos. La creatividad, la inventiva y la capacidad de ser diferente tiende a restringirse.

Una carencia significativa del último Plan de 1996³⁶, es que ignora la formación previa con la que se incorpora el alumnado, así como su capacidad de asimilación y, puesto que la EGA supone el tránsito de un alumno procedente de las enseñanzas medias a un alumno capacitado para realizar proyectos, se hace imprescindible analizar el bagaje con el que llega el estudiante y el que debe poseer cuando finalice el curso.

El hecho es que el alumno llega con una muy reducida capacidad de “inventar” y nuestra tarea consiste en inculcarle un lenguaje adecuado que se lo permita; sin embargo este lenguaje, nuevo para él, tiene poco que ver con lo que conoce y, dada la reducción mencionada de las horas lectivas, se vuelve una labor compleja. (Martín San Cristóbal, 2006) Sobre todo porque este lenguaje no debería limitarse a reglas geométricas, ni clasificaciones tipológicas, ni aprendizaje de técnicas diversas, ni cánones de representación. Por supuesto, todo eso es necesario pero resulta más productivo cuando está puesto al servicio de una estructura de pensamiento abierta y el alumno, en principio, no encuentra referencias intelectuales para asirse. La razón es que el sistema de enseñanza en el que fueron formados no tiende a favorecer crisis de pensamiento y supone, en ese sentido, una rémora a la creatividad. Por este motivo la tarea inicial del profesor de EGA debería consistir en concienciar al alumno de que aprender es, precisamente, romper convicciones para convertirse en uno nuevo. (Martín San Cristóbal, 2006) Orientaciones psicológicas como el constructivismo de Piaget o la Escuela de Ginebra inciden en este aspecto.

Instruir en una materia creativa resulta tarea de enorme dificultad, puesto que el objetivo último de la enseñanza no radica en asimilar destrezas o conceptos sino en fomentar una actitud creativa. *Es cierto que si bien la arquitectura no se reduce por supuesto al dibujo, los recursos de la pintura, forma primigenia de inventar espacios, luces y volúmenes, resultan fundamentales para el futuro arquitecto que, partiendo de espacios y materiales dados, deberá idear más que representar, es decir, se verá obligado a recurrir a su intuición, a su evocación espacial y, en ese sentido, debe poseer la capacidad de síntesis formal, esto es, una capacidad de pensamiento abstracto que pueda descubrir el origen de la forma arquitectónica, sus cualidades espaciales fundamentales.* (Martín San Cristóbal, 2006)

Así, es tarea de EGA proporcionar las bases primeras para que el alumno pueda empezar a producir arquitectura y se trata de un objetivo que encierra dos propósitos: por un lado estimular en el alumno la imaginación productiva y por otro conseguir que adquiera destreza suficiente como para plasmar con eficacia los productos de dicha imaginación.

³⁶ Conocido como Plan 96, se trata de las medidas para la puesta en marcha del Plan de Estudios del Título de Arquitecto aprobado por la Junta de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid el 27 de mayo de 1996.

Basta con revisar las actas de los últimos congresos de la disciplina (IX La Coruña, 2002; X Granada, 2004; .XI Sevilla, 2006 y XII Madrid, 2008) para advertir con toda nitidez que la búsqueda de estrategias que permitan conquistar ambos propósitos constituyen la línea argumental de muchas ponencias, subyaciendo como empeño general llegar a superar la consideración tradicional de EGA como una mera enseñanza del dibujo en sus aspectos más utilitarios.

Existe hoy un claro problema con la reducción de los tiempos dedicados al dibujo que se va considerando menos necesario. Ello es debido a que la identificación proyecto-dibujo no parece hacerlo tan necesario. Pero el dibujo no sólo es representación, sino también invención, creación, un proceso para innovar.

Podemos fundamentarnos en los dos tipos de dibujo descritos por Javier Seguí de la Riva (2004): Dibujo de representación del objeto arquitectónico y Dibujo de concepción, más creativo, donde la imaginación, la invención tiene mayor impronta. Ambos necesarios y se afectan mutuamente. La ideación es una primera fase: dibujos previos, monos y croquis. Son un programa abierto, la potencia que actualizará alguna de sus diversas posibilidades. Es un dibujo suelto, impreciso, que tiene la fuerza de la duda, el sesgo de la alternativa. En esta fase se deben producir dibujos y maquetas que quieran ser la potencia de un proyecto y por eso mismo de tanteo, sugerentes, lo opuesto a un dibujo figurativo. En la medida que se actualiza, la duda debe desaparecer para llegar al compromiso final; condicionado por la materia, será preciso hacer concesiones y el proyecto será mejor cuanto más fiel sea a la idea que encarna (acto de la potencia del proyecto)

Resumiendo, en la actualidad la reducción generalizada de las horas lectivas e incluso el número de años de los estudios que afecta a la carrera de Arquitectura, y no sólo a esta, en los nuevos planes de estudio, plantea dos problemas básicos respecto a la EGA, objeto del presente trabajo. (Martín San Cristóbal, 2006)

La expresión gráfica desarrolla el diálogo gráfico como análisis del pensamiento, le abre camino, evidencia sus aciertos o errores, el dibujo es una herramienta que aprende y da continuidad al propio conocimiento. Por todo ello, el propósito, que es el del presente trabajo, debe ser establecer una propuesta pedagógica que aúne la pedagogía arquitectónica con la creatividad, la invención y la libertad de alumno. Todo ello sobre la base del lenguaje poético y del lenguaje gráfico.

IV.4.3. Invención en los procesos de enseñanza. Situación actual. Relación y aporte de Esteban Vicente.

Lo que en el fondo y en la superficie plantea Burgaleta en la cita que hemos incluido y a la que nos referimos ahora en IV.3.2, es la necesidad de que el alumno de EGA desarrolle la imaginación productiva como formar creativa. La invención y la creación son conceptos interrelacionados en el mundo artístico y forman parte del imaginario poético que mira, y ve, la realidad desde otra perspectiva. Pero esta imaginación hay que dirigirla, cuanto no promoverla, enseñar al alumno a buscarla, encontrarla y distinguirla, desencadenar la poética y encauzarla hacia aprehensión de la creatividad.

Sin embargo que los conceptos creación e invención estén interrelacionados no significa que sean idénticos. A lo largo de la historia del arte se han dado diversas definiciones no siempre coincidentes. En la Grecia clásica se bastaban con el verbo *fabricar*, pues para ellos no se trataba tanto de inventar como reproducir. Lo que subsistía debajo de este planteamiento era la diferencia para el mundo antiguo entre creador (poeta) y artista, este último imita y se guía por unas normas, cánones, mientras que el poeta es libre para crear. En realidad los griegos por una parte identificaban la poesía, al poeta, en función de esta libertad y esta creación. Poesía pues, significaba creatividad, invención. Por otra parte identificaron claramente los dos factores que se han ido repitiendo a lo largo de toda la historia del arte: las normas y la libre creación, inventiva.

“Entendiendo la pedagogía como un encadenamiento de acciones libres, expresivas y enmarcadas en situaciones dinámicas gráficas no definidas, como el dibujo de mancha, atmosférico, del asombro, y la gestualidad del trazo, pero encadenados en Series Gráficas Expresivas y dentro del contexto teórico de la Pedagogía de la Expresión.” (Martínez Saenz, 2002)

Cierto es que Roma introdujo la libertad, la imaginación y la inspiración en el hecho artístico, pero mantuvieron la distinción entre artesano, el que hace algo, y creador, el que inventa algo: *facere* y *creare*, que si bien en ocasiones utilizaron, y hemos traducido, como sinónimos no lo eran en todos sus matices. El verbo crear siempre ha sido, en el campo del arte, controvertido. En la Edad Media, que de alguna manera volvió al pensamiento de Grecia, fue desterrado de cualquier definición de artista, porque sólo Dios puede crear. Sólo Dios puede pasar de la potencia al acto a través de una acción de creación divina.

El Renacimiento al eliminar el concepto medieval de Dios y sustituirlo como centro y eje de la vida por el individuo, recupera la capacidad de creación para el artista y con ella la libertad y la independencia creativa que atribuye al ser humano en tanto cual y al artista como más legítimo poseedor de esta capacidad creativa. No significa esto

que se usara el concepto *crear* inmediatamente, la tradición era fuerte y más fuerte era aún la Iglesia.³⁷

Hay que esperar el siglo XVII para que aparezca el término creador en el poeta polaco Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640): no sólo el poeta inventa-construye un estilo, sino que crea a imagen y semejanza a lo que hace Dios. Se avanzaba más en el antropocentrismo y la libertad humana, cuya primera dependencia, Dios, se cortaba. Aunque Kazimierz, dentro del concepto griego, creía que esta libertad y la creatividad sólo se daba en el poeta³⁸.

El siglo XVIII va a consagrar el concepto de “imaginación”, que comienza a asociarse de manera frecuente a la actividad artística. Ya hemos visto (IV.3.1.) que Voltaire enseñaba que el verdadero poeta es el creativo lo cual era lo contrario del pensamiento de los Griegos, que creían que el creador era el poeta. Los términos opuestos que son lo mismo. Claro que Voltaire hacía de la paradoja su arma y su fin era relativizar lo absoluto. Sin embargo Diderot, también dentro de la Ilustración más combatiente, sostenía que la imaginación no es más que la memoria de las formas y los contenidos y no crea, puesto que se limita a combinar, aumentar o disminuir lo que ya previamente existe. Ciertamente es que, como también se ha esbozado (IV.3.1) la Ilustración coloca al hombre en el centro del Universo y la ciencia experimental como el único acceso al conocimiento racional. Sin embargo este conocimiento racional no debe entenderse como el normativo, o sea aquel que procede de unas normas establecidas por la propia ciencia, sino aquellas que son producto de la imaginación, claro que atemperada por el análisis. Con lo cual entramos, de nuevo, en la paradoja entre la libertad-imaginación- y análisis. Recordemos lo que decía Condillac (IV. 3.1.), que plantea de hecho el control de la imaginación.

Según Tatarkiewicz (1997): consideramos personas creativas aquellas cuyos trabajos no son sólo nuevos, sino que además son la manifestación de una habilidad especial, una tensión, una energía mental, un talento o un genio. De esto se deduce que la creatividad posee dos criterios para ser evaluada: la energía mental y la novedad y ninguno de ellos puede ser medido de manera objetiva sino, a lo sumo, de manera

³⁷ Como definiciones de creatividad, sin ánimo de ser exhaustivos, presentamos las siguientes:

“La *creatividad es la conducta original productora de modelos o seres aceptados por la comunidad para resolver ciertas situaciones*”(Fernández Huerta, 1968)

“ *Creatividad es aquel proceso que cristaliza en una obra nueva que resulta aceptada en virtud de su utilidad o satisfacción para un determinado grupo en un momento determinado del tiempo*” (Curtis, J. et al. 1976 op. cit. pág.10);

“ *La capacidad de encontrar una relación entre experiencias que antes no tenían ninguna, la cual se evidencia en forma de un nuevo esquema de pensamiento con el carácter de nuevas experiencias, ideas o productos*” (Landau, E. 1969, en Sikora, J. 1979 op. cit. pág.12)

³⁸ “El hombre es un dios en la tierra porque transforma creativamente lo que la naturaleza pone a su disposición y vela por todo lo que hay en ella. No sólo emplea los elementos a su servicio, sino que, a diferencia del animal lo somete a sus designios creadores.” (Jiménez, J. 2002: 119)

intuitiva. A pesar de ello la creatividad tiene una alta consideración en la jerarquía de valores del mundo actual. Tatarkiewicz atribuye dicha estima a dos razones: la primera porque amplía el marco de nuestras vidas y la segunda porque supone una manifestación del poder de independencia de la mente humana.

Se ha dicho en el (Capítulo III) que *“la flexibilidad de espíritu y la facilidad de adaptación, pueden revelarse de diferentes maneras”* lo que implica que cada ser humano puede expresarse de diferente manera, por lo que es necesaria una organización de las ideas en conjuntos más amplios que podamos asumir todos, entender las constantes básicas y las reglas generales, y, paradójicamente (ver cap. II) para adquirir capacidad de sintetizar: porque nos movemos continuamente entre lo tesis y la síntesis. La teoría de la Gestalt nos proporciona una posibilidad de encontrar un factor para redefinir y reorganizar los conjuntos organizados. Inventar es en buena parte reorganizar y, a su vez, organizar aunque sea de otra manera. Inventar, pues, es renovar o innovar, hacer nuevo el objeto-tras interiorizarlo -o encontrarle- tras la mirada interna-una nueva función: que es lo mismo que análisis y síntesis.

Desde luego la consideración de la creatividad como la naturaleza primera del arte alcanza una máxima valoración. El siglo XX la ha elevado al mismo sitio en todas las otras actividades humanas.

Por su parte la invención es una acción productiva consistente en configurar un mundo –un ámbito significativo donde las cosas ocurren de cierta manera- a partir de otro mundo dado, mediante el concurso de diferentes lenguajes determinar el contexto que contiene las soluciones posibles.

El problema, como hemos indicado en este mismo apartado, se plantea en el cómo enseñar creatividad e invención a los alumnos, sustrayéndolos de la rutina y normas más o menos estáticas en que ha devenido el aprendizaje actual en la EGA.

“Así, el aprendizaje normativo y codificado debe abrirse en estos primeros niveles a una docencia propedeútica, como enseñanza preparatoria para el estudio de las disciplinas gráficas, que deben tener su continuidad en el segundo ciclo docente de la carrera y permitir una profundización y especialización en asignaturas optativas y de libre elección (muy solicitadas estos últimos años en la Escuela de Madrid). Este problema plantea una reflexión drástica sobre el Dibujo Arquitectónico, su fundamentación y el ámbito de inserción docente idóneo en las nuevas enseñanzas de Arquitectura.”
(Martínez Saenz, 2002)

La primera cuestión, desde luego, es saber si la capacidad de invención, de creación, es común en las personas o una excepción: si el artista nace o se hace. Guilford (1980) opina que toda persona puede tener actos creativos, otra cosas es si ocasional o continuamente. El creador no lo es tanto por su capacidad de crear, que muy probablemente está en todos los hombres, sino en su cualidad y continuidad en la

invención. El artista pues, en tanto que creador, es excepcional. Vicente (1982) le añade dos elementos más: independencia e inconformidad.

“... los verdaderos artistas-músicos, poetas, pintores, escultores- son sujetos independientes. Al fin y a la postre, ese sujeto independiente no es precisamente la persona que la sociedad reclama necesario, porque el sujeto independiente puede ser una amenaza. Es él quien pone en tela de juicio comportamientos sociales. Y en este proceso, muchos artistas se convierten en personajes, en lugar de sujetos. Personajes. Esa es mi tesis. No tengo las soluciones; sencillamente soy capaz de darme cuenta de la situación.”

Invención y EGA

En el hacer arquitectónico el instrumento por el que transcurre invención y creación es el dibujo. Antes de él existe quizás una idea, ni siquiera es necesaria, sí lo es la voluntad de inventar, no es más que una mancha, una intuición, el fantasma que se ha dado en llamar por muchos tratadistas modernos. En definitiva aquello que nos induce a transformarlo-*paisajes interiores*- en un objeto, una persona, un paisaje, un proyecto, un edificio. Todo ello está en el interior del fantasma, aunque este sólo sea un indefinido.

“En el ámbito del dibujar, el fantasma es, al menos desde Leonardo, esa mancha indeterminada que vemos en la pared y que ahora nos parece un paisaje, luego un rostro y después cualquier cosa, o nada. El Fantasma -mancha, sombra o nube- en la medida en que nos permite reconocer cualquier cosa es. Él mismo, irreconocible.” (Burgaleta Mezo, 2008a)

El paralelismo entre el desdibujamiento de la realidad en una mancha y su recuperación como objeto está en la base de la creación cuyo proceso comienza con la mirada del objeto, su abstracción, y los *paisajes interiores* que lo reorganizan y proyectan al exterior en forma de invención o innovación. El cubismo fue un movimiento que descubrió de alguna manera la desestructuración del objeto contemplado reduciéndolo a sus mismas esencias geométricas, para plasmarlo en la obra de arte. Pero no como una reproducción acabada, o sea imitando la naturaleza, sino como una propuesta al espectador, que debía completarlo, completar al fantasma. Dos visiones diferentes pero concordantes son las de un moderno tratadista de la arquitectura como Burgaleta y un pintor del siglo XX que comprendió profundamente el Cubismo y la mancha: Vicente.

“El cubismo analítico es un juego de límites: consiste en un ejercicio de desdibujamiento y desmembramiento, hasta el límite, de una figura esencializada y simplificada también hasta el límite. El límite del desmembramiento es aquel que permite que los fragmentos estén todavía matricialmente y reversiblemente relacionados, pudiendo reconfigurarse.” (Burgaleta, 2008a)

“Concretaremos su orientación estética (sobre Picasso y Braque) diciendo que se proponen la creación de un mundo plástico, con predominio de la forma sobre el color. La negación de la atmósfera como elemento pictórico, su reacción contra el orden subjetivo de las sensaciones, su preocupación por la representación geométrica, ha dado al cubismo ese aspecto de vigor absoluto, esa apariencia “deshumanizada”. Crear en lugar de imitar: esa es la consigna.”(Vicente, 1945)

El hecho creativo es el proceso que produce el objeto artístico, que en Arquitectura sería la obra. *“El hecho creativo debe ser entendido como el proceso en el que se produce el Objeto Artístico, y más en concreto, la Obra de Arquitectura. Será pues, el resultado de la conjunción de dos elementos básicos, la Memoria Selectiva y el Proceso de Creación.”* (Rius y Catalá, 2002)³⁹ Las fases del proceso de creación, responden a diversos momentos que conviene clasificar de manera concreta:

1) *Fase de preparación:* en la que el artista se enfrenta a un problema estético que puede ser de distinta tipología: un encargo, el tema para un concurso o un problema urbanístico.

2) *Fase de incubación:* una vez planteado el problema, todavía el artista no lo ha resuelto y aparece la lucha por solucionarlo. Es una etapa de tensión psíquica donde se suceden una serie de acontecimientos inconscientes que parece no tener nada que ver con el asunto.

“Realmente la incubación puede durar un tiempo indeterminado: desde sólo unos instantes hasta días, meses o toda una vida”. (De la Calle, 1985, 203)

³⁹ Actualmente la investigación psicológica de los procesos creadores se bifurcan en varias corrientes:

a) Corriente fenomenológica, trata de descubrir cuales son las etapas del proceso creador, qué vivencias o imágenes mentales se dan en la mente del artista mientras crea;

b) Corriente psicométrica o factorialista, se intenta descubrir los rasgos intelectuales y de personalidad de los creadores, y además se analizan los aspectos característicos del llamado pensamiento creador;

c) Corriente psicopedagógica, intenta detectar a los sujetos dotados de inteligencia creadora, persiguiendo las modificaciones de la enseñanza que permiten fomentar al máximo dicha capacidad;

d) Corriente histórica y biográfica, consiste en estudiar las biografías de artistas científicos, etc., que destacaron por su genialidad, con el fin de descubrir el conjunto de rasgos comunes existentes entre ellos;

e) Corriente centrada en la relación entre inteligencia y capacidad creadora y en la teoría del aprendizaje. Se asimila la conducta inteligente a la conducta creadora, se llega así a la creatividad productora y se estudian las condiciones para que sea posible que la psicología del aprendizaje interfiera o ayude en la psicología de la conducta inteligente.

3) *Fase de iluminación*: la más decisiva del proceso creador, lo que se busca surge de manera inesperada, aunque el artista permanece continuamente focalizado hacia el problema, si bien la iluminación brinda un esquema válido, pero general. Es al tomar el material cuando ya se pone en marcha el proceso creador con la aparición de soluciones parciales, que conducen a la realización total de la obra. En efecto “se crea, creando” por una serie de iluminaciones continuas que se suceden a lo largo del acto creador, hasta plasmar el esquema general de una obra artística. Pero la iluminación no resulta algo espontáneo, sino que son producto de un contexto histórico cultural de la época y la elección personal del artista.

4) *Fase de verificación*: el artista comprueba el producto de la iluminación con una serie de cánones estéticos, éticos, políticos y religiosos. En función de esta verificación, admitirá o rechazará la “*materia bruta*” de su iluminación. Por un lado, en esta etapa de iluminación surgen materiales pertenecientes a las capas más profanas del individuo: el inconsciente colectivo y por otro existe una segunda modelación, cristalización o conformación por ciertos contenidos del inconsciente personal.

Pero esto es la teoría académica. El proceso es tan inclasificable como entrópico, la creación es una situación límite en la que el artista se guía por la intuición más que en reglas y éstas se emplean como herramientas para plasmar lo intuido. Sin embargo las clasificaciones están muy arraigadas en el ámbito académico y las normativas más aún, porque permiten un control del alumno aunque al controlar también su imaginación lo hacen con sus capacidades creativas e inventiva que ya hemos dicho necesitan de la libertad como principio de sus potencialidades. De nuevo Burgaleta, definiendo el dibujo artístico y Vicente criticando lo normativo, exponen, se deduce, la característica libre del arte:

“Por dibujo artístico se puede entender el dibujo practicado por los artistas en esta situación límite que es crear cuando se intenta partir desde cero o, al menos, cuando se está dispuesto a poner en duda las configuraciones o las tipologías habituales dadas por buenas en cierto momento histórico.”
(Burgaleta, 2008b)

“El juicio previo-prejuicio-nos impele a comprobar en la obra que se ofrece a nuestros ojos o nuestros oídos, los principios que lo constituyen. Si éstos no coinciden con la obra, optamos por rechazarla y continuamos aferrados al prejuicio, víctimas de su gran fuerza en nuestro infinita debilidad.” (Vicente, 1945)

Pero debemos establecer la relación entre el dibujo y la arquitectura, que en buena parte depende del contexto en que se produce. Por lo general los supuestos entre uno y otra devienen de orígenes académicos ya que el sistema tradicional era aprender a dibujar antes de aprender a proyectar.

“Pero saber dibujar tenía también, a partir del Renacimiento un valor metonímico: era un síntoma genérico de habilidad artística. Saber dibujar era sinónimo de ser artista y era, además, la habilidad común a todo artista fuera éste pintor, escultor o arquitecto”⁴⁰ (Burgaleta, 2004)

Y si esta relación se ha establecido a través de un proceso académico debe, dentro de la propia enseñanza, analizarse para comprender cuál de sus aspectos formales o creativos, si es que existen estos últimos, son susceptibles de reformarse para poder adaptar los estudios a la nueva realidad que exige el mundo actual. Pues la situación actual de la EGA entra dentro del capítulo del desprestigio que se ha adueñado de ellos en las ETSA como se ha puesto de manifiesto en las comunicaciones de los Congresos de EGA.

“La crisis de la pedagogía del dibujo en nuestras escuelas y el subsiguiente desprestigio del dibujar se acrecientan, lógicamente, cuando se pretende mantener modos de dibujar que no tienen ninguna efectividad ni desde el punto de vista de la formación de los aprendices ni desde el punto de vista de la creación directa de la arquitectura” (Burgaleta, 2008b)

Dos son los factores que contribuyen a la situación actual de los estudios de EGA y los dos son problemas que se plantean en el quehacer diario de los profesores y los alumnos:

1. Relega la asignatura de E.G.A. a impartir precarios rudimentos de lenguaje gráfico a los alumnos para que más tarde puedan continuar su preparación. De

⁴⁰ A este respecto es quizás interesante reproducir los rasgos comunes a todos los artistas según Matussek, dentro de la teoría clásica:

- a) *La fluidez de ideas*: enfrentada a la rigidez, pero sin llegar al exceso de la dispersión patológica; el creativo se acerca al problema analizando hasta encontrar la respuesta adecuada;
- b) *La flexibilidad*: posibilita el paso de ideas de un campo a otro con rapidez y frecuencia pero sin perderse en exterioridades, ya que siempre tienen presente la solución del problema, de manera que pueden seguirse varios planteamientos sin aferrarse prematuramente a ninguno de ellos;
- c) *Originalidad*: Matussek subraya la abundancia de ejemplos en torno a los grandes creadores cuyas aportaciones generales se conservan;
- d) *Capacidad de nuevas definiciones*: en las que el sujeto creador pasa por encima de las habituales vinculaciones funcionales, lo que les permite utilizar objetos de manera nueva, nominar de modo diferente situaciones antiguas. Dicha nominación y utilización conducen al conocimiento ya que experimentación y vivencia suponen comprensión alternativa de los hechos;
- e) *Sensibilidad para los problemas*: facilita la “*problematización*” de las cosas y de los nexos causales. Sólo cuando algo se enfrenta como problema posibilita el primer paso para la solución;
- f) *Capacidad de elaboración*: si los factores del pensamiento divergente revisados, son constitutivos, no dan paso inmediato a los hechos. Es necesaria la actualización de una cualidad especial, como es la de elaborar. Son muchas las personas que tienen excelentes ideas pero son incapaces de crear los presupuestos necesarios para su realización.

este modo los contenidos deben ser transmitidos de una manera apresurada, sin tiempo para que conceptos y destrezas básicas queden bien fijados, por lo que sería deseable prolongar la relación del alumno con la E.G.A. de manera más o menos directa a través del resto de las disciplinas gráficas de la carrera, especialmente con Proyectos. Naturalmente, el ideal sería que el futuro arquitecto tuviese la libertad y la capacidad de articular con criterio propio los conocimientos de materias diferentes y el aprendizaje de E.G.A. puede contribuir de manera decisiva a este objetivo, así como a evitar la reducción del dibujo arquitectónico avanzado simplemente al CAD.

2. Desprecia, o cuando menos ignora, la formación previa con la que se incorpora el alumnado, así como su capacidad de asimilación y, puesto que la E.G.A. supone el tránsito de un alumno procedente de las enseñanzas medias a un alumno capacitado para realizar proyectos, se hace imprescindible investigar el nivel de conocimientos y destrezas con el que llega el estudiante medio y el que debe poseer cuando finalice el curso.

Factores que afectan en primer lugar al alumno, que se enfrenta, al entrar proveniente de los estudios medios sin ninguna preparación para ello, a una nueva concepción de enseñanza que le marcará en su futuro. El profesorado desconoce, en buena parte, cuáles son los conocimientos de dichos alumnos pero, lo más importante, su preparación -en realidad su formación- para enfrentarse con una nueva perspectiva pedagógica.

“¿Qué supone para un educador enfrentarse a jóvenes formados en una cultura distinta a la suya y en gran medida ajena sino hostil? ¿Es compatible la experiencia de estos jóvenes con la racionalidad y disposición que exige la pedagogía ilustrada en que se basa el ideal universitario? ¿Qué cambios supone esta situación en un sistema académico estructurado bajo esquemas y titulaciones decimonónicas? ¿Qué hay que enseñar en un mundo donde, emulando a los videoclips, nada es estable? ¿Hay que seguir enseñando conocimientos, valores y habilidades ajenas a la sociedad que se está configurando? Y así una larga lista de interrogantes que necesariamente habrá que contestar en el futuro cercano.” (Goycoolea, 2002)

Generalizando, el alumnado procedente de las enseñanzas medias ha sido educado en un sistema cerrado, es decir, en un modelo pedagógico en el que cada pregunta posee una respuesta precisa, una verdad absoluta. Por otra parte, en esa etapa de la formación del alumno, los resultados tienen mucha más importancia que el proceso de aprendizaje, la capacidad de trabajo y creación tiene una consideración escasa... La consecuencia es que la realidad se interpreta únicamente desde un punto de vista cuantitativo, ya que la cualidad resulta menos susceptible de ser medida y, de este modo, se elude el problema.

La primera gran discusión sobre un plan de estudios en Arquitectura se dio en 1914 con el décimo de los planes que se daban desde que se fundó la ETSA de Madrid.

Aunque el Plan fue el más longevo de todos - de 1914 a 1931- fue también el contestado con mayor violencia. Dentro de la línea general de las enseñanzas técnicas de la época, con fuerte predominio de lo que se ha llamado “*oligarquía de los ingenieros*” -en el tiempo dominaban las escuelas técnicas y buena parte de la sociedad económica- los estudios incorporados al nuevo plan, priorizaban las asignaturas de tipo técnico. El Plan se distribuía en dos años de Ingreso y seis de carrera. Respecto al dibujo ya en el Ingreso debían aprobarse tres tipos: Dibujo lineal lavado, Dibujo de figura y Dibujo de ornato. En la Enseñanza Preparatoria se incluía: “*Geometría descriptiva: sistemas de representación y aplicación a la perspectiva y sombras*” y *Copia de elementos ornamentales al natural; Detalles arquitectónicos y Modelado*. En Enseñanza Superior: *Copia de conjunto arquitectónicos*.

“La renovación de la arquitectura española iba a producirse a dos niveles: desde arriba, desde los ámbitos profesionales (particularmente la Generación del 25) que no incidirá de modo inmediato en la reforma de la enseñanza “esperando que el actuar directamente sobre el contexto español, éste al fin exigiese las reformas pedagógicas (Vidaurre, 1975: 62-63)” y desde abajo, por la vía complementaria del Reformismo, ahora sí afectando básicamente la enseñanza.” (García-Gutiérrez Mosteiro, 2004)

Quizás la mejor crítica al Plan de 1914, que en buena parte podría repetirse hoy día, es la más temprana de Teodoro Anasagasti que en el mismo año, decía:

“... los programas son más reducidos -se refería a los planteamientos de la Escuela de Arquitectura de Munich- que los nuestros; el alumno dedica más horas a los ejercicios gráficos que a las clases orales, considerando que los conocimientos científicos, técnicos y artísticos son auxiliares que se han de materializar al concebir y dar forma a la obra arquitectónica. Nuestro lenguaje es el dibujo; él expresa nuestros conocimientos y sensaciones; y en la enseñanza moderna de la Arquitectura irá cada vez adquiriendo más importancia la representación gráfica.” (Anasagasti, 1914)

El principal valor que para el objetivo del presente trabajo tiene el debate que se produjo hace casi cien años sobre el Plan de 1914 está en las “*reflexiones en torno al papel central del dibujo en la formación de arquitectos*.” Surgió la idea de utilizar el dibujo como un nexo entre las distintas disciplinas lo cual condujo a ver el dibujo como “*un uso abierto y eficaz de la acción gráfica*” El dibujo pasó a ser un proceso abierto, por lo menos en la teoría, un “*instrumento razonable de conocimiento. De la misma manera que utilizamos el lenguaje: para entendernos- a otros y a nosotros mismos-, no siempre- o no necesariamente- con intenciones literarias*”⁴¹ (García-Gutiérrez Mosteiro, 2004)

⁴¹ “Defendiendo esta hipótesis, M. McLuhan sostuvo que lo largo de la historia, en un proceso en el que es difícil establecer qué es causa y qué efecto, los instrumentos utilizados por el hombre para almacenar, manipular e intercambiar ideas y bienes han definido los modos de percibir y estructurar la realidad. El proceso no ha sido nunca inmediato. En su inicio todo medio de comunicación funciona integrándose y enlazándose a los sistemas imperantes; con el tiempo

En realidad toda la controversia que se dio dentro y fuera también del puro ámbito de la ESTA de Madrid, estaba influida por la pedagogía del momento que no buscaba tanto la invención como la libertad, no una libertad individual sino la posibilidad de salirse de las normas que encorsetaban los estudios. Un ejemplo es la opinión de Torres Balbás (1923: 40)

“... hay que sacar la enseñanza de la historia de la cátedra, quitándole su aspecto exclusivamente verbal y erudito, complementándola con el estudio gráfico y directo de los monumentos. Todas las explicaciones teóricas sobre el barroco madrileño, por ejemplo, dadas aun delante de edificios que lo representan, no adquirirán su máximo valor docente hasta que los alumnos no hayan levantado la planta de un monumento de ese estilo, dibujando una puerta, un perfil, un pináculo, un detalle cualquiera de él.”⁴²

Casi cien años después, en el IX Congreso de EGA celebrado en La Coruña, 2002, se reflexionaba asimismo sobre los planes de estudios y el puesto que en ellos, como asignatura más importante en la formación de los estudiantes de arquitectura, debía tener la EGA. Independientemente de la importancia, siempre relativa, que los Planes den, en función de las horas lectivas asignadas, a unas asignaturas u otras, queda claro que la EGA⁴³ es la más importante en la primera fase de aprendizaje de la profesión y constituyen las bases sobre las que se desarrollará el trabajo del futuro arquitecto. Y dicha formación debe, para Chías, De la Vega y Villota (2002) fundarse en dos objetivos:

Estimular en el alumno su imaginación productiva, entendida en el sentido que le otorgan Trías y Deleuze, como un lugar intermedio entre el “buen artesano” y el “artista histriónico”, entre la copia -que por imitación consume una buena mimesis- y el simulacro. (La acepción de la arquitectura como un oficio artístico que hubo en un momento histórico determinado resulta, pensamos, muy explicativa del ámbito que ocupa).

comienza a concretar sus particularidades y a desarrollarse en una dirección original; finalmente, al generalizarse, se manifiesta la inédita concepción del mundo que conlleva el uso de todo nuevo medio de interrelación social.” (M. McLuhan, La galaxia de Gutenberg. Génesis del homo typographicus [1967], Aguilar, Madrid, 1972) (Goycoolea Prado, 2002)

⁴² En el mismo contexto, Anasagasti (1923a: 125) dice: “El profesor de éstas (se refiere a las clases de Proyectos), por sí solo, no enseña, no puede enseñar a proyectar; porque proyectar no es dibujar una ficción, con más o menos gracia o maestría: como sucede en el plan actual. Proyectar es estudiar, es resolver artística y científicamente todos los problemas de la construcción: el artístico, el económico, el higiénico, el constructivo, el mecánico, sin dejar uno solo.”

⁴³ “Recuperar el valor del dibujo pasa por actualizarlo y hacerlo operativo, recobrando las actitudes exploratorias de los grandes dibujantes pero no la literalidad de sus procedimientos. Pero recuperar el valor de dibujar requiere acometer el dibujar desde dentro, visto desde la perspectiva del que dibuja creando y requiere también inventar nuevas situaciones y nuevos términos que las describan” (Burgaleta Mezo, 2008b)

.- Indivisible de la anterior y simultáneo con ella, lograr que su mano sea suficientemente diestra y eficaz en la objetivación de los “productos” de tal imaginación.

Veamos, pues, qué pretende el alumno que se matricula en una ESTA: sencillamente ser arquitecto. Pero cuál es el concepto que tiene él de la función de arquitecto: el estereotipo que le ha dado la sociedad sobre esta profesión. Los entornos sociales⁴⁴ determinan los imaginarios de cualquier profesión y estos imaginarios son rígidos, no evolucionan con el tiempo y cuando lo hacen, lentamente, no es seguro, quizás ni probable, que coincidan con la realidad de la carrera en aquel momento determinado.

Su concepción de la arquitectura -y de cualquier otra carrera a la que quiera accederse estructura en dos actitudes:

“... una avidez de resultados inmediatos (urgencia que es contraria a la reflexión y a un método ordenado de trabajo, unida a veces a poca disciplina de esfuerzo), y el hábito de un consumo pasivo y acrítico de gran cantidad de imágenes.” (Chías, De la Vega y Villota, 2002)

Lo cual es casi exactamente lo que Vicente piensa de la actitud de la sociedad con la pintura como profesión en particular y las bellas artes en general. (Ver cita Vicente página 12)

Consecuentemente con este planteamiento, la labor del profesor consistirá en cambiar el rol del alumno, desarrollar sus capacidades perceptivas y la sensibilidad hacia la disciplina de modo y manera que adquieran y, posteriormente desarrollen *“imaginación productiva particular y propia”*, dicho de otra manera enseñarles a sacudirse las ataduras sociales por una parte y recabar su libertad creadora: que consiste, por lo menos en esta primera etapa, transgredir *“los prejuicios socialmente adquiridos por el alumno en materia de arquitectura...”* Lo cual expresa Esteban Vicente, desde la perspectiva de las artes plásticas. (Ver cita Vicente página 116)

El hecho es que el alumno llega a la E.G.A. con una muy reducida capacidad de “inventar” y nuestra tarea consiste en inculcarle un lenguaje adecuado que se lo permita; sin embargo este lenguaje, nuevo para él, tiene poco que ver con lo que conoce y, dada la reducción mencionada de las horas lectivas, se vuelve una labor complicada en extremo. Sobre todo porque este lenguaje no puede ni debe limitarse a reglas geométricas, ni clasificaciones tipológicas, ni aprendizaje de técnicas diversas, ni cánones de representación. Por supuesto, todo eso resulta imprescindible pero sólo

⁴⁴ Como norma general, el alumnado procedente de las enseñanzas medias ha sido educado en un sistema cerrado, es decir, en un modelo pedagógico en el que cada pregunta posee una respuesta precisa, una verdad absoluta. Por otra parte, en esa etapa de la formación del alumno, los resultados tienen mucha más importancia que el proceso de aprendizaje, la capacidad de trabajo y creación tiene una consideración escasa... La consecuencia es que la realidad se interpreta únicamente desde un punto de vista cuantitativo, ya que la cualidad resulta menos susceptible de ser medida y, de este modo, se elude el problema.

cuando está puesto al servicio de una estructura de pensamiento tan abierta que el alumno, en principio, no encuentra referencias intelectuales para asirse. La razón es que las certezas en las que fueron formados no favorecen crisis de pensamiento y suponen, por tanto, una rémora a la creatividad. Por este motivo la tarea inicial del profesor de E.G.A. consiste en concienciar al alumno de que aprender es, precisamente, romper convicciones para convertirse en uno nuevo.

“La primera manera de dibujar suele manifestarse en un dibujo de siluetas mediante el cual las cosas se reconocen extrayéndolas del fondo en el que se encontraban sumergidas, de un modo similar al que acontece cuando se les asigna una palabra y se las nombra. La segunda manera supone una especie de aventura, un encuentro potencialmente ocasional con el medio, más allá de las cosas y de las palabras, al menos de estas palabras cotidianas que sustituyen, determinan y cierran las cosas” (Burgaleta, 2008a)

La enseñanza del dibujar y proyectar arquitectura obliga a elaborar diversos lenguajes para comunicarse con los alumnos en función de la finalidad que se persiga. En el caso de la pedagogía del arte se trata de un conjunto de modos argumentales usados para invitar a la acción, para animar a persistir en la acción, para reforzar, para acotar, para indicar paralelismos y provocar la elaboración de criterios a partir de los resultados. Heurístico puesto que pretende desencadenar la invención de formas y ayudar a establecer hábitos. Primero el ámbito connotativo (conceptos y datos); debe combinarse con otro lenguaje pasional, metafórico que cubra la totalidad de la experiencia. El lenguaje como *doxá* está compuesto también de intenciones prácticas (*éthicas*); esta invitación a la acción es reto, provocación, promesa para reforzar la atención; es mostrar camino tras indicar las vías muertas. Nada más eficaz que el ejemplo activo. El refuerzo es la pieza básica del aprendizaje, reforzar es reconocer y filiar, señalar analogías, presentar sorprendentes poetizaciones; se busca invitar a una reflexión sobre el propio hacer.

“La necesidad de expresar algo. Esta expresión, puede tener unos fines claros, conscientes y definidos a priori (comunicativos, analíticos, experimentales), o ser consecuencia de una operación inconsciente o subconsciente. La conciencia del hombre de su fatalidad, que es la muerte, lo lleva a la necesidad de crear, con el fin de conseguir trascender en el tiempo a través de su obra y así alcanzar la inmortalidad.

Es a partir de este principio que aparece la voluntad de creación. Será así que el hecho creativo podrá ser considerado como un acto de vanidad, de legar para seguir presente, opinando.” (Rius y Catalá, 2002)

Así pues, para poder transmitir qué es el pensamiento creativo el primer paso consiste en ayudar a que los pensamientos entren en crisis a través de la ruptura de los prejuicios, una ruptura que, para ser efectiva, debe surgir del interior del sujeto, ayudado por el profesor a través de la interacción con el medio. El fin didáctico que se persigue es que el alumno entienda que lo único que nos mueve es el límite, porque

nunca aparece perfectamente definido y es preciso realizar el esfuerzo intelectual de configurarlo, para lo cual se requieren soluciones y actitudes en perpetua innovación.

Encajar las dificultades y problemas de la Expresión Gráfica Arquitectónica consiste en articular esa capacidad de asimilación del alumnado procedente del modelo “cerrado” de las enseñanzas medias, con su desarrollo en las demás asignaturas gráficas (proyectos, urbanismo...) Se trata de explicitar de qué modos la asignatura puede ser útil para la formación de un pensamiento abierto y creativo, con capacidad de inventar nuevos planteamientos y tal objetivo sólo es posible mediante un lenguaje-proceso-proyecto.

“En este momento el lenguaje es pura doxá, contenedor de una futura nueva cotidianidad colectiva, en el que ha de predominar la capacidad analógica de los “decires” referidos a los rituales y las posturas necesarias para actuar. Y suele ser pura doxá compuesta de indicaciones prácticas y extremas poematizaciones, en medio de radicales intensificaciones prácticas y llamadas entativas (ethicas).” (Seguí de la Riva, 2002)

El objetivo es alcanzar y dominar esa estructura de pensamiento que nos permite captar la realidad, interpretarla y transmitirla a través de un proceso creativo y, por ese motivo, ese proceso es un lenguaje (en nuestro caso, gráfico) que articula. Esto es, da forma y por tanto un sentido a lo existente a partir del otro referente del proceso de invención: los materiales, cuya naturaleza determinará el uso que se haga de ellos y, por tanto, son condicionantes de esa sintaxis creativa. Puesto que la arquitectura es también, si no exclusivamente, un proceso de invención fundamental, es preciso que los docentes generen una “pedagogía poética”, esto es, favorecer en el alumno el desarrollo de un lenguaje creativo que permita adquirir herramientas indispensables al futuro arquitecto.

Es cierto que si bien la arquitectura no se reduce por supuesto al dibujo, los recursos de la pintura, forma primigenia de inventar espacios, luces y volúmenes, resultan fundamentales para el futuro arquitecto que, partiendo de espacios y materiales dados, deberá idear más que representar, es decir, se verá obligado a recurrir a su intuición, a su evocación espacial y, en ese sentido, debe poseer la capacidad de síntesis formal. Esto es, una capacidad de pensamiento abstracto que pueda descubrir el origen de la forma arquitectónica, sus cualidades espaciales fundamentales.

Esto supone superar definitivamente la tradicional consideración de la EGA., como mera enseñanza del dibujo en sus aspectos más utilitarios para fomentar esa imaginación productiva propia de nuestro arte u oficio y, por tanto, no orientada hacia un conocimiento o técnica en particular sino hacia una actitud vital innovadora que empieza por aprender a mirar de otro modo. Esto como punto de partida, pues la arquitectura es una vivencia que se realiza a través de los cinco sentidos.

“(El lenguaje Gráfico) En el origen expresivo de la forma gráfica, el lenguaje aparece como función subsidiaria, no legislativa. Sin embargo, en la inversión

del reflujo, el lenguaje se implica en el proceso de manera primordial para la constitución de las categorías (lo que se dice de otra cosa), de los universales y de las holidades perceptivas.” (Martínez Sáenz, 2002)

En síntesis, el propósito es liberar el grafismo arquitectónico de su función representativa para descubrir el misterio que supone el origen de la forma arquitectónica; es decir, más revelación, intuición o evocación espacial que expresión formal. El estudiante de arquitectura debe aprender a elaborar un lenguaje gráfico que le permita expresar espacios, materias, estructuras y debe hacerlo a través de un código que posibilite que, aun inventando a su modo, otro pueda leer. Esta exigencia obliga a una serie de convencionalismos:

1. El soporte: Pueden ser maquetas, fotografías, láminas; en cualquier caso el soporte presenta límites, textura, tonalidad. Por esta causa, el estudiante debe asumir que se proyecta el pensamiento sobre algo físico que exige ajustar la invención a límites y proporciones.
2. La herramienta: Óleo, carbón, lápiz u ordenador presentan sus propias características, que deben ser conocidas y dominadas para que el lenguaje sea eficaz.
3. La ejecución: Con los condicionantes del soporte y la herramienta se inicia el aporte inventivo: un trazo interactúa con el siguiente generando conflictos gráficos que hay que resolver.

Es positivo incluso variar las herramientas creativas dentro del mismo cuadro, ya que puede provocar en el alumno un empuje creativo a su intuición. Porque la intuición también se educa, no surge de la nada, sino que se nutre de las experiencias previas del sujeto.

Cuando se trata de plasmar esa nueva realidad configurada en nuestro interior en un soporte determinado, encontramos de entrada que el soporte posee unas características físicas diferentes a la realidad concebida y por tanto que el dibujo no puede ser nunca una réplica exacta del original percibido. Además, advertimos, en el momento de la representación gráfica, que nuestros trazos obedecen a unas leyes internas que ya no son propias del objeto sino del dibujo.

Este hecho nos obliga a reestructurar continuamente nuestro recuerdo del objeto primario. En este proceso, a partir de un punto, el objeto ya es pura invención.

En conclusión, la E.G.A. debe servir para que un estudiante procedente de un modelo educativo que tiende a excluir de sus principios la creatividad aprenda a desarrollar un talento creativo. Para ello, al margen de las reclamaciones legales sobre aumentos de créditos, el docente debe contribuir a esa ruptura de los prejuicios en la mente del alumno desarrollando en el aula una pedagogía poética: recursos capaces de provocar

esa “nueva mirada” capaz de reconfigurar la realidad mostrada para dotarla de un nuevo sentido.

“Sin descartar su importancia y necesidad, las apasionadas discusiones que se están desarrollando en el campo de la educación, en general, y en la enseñanza de la arquitectura, en particular, para ver cómo informatizar lo más rápida y eficazmente las diferentes asignaturas y servicios universitarios, no deberían llevarnos a olvidar los significativos cambios epistemológicos que esta nueva situación conlleva. No se trata de ir contra un proceso a todas luces inevitable y probablemente positivo, sino de recalcar la necesidad de profundizar en los desafíos que para la enseñanza supone la generalización de los paradigmas culturales inherentes a las nuevas tecnologías de la información.” (Goycoolea, 2002)

IV.4.4. La enseñanza de la EGA. Formación previa del alumno.

El término taller es polivalente, en tanto y cuando abarca una serie de funciones que pueden atribuirse a muchos artes y profesiones. Sin embargo incluye un concepto, en muchos casos olvidado, que proviene de épocas muy lejanas y que recoge, como primera acepción el Diccionario de la Real Academia: “Lugar en que se trabaja una obra con las manos”. Lo referencia, pues, a la artesanía. Sin embargo va más allá y en segunda y tercera acepción dice: “Escuela o seminario de ciencias o de artes” y “Conjunto de colaboradores de un maestro”.

“En primer lugar, la naturaleza voluntariamente conservadoras de las primeras academias, de las que somos herederos y en parte continuadores, y a las que corresponde un lenguaje, unas actividades, unos planes de estudio, una organización administrativa, e incluso unas sedes físicas que refuerzan este conservadurismo. Las permanencia de las academias -a pesar de su tendencia conservadora- parece que surge de la necesidad que tiene la sociedad de las instituciones, incluso en un contexto progresista, como lugares de encuentro y producción de sentido” (Burgaleta, 2008)

Lo cual de alguna manera implica una tendencia de las instituciones educativas a mantener unas formas y normativas. Que si bien han demostrado en el pasado una idoneidad para la formación en función de unos determinados parámetros sociales, no permiten, o más bien dificultan, al artista a encabezar los cambios y a la sociedad disponer de una guía de evolución.

En realidad las tres definiciones no sólo son compatibles sino que entre las tres se puede plantear una definición de taller dentro del ámbito artístico en que nos movemos, porque la obra artística se realiza con las manos, dentro de una escuela o seminario de ciencias o de artes, bajo la dirección de un maestro. O sea que puede definirse como espacio polifuncional en que se realiza un trabajo artístico bajo la dirección de un maestro.

En la Edad Media y en el Renacimiento se mantuvieron las costumbres, el taller era un centro de aprendizaje y a la vez el espacio donde se realizaba la obra de Arte. La institución del aprendiz, que en la práctica se extendió hasta finales del siglo XIX, y en muchos casos hasta bien entrado el siglo XX, solucionaba dos problemas: por una parte la transmisión de la enseñanza y por otra la necesidad de mano de obra barata. Se enseñaba pero se cobraba la enseñanza con trabajo. Y la situación del oficial, un grado más en la escala, difería de la del aprendiz en matices sociales y, naturalmente, en años de carrera.

El taller inició, por otra parte, una costumbre que de hecho se ha mantenido hasta la actualidad y no tiene visos de cambiar, muy al contrario: la titulación. No importaba la genialidad, ni los dotes personales, lo importante era seguir el proceso –aprendiz, oficial, maestro- para poder acceder al rango de maestro y trabajar por libre, o sea

profesionalizarse. Así, pues, de alguna manera los talleres han sido los orígenes de las modernas escuelas técnicas y de artes

Cierto es que en fecha tan temprana como el siglo XV, Alberti intento ya establecer diferencias entre los talleres puramente artesanos y los de arquitectura: *“un arquitecto no es un carpintero o ebanista (...); el trabajo manual no es más que un instrumento para el arquitecto que, por medio de una habilidad segura y maravillosa y de un método, es capaz de completar su obra (...) y para poder hacer esto, debe tener un discernimiento perfecto en cuanto a las ciencias más nobles y exactas”* (De re aedificatoria), pero también lo es que la estructura de enseñanza y desarrollo de la profesión siguió, durante siglos, las pautas de los primitivos talleres⁴⁵. La enseñanza se veía encorsetada por las normativas gremiales. Y no olvidemos que las actuales profesiones -colegios profesionales- tienen bastante de las corporaciones gremiales de antaño, especialmente en la defensa de los intereses de los agremiados, o sea los que están dentro.

“... no estamos criticando ingenuamente unos usos académicos que se ajustaban claramente a unos objetivos claramente explicitados desde el principio y justificados por ciertas circunstancias de la época como era crear objetos artísticos imitando las maneras de hacer de los grandes maestros. Lo que sí estamos criticando sin embargo, es la pretensión de mantener vigentes, por una inexplicable inercia, los modos de dibujar de la vieja Academia en la condiciones de la cultura actual, cuando desde hace ciento cincuenta años al menos, se tiene clara consciencia de lo inadecuado del método académico para formar en una creatividad que ya no acepta la repetición de modelos como criterio de creación” (Burgaleta, 2008)

Una de las características que adquirieron los talleres a lo largo de los siglos que siguieron al Renacimiento⁴⁶ y se originaron en él, fue la especialización que devino en la actual estructura de las especialidades. Desaparecida la formación múltiple, si se quiere el humanista que abarcaba todas, o casi todas, las disciplinas en que el que el modelo sería un Leonardo da Vinci, desapareció también la valoración de los aspectos no esencialmente técnicos. En la arquitectura la explosión del Renacimiento marca a todo el desarrollo de la profesión posterior.

⁴⁵ El arte no nace de repente sino que es una reinterpretación de antiguas formas o modelos, quizás la aparición del arte románico tanto en la pintura como en la escultura y más especialmente en la arquitectura, rompe como en ninguna otra ocasión -incluso más aún que las revoluciones vanguardistas del siglo XX-, con los modelos anteriores. A la construcción románica, tanto la religiosa como los escasos ejemplos de arquitectura civil, difícil resulta encontrarle un antecedente directo en el arte griego o romano. Y ello se produjo porque hubo, además, un fuerte cambio conceptual que hacia obsoletos los antiguos órdenes o modelos.

⁴⁶ Algunos historiadores como Goujard proponen el término Humanismo como sustituto de Renacimiento: “Por ello nos parece más operativo el concepto de humanismo, movimiento intelectual nacido en el siglo XIV en Italia, que define no sólo un conjunto de métodos y valores renovados, sino también un medio de *“nuevos intelectuales”* nacido de determinadas condiciones económicas, políticas, sociales y culturales.” (Goujard 1984: 2001)

Si quisiéramos establecer un punto en que se inicia este nuevo concepto de la arquitectura, deberíamos, con todas las precauciones posibles, fijarnos en Florencia de la mano de un Giotto, el primer antecedente en la pintura, y Brunelleschi en la arquitectura. Un poco más tarde Alberti, Bramante, Sangallo o Rafael, afianzan el movimiento.

“A partir del Renacimiento se define social y productivamente la figura del artista y son los artistas plásticos, dentro de una concepción general y humanista, los encargados de la producción de pinturas, esculturas, arquitecturas (proyectos) e incluso el diseño de aparatos e ingenios que tienen en Leonardo da Vinci su más claro paradigma.

Este nuevo perfil profesional de las artes visuales que podemos generalizar como artes de la configuración del medio físico, tienen en el desarrollo de los Sistemas de Representación (dibujo en perspectiva, atributos visuales de la forma y los modelos a escala) y en el desarrollo de las llamadas Artes Gráficas (soportes, tintas, instrumentos y sistemas de impresión-reproducción) las herramientas conceptuales, prácticas y técnicas necesarias para una evolución continua de los Proyectos de Arquitectura –ideación y presentación-, hasta alcanzar en nuestra época los sistemas de Representación Digital de los que por ahora no podemos prever su horizonte de posibilidades.” (Martínez, Raposo, y Torrenova, 2002)

El siglo XVIII inicia un cambio tan drástico o más que el Renacimiento. La Ilustración supone el inicio de las bases del mundo moderno. Los conceptos tradicionales propios del Antiguo Régimen dejan paso a otros nuevos que se impondrán, a lo largo del siguiente siglo XIX. En realidad la Ilustración preparó intelectualmente el advenimiento de la Revolución Industrial y la Revolución social, pero no introdujo grandes cambios en la sociedad ni en sus estructuras educativas.

Y la mejor manera que se encontró de establecer unos principios que aseguraran unos mínimos, más o menos consistentes, que garantizaran la capacitación de estos profesionales, fue afirmarse en unas normas fijas y probadas en aquella época. Hay que partir de la base que en todas las épocas la enseñanza y sus condicionantes devienen de las experiencias realizadas anteriormente y filtradas por una serie de factores en los que influyen la sociedad, los maestros y los instrumentos y materiales con los que se cuenta⁴⁷. Lo cual de alguna manera implica una tendencia de las instituciones educativas a mantener unas formas y normativas que si bien han demostrado en el pasado una idoneidad para la formación en función de unos determinados parámetros sociales, no permiten, o más bien dificultan, por una parte al

⁴⁷ Los teóricos del Renacimiento, Alberti, *De re aedificatoria*; Vignola, *Regola delli cinque ordine d'architettura* y *Il Gesù*; Palladio, *I quattro libri dell'architettura*; Sacozzi con *Dell'idea dell'architettura universales*, ya en el siglo XVII, etc., influidos por Vitrubio y su *Arquitectura*, establecieron las bases de la arquitectura del Renacimiento y buena parte de la posterior, llegando su influencia hasta nuestros días, por lo menos desde la vertiente pedagógica.

artista a encabezar los cambios y por otra a la sociedad disponer de una guía de evolución.

“Ese papel podría explicar porque unas instituciones surgidas en el Antiguo Régimen, fueran capaces de atravesar la Ilustración y todas las conmociones posteriores y llegar hasta nuestros días conservando aspectos muy importantes de su carácter. No podemos ignorar, por ejemplo, que incluso el actual sistema de enseñanza consistente en materias fragmentarias y en exámenes constantes, era exactamente el sistema de la Academia, pues ya entonces es considerado el más adecuado para conformar la mente de los aprendices según ciertos patrones establecidos” (Burgaleta, 2008)

¿Pero cuál es la formación con que llegan los modernos aprendices a las Escuelas de Arquitectura, los que ahora llamamos alumnos? Pues con una formación secundaria estructurada sobre unas bases generalistas que pueden, o se pretende que puedan, servir para el acceso a un abanico de carreras, en este caso, técnicas, lo único que por lo general tiene el alumno que accede a una Escuela de Arquitectura es el deseo, a veces incluso la vocación, de realizar esta carrera. No llega con una preparación previa que esté orientada a la arquitectura ni al dibujo, desde luego, y que le permita entrar directamente en los conocimientos específicos.

“En nuestras Escuelas, el dibujar y el proyectar son dos aprendizajes básicos que no se ajustan a la resolución elemental de procesos metódicamente prefijados pero, a pesar de su naturaleza, parece imposible plantear la iniciación de sus enseñanzas sin recurrir al forzamiento reductivo de los procesos, seleccionando paradigmas de acabado que anulen la tensión conjetural de los procesos circulares en que consisten las tareas artísticas.” (Seguí, 2004)

Cierto es que el deseo de ser arquitecto es una condición básica, pero el concepto que tiene del arquitecto está determinado por las impresiones sociales sobre la profesión y las consideraciones materiales sobre la carrera y sus resultados prácticos. En la elección de una carrera no sólo intervienen factores vocacionales, sino también entornos sociales, relaciones afectivas, tradiciones y el concepto que en general se tiene sobre esta o aquella profesión. Y en buena parte de los casos, una simple elección al azar, o casi.

“El alumno que se acerca a nuestras Escuelas lo hace con el ánimo de ser arquitecto, de hacer obras de arquitectura. Viene, por una parte, con las actitudes, demandas y estereotipos del contexto social que le ha tocado vivir y que, en lo que nos interesa, se pueden resumir en dos cosas: una avidez de resultados inmediatos (urgencia que es contraria a la reflexión y a un método ordenado de trabajo, unida a veces a poca disciplina de esfuerzo), y el hábito de un consumo pasivo y acrítico de gran cantidad de imágenes. Por otra parte, trae consigo la cultura y formación generales de los planes de estudio que ha tenido que cursar, y que prácticamente en ningún caso (y por supuesto con

gran acierto) han estado dirigidas hacia una ciencia, arte, técnica u oficio artístico específico y por supuesto a la arquitectura en particular.

Si admitimos estos supuestos, nuestra obligación como docentes es proporcionarles las bases de formación que permitan el desarrollo de las capacidades perceptivas y de la sensibilidad en ese campo y proveerles de los arranques de cultura e información que incrementen su educación en los aspectos encaminados a la adquisición y desarrollo de esa “imaginación productiva particular y propia” de nuestro oficio. Nuestra arma básica, aunque no única: el dibujo directamente orientado a la producción de arquitectura.”
(Chias, De la Vega y De Villota, 2002)

Así el dibujo se conforma como el “*arma básica*” para la enseñanza, y naturalmente el aprendizaje de la arquitectura. “*Desde antiguo la arquitectura y su consecuencia material la edificación, ha estado ligada en sus previsiones y proyectos al Dibujo: al trazado de figuras y su geometría.*” (Martínez, Raposo Grau y Torrenova, 2002) Por ello, si el Dibujo está en la base de la carrera es el primer elemento que debe entrar en la enseñanza como asignatura, en primer lugar, preparatoria y, más tarde, como esencial en el segundo ciclo. El problema que se plantea no es tanto la enseñanza del dibujo sino cómo se enseña y qué tipo de dibujo se enseña.

El enfoque psicológico asocia la evolución en el dibujo a su propia evolución cognitiva y afectiva, por eso se dividen las etapas (Stern, 1965; Luqu, 1978)⁴⁸ También hay un enfoque clínico sobre el uso terapéutico y un enfoque artístico pues algunos artistas consideraron estos dibujos como un lenguaje simbólico que brota del subconsciente. El precursor de estos planteamientos fue Rousseau, quien manifestó la idea del dibujo como pensamiento e investigación y no como mera representación. Tras él otros educadores llevaron el dibujo a la educación infantil (hoy estamos en regresión) El niño expresa con el dibujo todo lo que no puede transmitir de otra manera y así organiza su pensamiento.

“Así, el aprendizaje normativo y codificado debe abrirse en estos primeros niveles a una docencia propedeútica, como enseñanza preparatoria para el

⁴⁸ Fases según Stern: 1. **Representación no visual.** El garabato: es un resultado fortuito que no desaparece en el tiempo. Luego con la coordinación ojo -mano se pasa al garabato controlado, estableciendo semejanzas entre lo dibujado y el objeto. Después se accede a la etapa del realismo fallido o preesquemática: el niño no puede representar perfectamente la realidad por limitaciones físicas y psíquicas, pero asume su fracaso. A continuación: la fase realismo intelectual en la que el niño representa todos los elementos reales del objeto aunque no se vean. 2. **Representación visual:** Se caracteriza por la subordinación a la perspectiva. Se le ha restringido su espontaneidad al inculcarle códigos de adulto. Esta imagen en cuanto a signo desinteresa al adolescente y progresivamente se pierde el impulso de dibujar. Una razón es tener que someterse a los criterios estéticos del adulto respecto al acabado. Otra es la propia censura crítica (LA MAYORÍA DE LOS ADULTOS NO DIBUJAN POR VERGÜENZA) Así, cuando llegan a la universidad la mayoría de alumnos tiene olvidada la capacidad de hallazgo e invención del dibujo de su infancia. Es necesario potenciar la educación gráfica.

estudio de las disciplinas gráficas, que deben tener su continuidad en el segundo ciclo docente de la carrera y permitir una profundización y especialización en asignaturas optativas y de libre elección (muy solicitadas estos últimos años en la Escuela de Madrid).

Este problema plantea una reflexión drástica sobre el Dibujo Arquitectónico, su fundamentación y el ámbito de inserción docente idóneo en las nuevas enseñanzas de Arquitectura.” (Martínez, 2002)

Al surgir la pedagogía de la expresión se quiere dejar de lado los sistemas clásicos de enseñanza del dibujo y potenciar no sólo la creación sino también el sentido lúdico del dibujo, la capacidad de divertirse y, consecuentemente, apasionarse. Hasta 1964 se exigía al candidato a la carrera unos conocimientos de dibujo considerados necesarios que se impartían en un curso previo de iniciación. Pero las enseñanzas que en ellos se impartían estaban basadas en la capacidad de copiar modelos, representar la figura humana o las formas de la naturaleza. Se trataba de un dibujo basado en el sistema clásico de aprendizaje. Sin embargo fueron los precedentes de la actual asignatura de EGA.

“La Pedagogía de la Expresión supone la sustitución de los objetivos docentes tradicionales relativos a la capacitación normativa del alumno por un ámbito de acción donde primen el placer de dibujar (en referencia a la gratuidad del juego) y el esfuerzo (la violencia ejercida al operar con lo imprevisto y desconocido).

El plegamiento o retroceso hacia el origen de la forma y el imaginario personal del alumno sitúa el discurso gráfico en el ámbito germinal de su problemática específica, liberado de toda dependencia reproductora.

El lenguaje gráfico, actuando en su propio espacio autónomo expresivo, permite entender la docencia referida a determinadas situaciones de la cultura gráfica, momentos expresionistas y de introspección y de constitución de los fundamentos del lenguaje, raíz de la aventura desarrollada por las vanguardias del siglo XX.

Entendiendo la pedagogía como un encadenamiento de acciones libres, expresivas y enmarcadas en situaciones dinámicas gráficas no definidas, como el dibujo de mancha, atmosférico, del asombro, y la gestualidad del trazo, pero encadenados en Series Gráficas Expresivas y dentro del contexto teórico de la Pedagogía de la Expresión.” (Martínez, 2002)

Uno de los problemas pedagógicos es que la estructura de la enseñanza media se fundamenta más en los resultados que en lo aprehendido más las notas que la creatividad, más el pasar cursos que la formación del individuo⁴⁹. La valoración es

⁴⁹ Una idea muy extendida en la actualidad es enseñar ideas básicas arquitectura y urbanismo en las escuelas primarias y secundarias, de modo que los adolescentes se formen en los aspectos fundamentales de ambas disciplinas complementarias, lo cual de alguna manera incidiría no sólo en una ventaja social sino también en un factor positivo para los alumnos que se integrasen en las

pues desde una perspectiva cuantitativa y los valores son la memorística y la disciplina al método. El hecho es que el alumno llega a la EGA con una muy reducida capacidad de “inventar”, más bien con mecanismos de estudio equivocados con preponderancia a memorizar sobre analizar y nuestra tarea consiste en inculcarle un lenguaje adecuado que se lo permita.

Otro de los problemas a los que se enfrentan las actuales Escuelas de Arquitectura es el casi nulo interés de los alumnos con respecto a conceptos como la especulación abstracta, ya que su formación general prima lo real a lo abstracto y la realidad virtual a la lectura o la formación artística.

“El dibujo es una habilidad técnica para expresar ideas, no es un arte. Mientras nuestros centros de enseñanza se concentren solamente alrededor del platónico tablero de dibujo, corremos el peligro de crear el proyectista precoz. La falta de experiencia práctica en obra, en las actividades manuales y en los procesos industriales de la construcción, pueden conducir a algunos estudiantes a una aceptación demasiado rápida de las ideas estilísticas comentadas, de las modas y clisés.” (Baeza, 1992:58-9)

La proliferación de herramientas tecnológicas y las posibilidades de estas, tanto de desarrollo de unas habilidades como de mero ocio, han relegado las potencias para relacionarse entre ellos, con el mundo, con la cultura y especialmente con los mundos imaginativos.

Ante este material humano el profesor se ve obligado a comenzar por enseñar a aprender. Y esto en un marco pedagógico que tiende, cada vez más y cada vez con mayor amplitud, a la introducción de las nuevas tecnologías como elementos de apoyo al principio pero convirtiéndolos en elementos didácticos. Pero las nuevas tecnologías, con todas sus ventajas y excelencias, no dejan de ser instrumentos o herramientas que facilitan, o mejor dicho deberían facilitar, una mayor capacidad del alumno para introducirse en los conceptos artísticos y epistemológicos. Cuando lo que hacen es potenciar las tendencias naturales a lo fácil que implique poco análisis y crítica.

En la carrera de arquitectura los profesores deben conseguir una docencia estimulante del dibujo, inseparable del oficio de arquitecto. No permitirles que renuncien a dibujar sino animarles a que recuperen la capacidad de expresión y descubrimiento que antes les proporcionaba el dibujo.

“La enseñanza de la arquitectura como “conocimiento”, estudio de una institución acotada. Esa es la posibilidad que debe abrir una pedagogía y eso es lo que debe conseguir el buen profesor. Por ello, la labor del profesor no

Escuelas de Arquitectura. Este tipo de enseñanzas se imparten en algunos países europeos. Finlandia está a la cabeza de ellas.

debe ser nunca con un acto de proselitismo en el que este impone desde su propio conocimiento, una determinada “manera”, antes al contrario, debe buscar la posibilidad de estimular la subjetividad del alumno. No olvidemos que la aportación del alumno es fundamental para cualquier pedagogía basada en una comunicación, pues esa relación comunicativa compromete a dos, emisor y receptor, y ambos son importantes para el correcto funcionamiento del proceso. Ignorar la aportación del alumno está cuestionando a priori, la posibilidad de un aprendizaje.” (Linares i Soler, 2006:99-100)

Seguí (2002) propone en función de las características del nuevo plan, potenciar las situaciones pedagógicas siguientes, muy dentro de la psicología conductivista:

1º Trabajo en grupos. El trabajo en grupos debe perseguir la puesta en común comunicativa (Lingüística) de los alumnos, que debe facilitar la atención a las operaciones gráficas y la toma de postura crítica frente al aprendizaje.

2º Refuerzos. La dinámica docente debe de ir acompañada de la apreciación inmediata por parte de los profesores de las tareas desarrolladas y los aciertos (parciales o totales) de los alumnos.

3º Los ejemplos. El aprendizaje de destrezas se funda, en parte, en la observación del trabajo desarrollado por personas diestras, por lo que se programarán intervenciones de profesionales.

4º Relaciones entre el dibujo de concepción y la plástica. Aunque la atención pedagógica básica se enraíce en el discurso proyectivo arquitectónico parece esencial que la producción (los ejercicios gráficos) se vinculen al campo de la plástica, que es el ámbito donde se pueden abrir los significados de las configuraciones gráficas.

El objetivo es que desarrollen esa imaginación productiva particular y propia de nuestro oficio -dibujo orientado a la producción de arquitectura- buscar estrategias docentes para superar los prejuicios socialmente adquiridos por el alumno en materia de arquitectura. Creemos necesario mantener y transmitir una actitud vital y creadora - considerar que la aventura es el aprendizaje (la sociedad valora la meta y desprecia el camino)- Para favorecer la imaginación es preciso enseñar a mirar de otro modo; eso como punto de partida pues la arquitectura es una vivencia completa a través de todos los sentidos.

“La obra de arte, la obra poética, constituye un mundo propio, un ámbito de sentido que se enfrenta al mundo cotidiano y cuyo sentido transgrede. Pero el primer problema del aprendiz no es cómo transgredir sino cómo poner en marcha la acción inventiva, cómo desencadenar el flujo de imágenes en cuyo ámbito tendrá lugar el discurrir de su invención. Y su segundo problema quizás sea comunicarse con el profesor que le acompaña en su aventura. Y si lo único

que existe antes de la invención y por tanto lo único que puede ser compartido como referente es el mundo cotidiano, será en él donde habrá que buscar la materia prima de la acción artística.” (Burgaleta, 2002)

IV.4.5. Lenguaje poético.

Cuando nos referimos al lenguaje poético no lo hacemos tanto en el sentido literal como en su simbolismo. La poesía ya en la época griega clásica, era considerada el verdadero arte porque implicaba creatividad. El resto de las artes se limitaban a reflejar la realidad, copiaban la naturaleza. Por lo que los griegos daban dos acepciones al concepto poesía: el que nosotros conocemos habitualmente y el que implica creación. (Jiménez, 2002) El lenguaje poético es, pues, eminentemente creativo, lenguaje que ha trascendido de la poesía a todas las disciplinas artísticas que lo entienden en el mismo sentido: crear, inventar, trascender.

"Y éste es un arte que se llama pintar (...) Y con razón merece ser puesto en el segundo lugar de las ciencias y coronarlo con la poesía. La razón es ésta: que al poeta, la ciencia originaria que posee le hace digno y libre de componer y ligar sí y no según le place, según su voluntad. E igualmente al pintor se le dio libertad de poder componer una figura erecta o sentada, mitad hombre mitad caballo, según le place, según su fantasía..." (Cennini, en Tatarkiewicz, 1987:43)

El lenguaje poético es innato en el individuo, es un don de la naturaleza, por el que el artista interpreta a la propia naturaleza según su personalidad. (Calabrese, 1987) De modo y manera que la creación, que se ha dicho ya en varias ocasiones, es una reinterpretación-innovación- es a la vez individual aunque inmersa en un acervo colectivo. Una paradoja.

"La Poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, la semiótica, por último, nos enseña la estructura de lo construido, o sea, la forma que en las diferentes culturas ha tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar..." (Muntañola, 1981: 24)

La paradoja y la invención van unidas en el lenguaje poético. Vicente lo destaca en un texto casi poético en el que contrasta la forma con la realidad y la referencia a la transmutación creadora, que no son más que los "paisajes interiores"

"La fruta, la figura humana y el paisaje que da al pintor la forma elemental de su pintura se quiebra en mil facetas, se multiplica en formas, se convierte en metáfora. Pero ahí está viva la realidad. No se pierde ni se acaba. Se multiplica y se agiganta en la transmutación creadora." (Vicente, 1954)

Pero, sin embargo, el artista innato necesita de unos instrumentos y técnicas que le permitan realizar su trabajo. Tanto los unos como las otras son fruto de años de experiencia y han sido transmitidas a través de instituciones creadas para ello que han evolucionado junto con la cultura que las ha implementado.

No es posible enseñar el lenguaje poético, la creatividad, pero sí lo es enseñar los medios para potenciarla y desarrollarla. Se puede, pues, impulsar al alumno y corregirle en su camino para alcanzar el máximo desarrollo de su creatividad.

“Finalmente lo que el profesor-poeta puede conseguir es la posibilidad de abrir al alumno el camino del estudio de su propia obra, definir sus perfiles generales, y la posibilidad de establecer analogías con otras subjetividades similares a la suya propia.” (Linares i Soler, 2004: 99)

Esta enseñanza creativa debe ser de naturaleza flexible y adaptativa; toma en consideración el contexto y organiza la acción atendiendo a las limitaciones y capacidades de los sujetos, la flexibilidad es un rasgo fundamental de la creatividad atribuido tanto a la persona como al producto. Un método flexible es aquel que se adapta al sujeto y al contexto y organiza la acción atendiendo a las limitaciones y capacidades de los sujetos. Una enseñanza creativa no está en el desarrollo lineal de lo planificado, sino que utiliza el plan como punto de referencia y guía. Sevillano (1993:288) destaca las características de una enseñanza creativa:

1) Predominio de metodologías indirectas, en las que se educando toma parte activa en la construcción del propio conocimiento. Las metodologías directas serían las que transmiten la información como resultado formativo, como contenido a asimilar, como cultura terminal. El método expositivo constituye un claro ejemplo de esta concepción. Las metodologías indirectas por el contrario se basan en la construcción del conocimiento con la participación activa del sujeto; se sustituye la explicación magistral por la creación de situaciones de aprendizaje con elementos de análisis, reflexión y búsqueda. Se trata de que el sujeto descubra con la ayuda del método didáctico, los conceptos, principios o procedimientos que forman parte de la cultura humana.

2) Orientada al desarrollo de capacidades y habilidades cognitivas, buscando el desarrollo máximo de las capacidades y habilidades cognitivas de cada sujeto. El dominio o asimilación de contenidos no conduce necesariamente a mejorar la creatividad, pero sí al aumento de habilidades como la observación, la capacidad de sintetizar, de relacionar, inferir, interrogar, imaginar, dramatizar, etc. Si la actividad creativa no se queda en el mero resultado de aplicar la imaginación, sino que en ella concurren todas las capacidades y habilidades mentales, el desarrollo de éstas contribuirá al crecimiento del potencial creativo.

3) Es imaginativa y motivadora, metodología que sustituye la rutina y el aburrimiento, tan habituales en la enseñanza reglada, por la sorpresa y el interés. En la educación no formal se encuentran numerosos ejemplos de imaginación y motivación, tal vez por no estar condicionada por contenidos curriculares impuestos.

En la actualidad, cuando se habla de creatividad se hace referencia a diferentes aspectos de los que Iyanga (1996: 164) destaca:

a) la creación en el plano artístico, como descubrimiento científico o invento en el plano técnico; rasgos creativos que sólo pueden tener los genios. Sus métodos o teorías son altamente novedosos y dejan un gran impacto social por resolver problemas materiales y espirituales; adquirir prestigio y rango histórico quedando como modelos a imitar, creando escuela;

b) la originalidad en sentido más amplio; porque cualquier persona puede tener algún rasgo creativo, no tiene límite de edad ni requiere una aptitud especial. Estas conductas se detectan a través de varios indicadores: rompen moldes clásicos; aportan nuevas ideas; expresan de manera original contenidos comunes; sobrepasan el nivel de didáctica informativa. Conceptos como curiosidad, imaginación, innovación, invención, tiene un lugar destacado en todos los debates sobre creatividad. La civilización actual vive en un cambio permanente que no es posible sin recurrir a la creatividad, porque el progreso científico-industrial precisa actitudes innovadoras.

Hablar de enseñanza creativa es hablar de estrategias basadas en el “*aprendizaje relevante*” en el desarrollo de habilidades cognitivas, en una actitud transformadora, en la organización de actividades innovadoras, flexibles, motivadoras; en una mediación que tome en consideración la experiencia, la colaboración, la implicación del discente.

“La aparición de investigadores y centros pioneros de creatividad ha sido tardía, y la incorporación al movimiento de otros estudiosos e instituciones no se produce ni en número ni con la rapidez que cabría esperar”. (Iyanga, 1996:188)

Pese ello es necesario educar la creatividad para:

- superar el miedo y la conformidad;
- mantener viva la sensibilidad hacia los problemas, tanto en el entorno familiar, social y profesional;

- a. potenciar la imaginación aplicada;
- b. aprender a relacionar un dato con otros bien diferentes;
- c. cultivar el pensamiento productivo que implica resolver problemas;
- d. realizar trabajos individuales y participar en grupos coloquiales, porque las estrategias de participación son diferentes en cada caso y todas ellas enriquecen;
- e. mirar hacia el futuro, con el convencimiento de que lo mejor está todavía por hacer;
- f. recurrir, si fuera necesario, a las propias experiencias;

- g. crear significados nuevos a partir de los antiguos, descubrir relaciones nuevas entre hechos e ideas que permitan formar nuevos modelos que tengan carácter de inventiva;
- h. tener una disciplina personal de la mente y del cuerpo para persistir en el propósito inicial;
- i. tener motivación y entusiasmo necesario para que la actividad produzca una profunda satisfacción.

De la Torre (1991) concluye que el método creativo ha de tener el poder de concentrar las energías mentales, de estimularlas, de facilitar los procesos de ideación, de romper la lógica cuando sea preciso, de provocar y sorprender al discente, de distanciarse del problema. El método creativo es plural y diversificador, flexible para enfocar los planteamientos desde diferentes puntos de vista; por supuesto debe ser motivador para el alumno porque la metodología que llega a aburrir es contraria a toda estimulación creativa. La opinión del alumno proporciona indicios sobre sí la metodología incita a la ideación o la adormece. Un método creativo debe funcionar como una palanca que permita remover con facilidad, la rutina, dando paso a la implicación en las tareas escolares, es decir, una enseñanza creativa pasa por la creatividad del método.

“... la composición correcta de los elementos constructivos con el fin de constituir un espacio vivo, de tal manera que cada elemento será capaz de soportar diferentes funciones y podrá ser ‘leído’ desde una multiplicidad de escalas formales; y así, estos elementos adquieren un valor poético y garantizan que este valor poético llegue al lugar que construyen y son garantía de este valor poético.” (Muntañola, 2000:23)

La creación, consecuentemente, se define como el proceso en el que se produce el objeto artístico, resultado de dos elementos: la memoria selectiva y el proceso de creación. La formación del individuo es la acumulación de acontecimientos pasados por el tiempo, la memoria y lo característico del creador es que puede dirigir sus sentidos hacia un acontecimiento y hacerlo trascender mediante la creación. El proceso de creación es consecuencia de:

1. **Voluntad de creación:** es la necesidad de expresar algo consciente o inconsciente. La conciencia de la muerte lo lleva a la necesidad de crear para alcanzar la inmortalidad, es un acto de vanidad.
2. **La libertad de creación:** es lo que va a permitir al artista, mediante unos conocimientos técnicos y asumiendo un riesgo, llevar a cabo el hecho creativo. Está limitada a las circunstancias personales y al contexto. Viene dada por:
Conocimiento técnico: conocimiento de los lenguajes y aplicaciones de unas artes y unas ciencias y:
Conocimiento del medio: en arquitectura implica un conocimiento técnico, cultural, histórico, del espacio y del tiempo. Para

comprender el medio hay que mirarlo, verlo, dibujarlo, sentirlo, vivirlo. (De la Torre, 1991)

El riesgo es el salto al vacío que realiza todo creador y en esta incertidumbre reside lo fascinante del hecho creativo. A diferencia de un científico, que sólo necesita la demostración, el artista requiere un observador. El científico justifica un hecho, lo demuestra; el artista lo desvela, lo muestra.

En definitiva un lenguaje poético trasgresor de lo cotidiano que yendo más allá de los contenidos, promueve la adquisición de las habilidades intelectuales implicadas en la invención y las convierte en hábito; una pedagogía que pretende ser ella misma acción poética.

“Llegamos así al punto esencial de la enseñanza de la arquitectura, en tanto que enseñanza poética, que supone aceptar que la aportación del profesor es una aportación en sí misma, fruto de una actividad que es poética. La enseñanza basada en una estructura dinámica de la arquitectura, y regida por la arquitectura, supone una acción por parte del profesor, que se asegura por medio de su acción la posibilidad de una enseñanza. Por tanto esta enseñanza dependerá en su mayor parte de la capacidad pedagógica del profesor-poeta”
(Linares i Soler, 2004:100)

IV.4.6. Lenguaje gráfico

Ya hemos visto en el apartado 3.2.3 que según Gomringer (en López Gradoli, 1973: 53-58) “...*el poeta se convierte en el interlocutor del arquitecto, del ingeniero o del diseñador industrial, para ser el mediador de su mundo lingüístico y del mundo lingüístico de las masas.*” Existe pues una interrelación entre el poeta -y siempre utilizamos el término en el sentido de los griegos clásicos, como el creador o inventor- y al artesano que al incorporar la poesía a su quehacer se convierte también en artista. El poeta, ahora el arquitecto, ocupa su lugar en la sociedad de su tiempo y “*se plantea la fusión de las retóricas propias del género literario poético y de las artes plásticas, teniendo en cuenta también la influencia de los discursos publicitarios y el diseño industrial.*” (en López Gradoli, 1973: 53-58) O sea, que el lenguaje de cada generación de artistas, debe sustentarse tanto del lenguaje poético como del técnico.

“Dibujar es dejar huellas de los movimientos que se realizan frente a un soporte específico. Y se llama dibujo al resultado concluido de esta actividad. Dibujar es una actividad movimental espontánea que inventa configuraciones comprensivas del mundo y funda las convenciones representativas visuales. Esto obliga a entender el dibujo como tanteo abierto y ciego que sólo se puede desarrollar por sucesivas aproximaciones, estimuladas por lo que el propio dibujar presenta en cada momento reflexivo (perceptivo) como tanteo configurado” (Seguí, 2004)

Para que este lenguaje sea completo, la transmisión necesita de una rigurosidad absoluta y esta tiene su punto de partida en el correcto uso de los materiales y técnicas. Esta parte de la pedagogía es cuantificable y se refiere a los rudimentos. Por ello es más fácil de impartir.

Pero desde luego es un complemento para que el conjunto del lenguaje sea completo, de lo contrario un lenguaje sólo técnico se convertiría en una repetición no creativa, una redundante imitación. Para la existencia de un verdadero arte en la arquitectura es preciso que el lenguaje gráfico se fusione con el lenguaje poético, con el lenguaje creador y se convierta en creatividad.

Una vez que somos conscientes de que no dibujamos planos de obra y tampoco hacemos presentaciones “*bonitas*”, lo que hacemos es dar importancia al dominio de las técnicas y rudimentos, para simultáneamente comenzar el proceso de captación de la realidad. Por consiguiente hay que rechazar lo narrativo y descriptivo. Sólo estaremos atentos a la naturaleza íntima de la realidad y la representaremos como experiencia. La observación personal requiere experimentarla, pero aún así es imposible conocerla dado que sólo podemos conocer lo que interpretamos. Esta interpretación es experiencia de la realidad.

La abstracción es una experiencia soñada de la realidad. Para captar lo esencial o trascendente hay que mirar queriendo ver algo nuevo, con imaginación. Pero el sueño

no es una ilusión o el azar o lo automático, sino el control absoluto que además confiere la total libertad. Ese control se basa en términos como orden, armonía, equilibrio, coherencia...

“El uso abierto del lenguaje arquitectónico supone un despliegue del mismo como intuición y evocación espacial, presentando una doble dimensión:

1. ESENCIALISMO. Depuración y capacidad de síntesis formal. La expresión se desarrolla en extensión, lo que implica la producción de una serie de grafismos encadenados, “Cadenas Expresivas”, que se desarrollan entre lo gratuito de lo intuido y el control que ejerce el desencadenante de partida.

2. ABSTRACCIÓN. Interpretación y distanciación formal necesarias para no supeditarnos a imágenes cerradas que impidan ese misterio que supone descubrir el origen de la forma arquitectónica en base a sus cualidades espaciales arquitectónicas fundamentales.

Ambas características, asociadas al carácter dinámico y serial de las cadenas expresivas, potencian la capacidad de TRADUCCIÓN ESPACIAL de la expresión gráfica en el inicio del proceso creativo.” (Martínez Sáenz y Raposo Grau, 2002)

Como hemos dicho en el apartado 3.2.3, la retórica arquitectónica cumple una función múltiple de manera simultánea:

1) Sirve como andamio del proceso de invención y creación del proyecto arquitectónico, es decir, para ayudar a componer y ordenar los impulsos de la imaginación y la intuición con el propósito de dar una forma explícita al edificio. Aristóteles (Retórica, Libro III) se referiría a la estructura del propio discurso y de la capacidad de autoconstrucción de los argumentos retóricos.

2) Sirve como estructura de “persuasión” de cara al cliente, ya sea privado o un grupo social, o un ente público, con el fin de demostrar una adaptación a sus necesidades, ideas, gustos, emociones, etc., para Aristóteles (Retórica, Libro II) esto sería el mecanismo de persuasión.

3) La retórica es un modelo de relación entre el proyecto y su contexto histórico, geográfico y arquitectónico previo, más tanto en el contexto inmediato o lugar en el que está ubicado el edificio proyectado, como el contexto cultural y arquitectónico más amplio. Precisamente esta relación es la que genera la tensión dialéctica que permite a su vez el desarrollo de estrategias retóricas de persuasión.

Esteban Vicente en el mismo contexto define la abstracción como una experiencia relativa a la realidad. Entiende, y es una idea muy platónica, que las formas existen y

el artista las busca. Habla de ideas básicas y de su mundo real. Son las cualidades espaciales arquitectónicas fundamentales, de Sáenz y Raposo.

“Una abstracción es una experiencia relativa a la realidad. Las formas existen en alguna parte, y uno se mueve hasta allí y las expresa. La abstracción tiene que ver con la forma y la idea básica relativa a la materialidad del mundo. Uno crea formas: provienen de la experiencia, y a fin de que lleguen a ser, uno ha de abstraer, analizar, eliminar. No es algo amorfo; es preciso, real.” (Vicente, 1964)

La relación del lenguaje con las artes plásticas ha sido constante a lo largo de la historia de la civilización. La expresividad plástica ha interrelacionado con el lenguaje gráfico en prácticamente todas las lenguas alfabéticas del mundo. La grafía devino en un elemento integrante del poema en muchos de los géneros literarios y la grafía alfabética incidió en la plástica. Hasta *“la postura extrema de basar todo posible significado poético del texto en la armonía, el geometrismo o el trabajo sobre la serialización y los ritmos de sucesión espacial de los grafemas plasmados sobre la página”*. (Ver apartado III.2.4.)

El artista, el arquitecto, tras captar la realidad descoyunta sus partes a través de los procesos de la memoria para finalmente volver a unir esas partes. Por ello es posible que, tras adivinar lo trascendente en las formas, podamos recomponerlo para transmitir conocimiento. En este proceso de desmembrar y recomponer se van resolviendo los problemas de indefinición de la realidad y técnicos de representación y se van planteando otros nuevos, dando como resultado una nueva realidad.

Al modo de un artista, de lo real ha surgido una nueva realidad por el mero hecho de procesarla a través de una visión poética e intentar transmitirla con los rudimentos imprescindibles.

Una significativa peculiaridad de la arquitectura radica en el hecho de emplear el dibujo como metalenguaje de su creación, al modo en que, por ejemplo, la música emplea el solfeo. Por tanto, tratamos el dibujo como herramienta y en este sentido, para la creación arquitectónica el dibujo de ideación parece más útil que el dibujo de representación. Hablamos de tanteos, de pruebas, de un proceso continuo y laborioso que anule los prejuicios gráficos y surja del interior con el convencimiento de que dibujar es construir un lugar.

Sin embargo, la frontera entre el dibujo que representa la realidad y el que le da forma no está clara. Por eso es nuestra meta encontrar el ámbito propio de la pedagogía del dibujo en las escuelas de arquitectura y para ello es preciso asumir que toda pedagogía del arte es compleja, pero puesto que crear es un proceso debe atenderse más al modo en que se produce que al análisis de lo producido. Precisamente porque este proceso no resulta de fácil evaluación y al respecto existen teorías diversas e incluso contradictorias. Se tiende a subestimar la aportación del dibujo considerándola no productiva, lo cual resulta sorprendente y paradójico, pues el futuro arquitecto no

representará, sino que inventará y el dibujo puede aportar procesos creativos imprescindibles para ayudar en esa invención.

Precisamente por no ser de fácil objetivación, los sistemas educativos vigentes - basados en lo mensurable, lo reproductivo, el mero resultado impersonal que puede cuantificarse, en lugar de atender al proceso personal y creativo- desprecian sin más el hecho de que la E.G.A. desarrolla el diálogo gráfico como análisis del pensamiento, abre nuevas alternativas, evidencia aciertos o errores y en ese sentido adquieren una gran relevancia pequeños detalles como el valor del dibujo a mano (capaz, por ejemplo, de trasladar al papel en la intensidad del trazo la energía de un pensamiento o de superar las limitaciones de la perspectiva bidimensional introduciendo perspectivas múltiples), la introducción del elemento subjetivo para traspasar los límites y las fronteras del lenguaje arquitectónico tradicional, el condicionante físico, corpóreo, que no está presente en el dibujo a través de las técnicas digitales.

En síntesis, el propósito es liberar el grafismo arquitectónico de su función representativa para descubrir el enigma que supone el origen de la forma arquitectónica, esto es, más descubrimiento que expresión, intuición, evocación espacial que tenga en cuenta dos conceptos: Existencialismo y Abstracción. (Ver Martínez y Raposo página 306.)

“Procurar el uso abierto del LENGUAJE frente al pensamiento sistemático, desde la intuición de que vivimos un mundo de apariencias, representativo, que oculta el ENIGMA y que es inabordable desde la reflexión lógica. ¡Algo está oculto en lo profundo! Seguir la vía del ASOMBRO, del arcano, radicalizándola acción hacia un nihilismo que muestre el carácter ilusorio del mundo, con un discurso no visual ni lógico, sino reticente, enfático y radical, sobre todo en sus inicios.

Entender el grafismo como un SIMULACRO que opere en autonomía y libertad, por medio de una oblicuidad expresiva que lleve el discurso al límite de la agramaticalidad como desvelamiento de la niebla de los orígenes”. (Martínez Sáenz, 2002)

En cualquier caso hay que entender que el dibujo es una forma de expresión no sólo artística sino también, y quizás en mayor medida esencial, de comunicación. El enfoque psicológico asocia el dibujo en los primeros estadios del desarrollo del niño a una herramienta de aprendizaje y también de desarrollo de un lenguaje simbólico. En el dibujo un niño hace exactamente lo que hemos dicho que realiza el artista: recoge una imagen, un concepto, de la naturaleza y lo interioriza, para luego transformarlo en un símbolo a través del dibujo. Reinterpreta pues la realidad según su subconsciente. De ahí a establecer toda una teoría, y la consiguiente praxis psicoanalítica, había un solo paso que no tardó la psicología en dar ya en el siglo XIX.⁵⁰ (Ver cita Vicente página 11)

⁵⁰ Ya Rousseau manifestó la idea del dibujo como pensamiento e investigación y no como mera representación. *“Me guardaré de ofrecerle un maestro de dibujo que sólo le dé imitaciones para que las copie, y que dibuje los dibujos de otro;*

El niño, a través, del dibujo expresa aquello que no sabe transmitir de otra forma y, de alguna manera, organiza su pensamiento. Esta organización se establece en cuatro etapas:

El garabato: es un resultado fortuito que no desaparece en el tiempo. Luego con *la coordinación ojo-mano* se pasa al garabato controlado, estableciendo semejanzas entre lo dibujado y el objeto. Más tarde se accede a la etapa del *realismo fallido o preesquemática*: el niño no puede representar perfectamente la realidad por limitaciones físicas y psíquicas, pero asume su fracaso. A continuación: la fase de *realismo intelectual* en la que el niño representa todos los elementos reales del objeto aunque no se vean. *Representación visual*: se caracteriza por la subordinación a la perspectiva. Se le ha restringido su espontaneidad al inculcarle códigos de adulto. Esta imagen en cuanto a signo desinteresa al adolescente y progresivamente se pierde el impulso de dibujar.

“Pero el primer problema del aprendiz no es cómo transgredir sino cómo poner en marcha la acción inventiva, cómo desencadenar el flujo de imágenes en cuyo ámbito tendrá lugar el discurrir de su invención. Y su segundo problema quizás sea comunicarse con el profesor que le acompaña en su aventura.”
(Burgaleta, 2002)

Una razón de aprobación es tener que someterse a los criterios estéticos del adulto respecto al acabado. Otra es la propia censura crítica. Así, cuando llegan a la universidad la mayoría de alumnos tiene olvidada la capacidad de hallazgo e invención del dibujo de su infancia. Es necesario volver a potenciar la educación gráfica. Dicho de otra manera, el proceso del dibujo parte de una base genética como instrumento de organización del pensamiento evolutivo. El niño no aprende a trazar líneas, formas, sino que lo hace por necesidad. Los niños necesitan dibujar, representar, esquemáticamente, su pensamiento y representar una realidad imbuida en su subconsciente y devuelta en forma de trazos, símbolos que sólo él entiende o interpreta.

Tras esta fase iniciativa entra en la etapa de aprendizaje, el dibujo pasa a ser un conocimiento que necesita de unas técnicas y deja de ser una creación para convertirse en una obligación. No se trata de crear sino de imitar, para lo cual hay que desarrollar una habilidad manual que no está al alcance de todos, por lo que el adolescente pierde interés. La creatividad atraía al adolescente, la imitación sin habilidad natural no.

quiero que no tenga otro maestro que la naturaleza, ni otro modelo que los objetos; que tenga presente el original y no el papel que lo representa; que copie una casa de una casa, un árbol de un árbol, un hombre de un hombre, para que se acostumbre a observar bien los cuerpos y sus apariencias, y no creer que las mentiras y las imitaciones convencionales son imitaciones verdaderas” Rousseau, J. J. (1979) *Emilio o la Educación*. Barcelona. Bruguera: 212.

Una característica de la creatividad artística es la soledad. No significa la autosuficiencia, sino la individualidad. Cualquier artista es deudor de aquellos que han sido antes que él, su consciente artístico es la suma de los que le han precedido. La pedagogía le enseña cuales han sido los estilos anteriores y por qué se han implantado, cómo y cuándo. Pero a partir de un determinado momento, con los conocimientos técnicos asumidos, el alumno que ha aprendido a mirar y ha aprendido los rudimentos técnicos, debe ir solo.

Esteban Vicente insiste en varios momentos en la soledad del artista. En el momento de la creación, encerrado en su taller el pintor sólo depende de sí mismo. Es un momento en que la soledad, para Vicente (1982), atenaza al creador. *“Para mí, el pintor, como el poeta, como cualquier hombre inmerso en el proceso creativo, es un sujeto que está solo.”* Y añade: *“En el proceso creativo de las artes la condición es la soledad. Soledad continuamente. Uno tiene que expresar su emoción solo.”*

El alumno debe encontrarse ante un vacío y el profesor no debe estar presente. De lo contrario correríamos el riesgo de convertir a nuestro alumno de arquitectura en nuestro delineante. Así la arquitectura dibujada hoy es esclava de las modas. No hemos sabido dejar solo al alumno, obligando a que haga los proyectos y dibujos que nosotros (profesores) haríamos.

El trabajo creativo debe participar de independencia, libertad, soledad, necesidad íntima, privada, que a nadie más que al interesado importa satisfacer o no satisfacer. Una llamada hecha de preguntas cuyas respuestas tentativas surgen del mismo trabajo. Se reflexiona sobre arquitectura y se dibuja sobre arquitectura para saber qué es la arquitectura. Esta es una actitud inquisitiva, abierta, nada autosatisfecha. (Ver cita Vicente página 275)

Una significativa peculiaridad de la arquitectura radica en el hecho de emplear el dibujo como metalenguaje de su creación, al modo en que, por ejemplo, la música emplea el solfeo. Por tanto, tratamos el dibujo como herramienta y en este sentido, para la creación arquitectónica el dibujo de ideación parece más útil que el dibujo de representación. Hablamos de tanteos, de pruebas, de un proceso continuo y laborioso que anule los prejuicios gráficos y surja del interior con el convencimiento de que dibujar es construir un lugar.

IV.4.7. La invención como origen de las tendencias artísticas modernas.

Hemos definido en el apartado IV. 4.3 la invención y su relación con la arquitectura, una relación tan estrecha que Moneo define la: “*arquitectura como la invención de convenciones formales*”. Y decíamos en dicho apartado: “la invención artística es un proyecto más en el sentido que le da el diccionario de la RAE: designio o pensamiento de ejecutar algo. Un plan de futuro. También, es un trazo o una idea creativa, una ideación. Si el proyecto es un proyecto de futuro y la ideación sacar, descubrir, una idea de algo, la invención es la acción a través de la cual se perfecciona la ideación y el proyecto”.

Ahora decimos que dibujar lo que no se ve es dibujar para proyectar, el dibujo de ideación; su capacidad de comunicar radica en su formulación intencional en busca de un proyecto, es un desarrollo, un proceso. Supone liberarse de prejuicios gráficos y abandonar la razón en un primer momento para que surja lo intuitivo, tiene gran valor como búsqueda de un logos. Esto es papel de una razón crítica posterior.

Esteban Vicente, sobre este punto reflexiona respecto a los prejuicios estéticos que todos llevamos como inherentes a nuestra formación social y la realidad de la belleza. (Ver cita Vicente página 116)

La invención, pues, está en el origen de todas las tendencia artística, por cuanto dichas tendencias son innovaciones sobre las anteriores. Cualquier proceso artístico implica un proyecto de futuro se trata de una reestructuración de una realidad aprehendida. Lo cual implica que primero hay que interiorizar esta realidad. Y la misma elección de una realidad y no otra, la decisión que toma el artista al elegir un tema, implica un proyecto de futuro, una intencionalidad.

Los términos creación, invención e innovación en muchos aspectos están íntimamente relacionadas, aunque no es sino a partir de la toma de conciencia del hombre como ser libre y centro de su mundo, el Renacimiento, cuando se perfila la creatividad como un complemento de la invención, y el viceversa también.

También hemos dicho que el desarrollo de la invención no es un proceso lineal sino que se rige por la prueba y el error, por el tanteo, la busca, una y otra vez, de la solución, la aproximación al núcleo de lo que se quiere expresar. El éxito y el fracaso de un autor depende de dos factores: la mayor aproximación, la identificación si es posible, de lo expresado con lo que se quiere expresar y la interpretación de lo mismo por el espectador.

Y si esta gestación se da en todos los órdenes artísticos y con mayor medida, si cabe, se da en la arquitectura, ya que a diferencia de otras manifestaciones artísticas lo proyectado por el arquitecto no es la obra, no se trabaja sobre el fin último (el edificio) como un escritor trabaja sobre su texto o un escultor sobre su figura.

“Uso abierto del grafismo arquitectónico, liberado de su función discursiva, representativa, represora. La representación no supone un referente en el aprendizaje del alumno, lo que implica un retroceso de los discursos sistemáticos en favor del uso abierto del Lenguaje Gráfico Arquitectónico. La expresión gráfica y el gesto expresivo como apertura de un discurso liberado y en vías de descubrir ese misterio que supone “el origen de la forma arquitectónica”. Discurso que libera al sujeto respecto del objeto, la Expresión como “Revelación”. (Martínez y Raposo, 2002)

Los cambios ocurridos en el arte a partir del último tercio del siglo XIX, con la irrupción de las modernas tendencias, esencialmente, los vanguardismos a partir, por establecer una tendencia, del impresionismo, no se debe tanto a una revolución conceptual dentro del arte, que también, sino a una revolución en la sociedad que por una parte exige cambios, o simplemente los realiza, y una aceleración de dichos cambios.

El hecho, probable, por otra parte, que las nuevas tendencias se definan como roturas con el pasado más inmediato, no es más que una demostración de destacar la innovación que suponen sobre los manierismos en que indefectiblemente caen los estilos al predominar sobre la libertad creadora, la innovación, los academicismos. Lo cual implica que cada nueva tendencia exija para sí una invención que signifique una nueva concepción artística, que proclama en sus manifiestos, tan en boga a principios del XX, al sentir la necesidad de no sólo otra concepción del arte sino también una justificación del mismo. El arte tiene pues que ser justificado por tanto no nos hallamos ante una renovación sino una invención.

Porque a finales del siglo XIX y a principios del XX lo que se estaba innovando era una nueva sociedad que salía del liberalismo burgués para entrar en el socialismo, entendido como una redistribución no sólo de la riqueza sino, y más especialmente, de los derechos.

El arte ha sido en toda la historia la vanguardia de las nuevas ideas. No es pues de extrañar que la vanguardia del arte no fuera entendida por la sociedad hasta mucho después de su aparición y, en muchos casos, de su desaparición ya superados sus planteamientos.

Joy Paul Guilford (1897-1987) en sus obras *“Creatividad y educación”* (1968) y *“Aptitud para la creación”* (1985) destaca el pensamiento divergente donde las respuestas de los sujetos no son analizadas en función de que sean correctas o no sino en base a su variedad y originalidad, lo que conduce a múltiples soluciones, a la búsqueda de otras alternativas y hacia nuevas metas y evaluación. Paul Torrance (1915-2003) elaboró diversos textos para medir el pensamiento creativo y estudió su relación con la inteligencia y rendimiento escolar en cuatro grandes sectores: los cognoscitivos -inteligencia y creatividad- y los psicosociales -adaptación y carácter moral-

La novedad y la originalidad, estrechamente ligadas a la invención y la innovación consecuente, distinguen entre ambas escuelas y cada una de ellas aporta un nuevo concepto pero, y más importante aún, aporta un nuevo valor en el desarrollo total del quehacer artístico. Y si esto ha sido una constante en el arte del siglo XX, lo ha sido asimismo para la arquitectura y quizás con mayor motivo, porque no sólo ha significado un cambio en la esencia artística, sino también en la planificación de la vida de los hombres y ciudades.

“Pero la arquitectura no puede quedarse en mero sentimiento. Si es arte tiene que ser producida, tiene que ser configurada. Y la pedagogía debe de conducir a ese proceso de realización. Difícil ejercicio en el que se trata el contexto como texto, en el que se acaba determinando el marco donde la interacción presentida como acontecimiento debe de ser albergada y reforzada. La peculiaridad de este ejercicio está en que el proyectar arquitectónico tantea y determina los límites, las condiciones de borde de una amplitud ambientada donde la actividad relacional social ha de poder ser significada con intensidad. Arte de la delimitación, en la que siempre queda ausente el contenido. Las otras artes objetualizan el contenido, aunque todas ellas producen una atmósfera (la de la realización) y un vacío U el correlativo a su constatación como obras)” (Seguí, 2004)

Las soluciones de habitáculo que habían sido válidas para el siglo XIX y la primera parte del XX se revelaron como, en el mejor de los casos, insuficientes para el siglo XX. Una nueva concepción de cómo el ciudadano quería vivir y cómo la sociedad esperaba relacionarse -o necesitaba relacionarse- impusieron una nueva concepción a la arquitectura.

Sin embargo, si bien las nuevas tendencias aparecieron con una velocidad parecida a otras artes, también se crearon estructuras pedagógicas que, debido a lo específico de la Arquitectura, tendieron a anquilosar la invención, la libertad y la creatividad del arquitecto, primando sobre lo artístico lo técnico, sobre lo poético lo profesional.

Hoy se vuelve a la invención como origen y fundamento de las tendencias artísticas en arquitectura, y esta disciplina se encuentra con un vacío de creatividad, poesía, necesario para interpretar una nueva concepción. Por otra parte, a nadie se le oculta que en el arte de la arquitectura inciden un conjunto de disciplinas artísticas y no artísticas que interrelacionan en el conjunto pero, especialmente, en la invención.

“Se intenta cambiar el concepto visual de la imagen “cuadro” como elemento estático, inamovible y matérico. La herramienta digital modifica la esencia de la imagen sin variar por ello su apariencia, ofreciendo un arco de posibilidades infinito. La creatividad se instrumentaliza a través de la electrónica en un campo estrictamente contemplativo y plástico. De esta forma se eliminan los límites que antes separaban lo pictórico de la fotografía, el vídeo, el cine y lo plástico en general.” (De Celis, 2002.)

El arquitecto que inventa crea en el sentido que los griegos le daban a la poesía, en general a toda la labor intelectual, aunque ellos identificaban dicha labor con la poesía. Por lo tanto la invención poética debe estar en la base de todas las tendencias artísticas, entendiendo por tal la invención y la innovación a partir de la libertad creadora, basado en un aprendizaje de las técnicas pero también, y más importante, en un aprendizaje de la propia capacidad de creación.

IV.4.8. Modelos de Pedagogía Poética para la Invención Arquitectónica.

Posiblemente el mayor reto con que se enfrente un profesor en general y más concretamente por lo que atañe a este trabajo, un profesor de EGA, es enseñar a inventar. Y lo es porque va más allá de la enseñanza normalizada: al alumno se le puede enseñar a dibujar pero a inventar, a lo sumo se puede marcarle el camino, dirigirle, prepararle para que desarrolle una capacidad innata en él. Se trata más de formar que enseñar, más potenciar un valor que todo ser tiene en su interior que de ofrecerle unas técnicas.

No se pretende sólo transmitir estas técnicas, mostrar cómo se adquieren o enseñarle conceptos empíricos o abstractos, todos ellos factores necesarios en la enseñanza de la arquitectura, pero no un fin en sí mismos, sino un medio para llegar al fin último: la creatividad y la invención. Se trata pues de fomentar el pensamiento flexible, creativo, abierto a la capacidad de imaginar una realidad nueva.

Cierto es que el objetivo de la EGA es fomentar el desarrollo de la imaginación productiva del alumno, pero también lo es que la propia docencia debe incluir la imaginación para que el alumno comprenda los contenidos culturales que se le quieren transmitir. La imaginación que se quiere fomentar en el alumno debe estar presente en el método. Y la imaginación es, entre otras acepciones, *“la facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos...”* También es *“la facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales e ideales”*. En definitiva, anuncia la invención y la creatividad, pero eso sí, teñida por la belleza con lo que nos encontramos con la poesía según el concepto de los griegos clásicos. Volvemos a citar a Benevolo:

“... el arte eleva la intuición sensible al nivel de la conciencia y su efecto principal está en la forma específica de conocimiento que percibe.” (Benevolo, 1979:292)

Pero más importante aún nos parece los rasgos comunes que Matussek (1977:22-27) adjudicaba a todo artista y que ya hemos visto en el Capítulo III 1.

Fluidez de ideas, flexibilidad, originalidad, nuevas definiciones, sensibilidad, capacidad de elaboración son los valores asignados al inventor y al poeta y, consecuentemente, a una pedagogía poética. Se trata de establecer un marco de trabajo que potencie los valores ya citados dentro de situaciones capaces de provocar esa nueva mirada, desencadenantes en suma de la necesaria predisposición creativa en un alumno que debe aprender, sobre ninguna otra cosa, cómo crear.

Un primer concepto que debemos exponer es que la escritura de la que se sirven todas las artes y disciplinas es dibujo en palabras. Un signo es una *graphía* a la que se le asigna un significado simbólico que, con el transcurso del tiempo, forma parte de la experiencia humana, como una expresión que relacione un referente con el consecuente en una comunicación. Se trata, desde luego, de una operación abstracta,

sólo posible por la capacidad de concepción del hombre, quizás el rasgo que más le distingue del resto de las especies. El signo gráfico es una representación abstracta de una idea, de una realidad o de una concepción ideal. Es, en esencia, un producto de la inteligencia que funciona a través de un código y permite una relación social necesaria: la comunicación.

“Lenguaje, mito, arte y ciencia son los universos de lo simbólico. Ellos no presuponen ninguna realidad metafísica, y sin embargo constituyen el patrimonio del pensamiento y su objetividad misma” (Calabrese, 1987:29)

Si bien es cierto que todos los lenguajes escritos incluyen un tipo de grafía más o menos elaborada, más o menos sintetizada y diferenciada, no es menos cierto que la escritura debe al dibujo una herencia interpretativa y, consecuentemente, puede considerarse, de hecho lo es, una rama especializada del dibujo. Porque la escritura, aunque sea esencialmente conceptual, también es gráfica y visual en muchos de sus factores, por ejemplo signos de exclamación, interrogación, etc. Esto dejando de lado las escrituras ideográficas en las que el dibujo es parte fundamental del proceso de aprendizaje y comunicación. Pero el escrito no es el único tipo de lenguaje que se estructura sobre el dibujo. El lenguaje matemático, musical, etc., también parten del dibujo y sintetizan en el dibujo muchos de sus conceptos, sin ir más lejos la geometría.

En definitiva, la escritura proviene del dibujo y como deudora del mismo es parte, más o menos fundamental, de todo lenguaje gráfico.

“La pintura y la escultura son artes visuales y el proceso de dibujar es el medio por el cual el artista ve y desarrolla su propia visión (¿para la eternidad?)” (Vicente, 1999)

Pero la invención, en este contexto, no sólo está configurada por el dibujo, incluso de la Arquitectura, también debe a otras disciplinas, constituyéndose en un concepto multidisciplinar. Como hemos visto en los Capítulos 1º y 2º la invención desde una perspectiva antropológica es parte constitutiva del ser humano, en cuanto diferenciado de los individuos de otras especies. El hecho es que nuestra evolución final hacia la especie que ha dominado el mundo se deba a la capacidad de concebir, o sea de inventar, una herramienta, implica necesariamente que la invención forma parte del acervo psicológico básico del ser humano.

El hombre es tal a partir de que en él se desarrolla la capacidad de invención, de conceptualizar una herramienta antes de que exista en la realidad. Luego surgió la técnica que permitía el desarrollo o la mejora de la herramienta en cuestión, pero lo primero fue inventarla.

“La fortaleza de la descripción del itinerario cognitivo tiene suficientes argumentaciones en las investigaciones científicas contemporáneas, y fueron construidas a partir de informes retrospectivos en cuanto a la forma en que surgen las ideas en el pensamiento humano. Algunos investigadores han

combinado los informes biográficos sobre procesos de creatividad natural con observaciones sobre creatividad en situaciones de laboratorio, como por ejemplo cuando se pide a los individuos que vayan contando en voz alta cómo resuelven los problemas o componen objetos. Sobre la base de estas evidencias encontraron cuatro momentos a los que denominaron: preparación, incubación, iluminación y verificación. Esta descripción, ha sido confirmada por otros investigadores aunque ahora estos procesos no se consideran etapas discernibles, sino parte de un interjuego dinámico que se da durante la creatividad” (Gwllatly, 1997)

La Filosofía, por su parte, ha basado todos sus supuestos sobre el hecho de que el hombre es un ser racional. Ciertamente es que el “*pienso luego existo*” se fecha en el siglo XVII, lo que no implica que la idea fuera nueva y no estuviera ya en Sócrates, Platón o Aristóteles sólo por citar alguno de los clásicos. El Hombre como ser racional, que razona y establece silogismos, está en la misma base de la Filosofía, se desarrolla al principio y está presente hasta el siglo XX, y en el siglo XXI también, sólo que con muchas matizaciones a partir del siglo anterior. No se discute tanto la racionalidad del hombre, como la racionalidad como valor supremo, incluso como valor simplemente.

Sin embargo, la consideración del hombre como un ser principalmente productivo (actúa y por eso piensa), que alcanza su apogeo en autores como Marx, Bergson y, ya en el siglo XX, en la antropología materialista de Marvin Harris, tiene antecedentes en el siglo V a. C., pues Anaxágoras afirmaba entonces que el hombre piensa porque tiene manos.

“La mayor parte de las obras de arte se realizan, deliberadamente, a imagen de ciertas formas preexistentes. La tarea del artista consiste en replicar estas formas mediante combinaciones originales de elementos culturalmente estandarizados: sonidos, colores, líneas, formas, movimientos familiares y agradables, etc. Naturalmente, para que sea arte, debe haber siempre un ingrediente de juego y creación. Por otra parte, si la representación - transformación ha de cumplir su función comunicativa -y debe comunicar algo para ser una obra lograda- las reglas del juego no pueden ser invención privada del artista. A ello se debe que la originalidad absoluta no sea precisamente lo que la mayoría de las culturas buscan en el arte.” (Harris, 2003:395)

En parte coincide con Esteban Vicente:

“No me interesa la idea de originalidad. O creo que la única posibilidad de originalidad reside en la personalidad: en ser lo que eres. Si se tiene personalidad, se es original.” (Vicente, 1964)

Claro está que depende de lo que entiende Vicente por personalidad, porque si es, como parece, individualidad, diferenciación, valores propios dentro del marco coyuntural de una cultura, entonces vienen a decir lo mismo.

El dibujo, considerado en sí mismo, no deja de ser un instrumento didáctico que no sólo es sujeto de enseñanza sino de autoaprendizaje. Porque dibujar es comprender ya que su ejecución implica desestructurar el objeto y reconstruirlo, para lo cual es necesario comprenderlo. Una elaboración intelectual y, al tiempo, una innovación porque el objeto es recreado. Una recreación en la que también entra la intuición.

La EGA, o sus antecedentes, desde los más lejanos tiempos han entendido que el dibujo era una técnica necesaria para el arquitecto, la más necesaria de ellas posiblemente, pero han planteado el aprendizaje de dicha técnica de diferente manera, de modo que si en algunos casos la libertad creadora ha sido impulsada y fomentada, en otras la imitación del modelo aceptado ha sido la tónica.

“Una abstracción es una experiencia relativa a la realidad. Las formas existen en alguna parte, y uno se mueve hasta allí y las expresa. La abstracción tiene que ver con la forma y la idea básica relativa a la materialidad del mundo. Uno crea formas: provienen de la experiencia, y a fin de que lleguen a ser, uno ha de abstraer, analizar, eliminar. No es algo amorfo; es preciso, real.” (Vicente, 1999)

El problema es que las fronteras entre el dibujo que representa la realidad y el que la conforma no están claras. La meta que se presenta en la Pedagogía de la EGA en este momento, y centrado en nuestras EGA, es encontrar un modelo propio que permita enseñar de otra manera más de acorde con las tendencias artísticas.

La pedagogía del arte es compleja. Crear es un proceso y que el fin último es más el camino recorrido que el objeto final, ya que se trata de un proceso que se retroalimenta a lo largo de su desarrollo. La idea está clara, la evaluación del proceso, o sea el control del pedagogo sobre el mismo, no tanto.

También hemos expuesto, en la Parte III varias de las teorías que pueden aplicarse o, en cualquier caso, tenerse en consideración, en el desarrollo de un método. Desde las que basan sus supuestos en un evolucionismo a partir de factores genéticos o culturales, hasta aquellas que la basan en la intuición como desencadenante, en último caso, del proceso creativo. O sea, la creación artística pura.

En ocasiones se tiende a subestimar la aportación del dibujo considerándola no productiva, lo cual resulta sorprendente y paradójico, pues el futuro arquitecto no representará, sino que inventará y el dibujo puede aportar procesos creativos imprescindibles para ayudar en esa invención. Y en las más se subestima la invención como mecanismo de creación arquitectónica.

Un modelo de Pedagogía para la Invención arquitectónica debe construirse sobre la poética de la invención, sobre la libertad y la capacidad de creación e innovación que, como hemos repetidos en múltiples ocasiones, dejando de lado los prejuicios de modelos academicistas. La Invención, entendida como innovación sobre formas ya establecidas, a través de un proceso creador individual e interior que refleje la

reconstrucción de la realidad, es la base del modelo o propuesta metodológica que proponemos implantar en las clases de Expresión Gráfica Arquitectónica.

“Si la pedagogía es de por sí un difícil encuentro, tal dificultad se acrecienta sobremanera cuando el tema a tratar es el de la acción artística. En efecto, la acción artística se ha convertido en un asunto particularmente mistificado y plagado de malentendidos. Por ello es necesario determinar perfectamente en qué consiste la práctica artística y dirigir al alumno hasta el punto en que dicha acción comienza.

Entendemos que el arte es, ante todo, una actividad productora de sentido que surge precisamente de las carencias de un mundo que debe ser permanentemente regenerado y ampliado. El mundo cotidiano, punto de partida y lugar de llegada de la acción artística es, además, el ámbito significativo más compartido y por tanto un referente adecuado en ese intento comunicativo que supone la pedagogía del arte” (Burgaleta, 2002)

V. CONCLUSIONES

Cuando comencé este trabajo, antes de su estructura definitiva, partía de la constatación y convicción de que uno de los problemas planteados en la docencia de la Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA) era la dificultad que entraña enseñar al alumno a desarrollar su capacidad de ideación creativa. Entre otras razones y aparte de las carencias que los alumnos pudiesen traer de su formación básica, entendemos que la normalización impide la libertad creativa y desarrollar al alumno sus cualidades interiores.

Como apuntamos al presentar los *Objetivos* de la Tesis, entendemos que algo parecido ocurrió en la pintura en las últimas décadas del siglo XIX, hasta ruptura que se produjo con la aparición de las corrientes de vanguardia, en que la libertad, creatividad e inventiva sustituyeron a las normas y los cánones. Los pintores vanguardias, que con el tiempo han devenido ya en clásicos, entendieron que el nuevo arte consistía en descomponer la realidad para recomponerla tras su interiorización incorporándole su personalidad y poética.

Uno de estos pintores, nacido a comienzos de siglo XX y muerto en el 2001, con una trayectoria que cubre los últimos tres cuartos del siglo fue Esteban Vicente. Su evolución artística, personal e intelectual le llevó a proponer un nuevo concepto, los “paisajes interiores”. Idea que sintetiza todo un proceso de ideación artística, invención y poética en la utilización de los recursos materiales –formas, colores, técnicas, estilos, etc.- que entendemos idóneo para una adaptación a la invención arquitectónica.

Conclusiones a los *Objetivos* propuestos.

En la Tesis hemos planteado tres objetivos que nos han llevado, desde analizar la obra de Esteban Vicente en profundidad, pasando por un estudio de los conceptos de creatividad e invención, Pedagogía poética e innovación, todos ellos aplicables y en función de la EGA., hasta desarrollar un modelo de Pedagogía Poética para la Invención Arquitectónica fundamentado en los dichos “Paisajes interiores” de Esteban Vicente. Los “*Paisajes interiores*” han servido como catalizador y guía del proceso de construcción del modelo de modo que en él se produzca un sincretismo entre los diversos factores mencionados.

La estructura metodológica seguida se planteó dos niveles: el primero de tipo historiográfico y conceptual, consistente en la investigación bibliográfica y de archivos y en el análisis de la obra y pensamiento de Esteban Vicente; y el segundo de carácter deductivo desarrolla las consideraciones teóricas y las propuestas del trabajo.

Tras el desarrollo de este trabajo, las conclusiones obtenidas a los objetivos propuestos que figuran en la Introducción de esta Tesis serían las siguientes:

En primer lugar hemos deducido que la docencia en arquitectura es básicamente multidisciplinar. Inciden los condicionamientos teóricos, los físicos como pueden ser instalaciones, espacios; los sociales, las diversas características del entorno cultural en que se inserta tal docencia y, naturalmente, las políticas, de las que devienen los planes y los procedimientos docentes. Pero no sólo se circunscribe a estos factores, sino que también, al ser una disciplina con un fuerte componente artístico, es receptora de los planteamientos de otras artes y las aportaciones que en estas se producen. Por ello una innovación como la planteada por Esteban Vicente a través de los “*Paisajes interiores*” en la disciplina pictórica es una aportación para otras, entre ellas y en este caso la arquitectura.

La EGA no es sólo una asignatura de la carrera sino la plasmación de una peculiar manera de entender el arte y, consecuentemente, la libertad artística. La invención, innovación, requieren creatividad y está es patrimonio de la libertad, por una parte, y de la poética por otra. Por lo cual cualquier aportación artística es pertinente en su enseñanza.

Con este objetivo hemos introducido lo que entendemos es también una innovación en el estudio de la docencia en la EGA la aportación de un pintor que por sus características y su carrera a lo largo de muchos años, en los que se da la creación artística y la docencia, entendemos que ha significado una considerable innovación al análisis del tema: Esteban Vicente.

El estudio de la vida, obra, aportaciones docentes y escritos de Esteban Vicente, sobre la base del análisis de su aportación a la creatividad por medio de los “*paisajes interiores*” y la “*mirada interna*”, dos conceptos muy caros al pintor, supone la aproximación al primer objetivo que nos proponíamos al iniciar este trabajo:

1º “Analizar la vida, obra y pensamiento de Esteban Vicente, teniendo como eje los “Paisajes interiores” y su implicación en el desarrollo de la carrera artística del pintor.”

A partir del análisis de estos dos conceptos, “*paisajes interiores*” y “*mirada interna*”, consideramos que Esteban Vicente los entendía como una recreación interior de la naturaleza, que a través de un proceso de absorción descomposición de los elementos y reconstrucción de los mismos el artista inventaba, recreaba, la realidad transformándola en arte. Lo cual no está muy alejado de la creación poética en su sentido más esencial. Vicente, pues, con sus “*paisajes interiores*” llega a la esencia misma de un proceso de creación que comienza en exterior y se interioriza para ser devuelto. Evidentemente, como dice, en este tratamiento interior influyen muchos factores -sociales, políticos, del entorno, de su formación...- pero siempre está por encima de ellos la libertad del creador y, naturalmente, su arte. Desde esta perspectiva los “*paisajes interiores*” son idóneos para aplicar, dentro de la EGA, un nuevo tipo de docencia que imbuya en los alumnos la capacidad creativa y les enseñe a crear según sus particulares disposiciones. Con esto entendemos que nos hemos acercado al primer objetivo instrumental del presente trabajo.

El estudio de la obra y escritos de Esteban Vicente nos ha conducido al análisis de la creatividad, invención y pedagogía poética, como tres factores que aplicar a la Expresión Gráfica Arquitectónica, segundo de los objetivos planteados:

2º “A partir de este análisis, estudiar los conceptos de creatividad, invención y Pedagogía poética posibles de aplicar a la EGA.”

Dichos factores los hemos interpretado en función de los “paisajes interiores” de Esteban Vicente y su planteamiento sobre la ideación, ya que es el nexo de unión entre él y la EGA. No olvidemos que Vicente es un pintor, no un arquitecto y la aproximación que a él hemos hecho está más en la línea de lo artístico que de lo meramente disciplinar. Con ello, también entendemos que se ha respondido al planteamiento del segundo objetivo.

El tercero, mucho más concreto, queda reflejado en el capítulo cuarto:

3º “Plantear una propuesta didáctica para el aprendizaje de la EGA a través de un modelo de Pedagogía Poética para la Invención Arquitectónica basada en los “Paisajes Interiores” de Esteban Vicente.”

En el capítulo citado esperamos haber conseguido en primer lugar fundamentar a través del concepto invención en la arquitectura las bases sobre las que asentar la propuesta metodológica y establecer los supuestos con los que sintetizar, en dicha propuesta metodológica, la invención en la arquitectura y los “paisajes interiores” de Esteban Vicente en un sincretismo enriquecedor y funcional para el aprendizaje de EGA.

Conclusiones generales.

Todo ello nos ha conducido a las siguientes conclusiones, que conforman el objetivo general del trabajo:

Para poder transmitir qué es el pensamiento creativo el primer paso consiste en ayudar a que los pensamientos entren en crisis a través de la ruptura de los prejuicios, una ruptura que, para ser efectiva, debe surgir del interior del sujeto, ayudado por el profesor a través de la interacción con el medio.

“Al chocar nuestra sensibilidad con la obra artística -de cualquiera de las bellas artes- nuestra reacción está condicionada por prejuicios.” (Vicente, 1945)

El fin didáctico que se persigue es que el alumno entienda que lo único que nos mueve es el límite, porque nunca aparece perfectamente definido y es preciso realizar el esfuerzo intelectual de configurarlo, para lo cual se requieren soluciones y actitudes en perpetua innovación.

“Pero la pintura no puede satisfacerse con la representación de caracteres como seres de carne y hueso. El pintor quiere más. Aspira a crear un mundo autónomo en el cual no busca reflejar exactamente la realidad, sino más bien su visión individual de esa realidad.” (Vicente, 1945)

El final es alcanzar y dominar esa estructura de pensamiento que nos permite captar la realidad, interpretarla y transmitirla a través de un proceso creativo. Por ese motivo podemos considerar que ese proceso es un lenguaje -en nuestro caso, gráfico- que articula, esto es, da forma y por tanto un sentido a lo existente a partir del otro referente del proceso de invención: los materiales, cuya naturaleza determinará el uso que se haga de ellos y, por tanto, son condicionantes de esa sintaxis creativa.

“Desde que empiezo un cuadro pienso en términos de conjunto. La imagen surgirá del trabajo. La imagen permanece siempre igual, no importan los materiales o las formas que utilice. Esta imagen se transforma en el tema. Siempre es la misma idea, la misma imagen basada en una acumulación de experiencias. No sé si hay alguien que pueda identificar esta imagen. Cuando digo paisaje, me estoy refiriendo a cierta estructura. La estructura de la pintura es paisaje, pero no el color. Por eso digo que son “paisajes interiores” (Vicente, 1964)

Puesto que la arquitectura es también, si no exclusivamente, un proceso de invención, es preciso que los docentes generen una “pedagogía poética”. Esto es, favorecer en el alumno el desarrollo de un lenguaje creativo que permita adquirir herramientas indispensables al futuro arquitecto.

“Para el pintor es tanto lo que le rodea y palpa con sus sentidos como lo que trasciende de su órbita. Es tanto el sueño como el despertar. Interesado primordialmente en crear, transforma el mundo circundante-la realidad aparente-en un trasmundo también real, pero despojado de su significación utilitaria. La silla deja de servir para sentarnos en ella y adquiere un valor simbólico, sugeridor. Su forma inspira otras formas, su realidad intrínseca sugiere las más diversas realidades que el pintor crea.” (Vicente, 1945)

El proceso de invención no es lineal sino un ir y venir que se alimenta por medio de la acción crítica. Por tanto lo ideado cambia, está en gestación, el resultado viene determinado por fases, aproximaciones, tanteos, por una búsqueda de posibilidades de cara una definitiva estructura formal. Por eso las fases son tan importantes como el resultado. Esto, que es aplicable a todas las artes creativas, adquiere en la invención arquitectónica un valor decisivo. La razón es que, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, lo proyectado por el arquitecto no es la obra, no se trabaja sobre el fin último (el edificio) como un escritor trabaja sobre su texto o un escultor sobre su figura.

“Una abstracción es una experiencia relativa a la realidad. Las formas existen en alguna parte, y uno se mueve hasta allí y las expresa. La abstracción tiene que ver con la forma y la idea básica relativa a la materialidad del mundo. Uno crea formas: provienen de la experiencia, y a fin de que lleguen a ser, uno ha de abstraer, analizar, eliminar. No es algo amorfo; es preciso, real.” (Vicente, 1964)

Sin embargo, las fronteras entre el dibujo que representa la realidad y el que le da forma no está clara. Por eso ha sido nuestra meta encontrar el ámbito propio de la pedagogía del dibujo en buena parte de las escuelas de arquitectura.

“Por sentido de lo real entiendo una noción del aspecto material del mundo que, al entrar en contacto con una idea, se trasciende convirtiéndose en sueño. Para soñar, como dice Unamuno, tienes que estar despierto. Es lo opuesto a lo que cree la gente. Tienes que soñar con la mete bien abierta.” (Vicente, 1964)

Cuando se trata de plasmar esa nueva realidad configurada en nuestro interior en un soporte determinado, encontramos de entrada que el soporte posee unas características físicas diferentes a la realidad concebida y por tanto que el dibujo no puede ser nunca una réplica exacta del original percibido. Además, advertimos, en el momento de la representación gráfica, que nuestros trazos obedecen a unas leyes internas que ya no son propias del objeto sino del dibujo. Este hecho nos obliga a reestructurar continuamente nuestro recuerdo del objeto primario. En este proceso, a partir de un punto, el objeto ya es pura invención.

“En el arte verdadero, la teoría no precede a la práctica, sino que la sigue. Al principio la sensación es lo que cuenta. No hay teoría que no carezca de lo esencial de la creación.” (Vicente, 1981.)

En conclusión, la EGA debe servir para que un estudiante procedente de un modelo educativo que tiende a excluir de sus principios la creatividad aprenda a desarrollar un talento creativo. Para ello, debe contribuir a esa ruptura de los prejuicios en la mente del alumno desarrollando en el aula una pedagogía poética: recursos capaces de provocar esa “*nueva mirada*” capaz de reconfigurar la realidad mostrada para dotarla de un nuevo sentido.

“Si tuviera que definir la temática de mi pintura, diría que se trata de un paisaje interior.” (Vicente, 1964)

Concluimos, pues, que la ideación es lo mejor que podemos ofrecer a nuestros alumnos y la mejor metodología es aquella que más se acerque a la concepción de Esteban Vicente, desde su perspectiva de los “*paisajes interiores*”

VI. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes directas:

Archivo del Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente en Segovia, siendo de especial interés la Biblioteca personal de Esteban Vicente depositada en MAC.

MARTÍN ROMANO, F.: Archivo personal.

VICENTE, E. (1945) *La pintura del siglo XX. Conferencia*. Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico.

VICENTE, E. (1958) Gris: Reality Cubed. Nueva York. *Art News*, núm 57 pp.30-32

VICENTE, E. (1964) Painting should be poor. Nueva York. *Location 1*. pp. 68-71

VICENTE, E. (1979) *Statement for The Collage Show*. Nueva York.

VICENTE, E. (1981) *New Collages*. Nueva York. Gruenebaum Gallery.

VICENTE, E. (1982) *The role of the artist in society*. Nueva York. Kent State Lecture.

VICENTE, E. (1987) *Notas para una entrevista en TVE*.

VICENTE, E. (1988) *Esteban Vicente*. Segovia. MACEV.

VICENTE, E. (1995) Collages 1950-1994. En *Statment: It is I* (1958) Catálogo. Valencia.

VICENTE, E. (1999) *Notas del autor*. Documentos personales.

VICENTE, E. (1999) *Textos inéditos*. Bridgehampton. Nueva York.

VICENTE, E. (2001) Sobre el cuadro. En *El color es la Luz. En Memoria*. Segovia. Diputación Provincial.

Fuentes secundarias:

BONET, J. M. (2003) Esteban Vicente y sus contemporáneos. 1918-1936. En VV. AA. *Luz entera*. Segovia. Junta de Castilla y León.

BONET CORREA, A. (2003) Modernidad y tradición en Esteban Vicente. En VV.AA. *Zurbarán, Juan Gris, Esteban Vicente*. Madrid. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

BOZAL, V. (1999) *Esteban Vicente*. Segovia. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

CASTAÑOS ALÉS, E. (2007) *Esteban Vicente, Pinturas, dibujos y collages: 1925-1999*. Málaga. Museo del Patrimonio Municipal de Málaga.

Catálogo de la exposición individual en la *Gruenebaum Gallart*. Nueva York 1981.

MARTÍNEZ AGUILAR, A. y Parreño, J. M. (2001) *El color es la luz*. Segovia. MACEV.

MUÑOZ, M. A. (2001) Esteban Vicente: la invitación a la abstracción. Sao Paulo. *Revista de Cultura*. Nov. 18/19.

VV. AA. Anotaciones inéditas. (2001) En *“El color es la Luz: Esteban Vicente”*. (1999-2000) Segovia. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

VV.AA. (2001) *En memoria Esteban Vicente*. Segovia. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

VV. AA. Zurbarán, Juan Gris, Esteban Vicente. (2001) Una Tradición española de la modernidad. Segovia. Museo Esteban Vicente.

Fuentes generales:

- AALTO, A. H. H. (1948) La trucha y el torrente de la montaña. Revista Domus. En Montes Serrano: *Le cose confuse destano la mente*. Madrid. XII Congreso Internacional de EGA
- AALTO, A. H.H. (1977) La humanización de la arquitectura. Barcelona Tusquets
- ACITORES SUZ, A. L. (2002) Expresión gráfica, expresión corporal. Alcalá. Ponencia IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Revisión en docencia e investigación.
- ADORN, T. (1986) Teoría estética. Madrid. Taurus.
- ALBERTI, L. B. (1977) De re aedificatoria. (Los diez libros de arquitectura) Valencia Albatros. Albatros, Valencia.
- ANASAGASTI, T. (1914) Notas de viaje. Así se enseña en Munich y Viena. Madrid. Arquitectura y Construcción, 267: 222-234.
- ANASAGASTI, T. (1923) *Enseñanza profesional, laboratorios, viajes y pensiones de estudio*. IX Congreso Nacional de Arquitectos. Actas y Tareas, 59-133
- ANFAM, D. (2002) El expresionismo abstracto. Barcelona. Destino.
- ARHEIM, R. (1978) *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili.
- ARHEIM, R. (1979) Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Madrid. Alianza.
- ARHEIM, R. (1979) Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía. (Ensayo sobre el desorden y el orden) Madrid. Alianza.
- ARISTÓTELES (1984) *El arte poética*. Madrid. Espasa-Calpe.
- KIRK y RAVEN (1981) *Los filósofos presocráticos*. Madrid. Gredos.
- ARNAU AMO, J. (1987) La teoría de la arquitectura en los tratados de Vitruvio; Alberti; Filarete; Di Giorgio; Serlio y Palladio. Madrid. Flores.
- ARNAU AMO, J. (2000) *Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Madrid. Celeste.
- ARSUAGA, J. L. (2001) El Enigma de la esfinge. Barcelona. Areté
- ARSUAGA, J. L. y Martínez, I. (2005) *La especie elegida*. Madrid. Temas de Hoy.
- AZNAR, G. (1973) *La créativité dans l'entrepise*. París. Les Editions de l'Organisation.
- BACHELARD, G. (1957) *La poética del espacio*. México. Fondo de Cultura Económica.
- BANFI, A. (1987) *Filosofía del arte*. Barcelona. Península.
- BARTHES, R. (1991) *El imperio de los signos*. Madrid. Mondadori.
- BAYER, R. (1993) *Historia de la estética*. México, Fondo de Cultura Económica
- BEAUDOT, A. (1980) *La Creatividad*. Madrid. Narcea.
- BENEVOLO, L. (1975) *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona. Gustavo Gili.

- BENEVOLO, L. (1994) *Introducción a la Arquitectura*. Madrid. Herman Blume.
- BONET, J. M., CARMONA, E., DE OSMA, G. y PÉREZ DE AYALA (1998) *La generación del 27*. Madrid. Galería Claudio Coello.
- BOZAL, V. (1987) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid. Visor.
- BOZAL, V. (1987) *Mimesis de las imágenes y las cosas*. Madrid. Visor.
- BREST, R. (1952) *La pintura europea contemporánea*. México. DF. FCE.
- BURCKHARDT, J. (1985) *La cultura del Renacimiento*. Madrid. Sarpe.
- BURGALETA MEZO, P. (2002) *El lugar de la penumbra. Reflexiones en torno a una Pedagogía Poética*. La Coruña. IX Congreso Internacional de E.G.A.
- BURGALETA MEZO, P. (2008a) *Imagen Icónica, imagen fastasmática Reflexiones para el desarrollo de una Pedagogía Poética*. Madrid. XII Congreso EGA.
- BURGALETA MEZO, P. (2008b) "El Espacio matriz" y las "Arquitecturas incipientes". *Reflexiones para el desarrollo de una pedagogía poética*. Madrid. XII Congreso de EGA
- CALABRESE, O. (1987) *El lenguaje del arte*. Barcelona. Paidós.
- CAMÓN AZNAR, J (1976) *Pintura Moderna*. Tomo IV. Barcelona. Plaza y Janés. Pág.36.
- CENINI, C. (1988) *El Libro del Arte*. Madrid. Akal.
- CHÍAS NAVARRO, P.; DE LA VEGA, J. A. y DE VILLOTA, I. (2002) *Sobre la imaginación productiva: notas pedagógicas*. Granada IX Congreso de EGA.
- CHOMSKY, N. (1988) *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Madrid. Visor.
- COARELLI, F. (1980) *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*. Roma.Bari.
- CONDILLAC (1984) *Extracto razonado del Tratado de las sensaciones*. Barcelona. Orbis. Barcelona.
- CUESTA, R. y CABRA LOREDO, M. D. (1992) *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931 - Diciembre de 1933*. Madrid, Ediciones del Museo Universal. (Memoria de las Misiones).
- CURTIS, J. et al. (1976) *Implicaciones educativas de la creatividad*. Salamanca. Anaya.
- DE LA TORRE, S. (1991) *La creatividad en la aplicación del método didáctico*. En SEVILLANO, M.L. y MARTIN-MOLERO, F. *Estrategias metodológicas en la formación del profesorado*. Madrid. UNED.
- DE FUSCO, R. (1976) *La idea de la arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona. Gustavo Gili.
- DERRIDA, J. (1985) *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia. Pre-tesxtos.
- FERNÁNDEZ HUERTA, J. (1968) *Cómo desarrollar la originalidad y la inventiva del alumno durante su escolaridad*. En Enciclopedia, *Tiempo y Educación*. Madrid. Compañía Bibliográfica Española.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J.C. (2003) *¿Cómo se lee un poema visual?* Sevilla. Alfar

- FLETCHER, B. (1996) *A History of Architecture*. Londres. Architectural Press.
- FRANCASTEL, P. (1972) *Sociología del arte*. Madrid. Alianza.
- FRANKL, P. (1981). *Principios fundamentales de la historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. Barcelona. Gustavo Gili.
- FREUD, S. (1970) *Psicoanálisis del arte*. Madrid. Alianza.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J. (2004) *En torno al Plan de Estudios de 1914 y el ulterior debate sobre el papel del dibujo en la formación de arquitectos en la Escuela de Madrid. Extrapolación de algunos aspectos notables al momento actual*. Granada X Congreso EGA
- GARDNER, H. (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y Fiesta*. Barcelona. Paidós.
- GARDNER, H. (1993) *Mentes Creativas*. Barcelona. Paidós
- GARDNER, H. (1997) *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona. Paidós.
- GAYA, R. (2007) *Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España*. En AA.VV. *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2007. pp. 372-377.
- GEIDION, S. (1978) *Espacio, tiempo. Arquitectura*. Madrid. Dossat.
- GELLATLY, A. (1997) *La inteligencia hábil. El desarrollo de las capacidades cognitivas*. Buenos Aires. Aique
- GOROSTIZA, J. (1998) *La imagen supuesta, cine y arquitectura*. Barcelona. Arquithemas.
- GOYCOOLEA PRADO, R. (2002) *Nuevos Paradigmas y desafíos Docentes*. La Coruña. IX Congreso EGA
- GRAU, C. (1989) *Borges y la arquitectura*. Madrid. Cátedra.
- GROMBRICH, E. H. (1995) *La historia del arte*. México, D.F. Diana
- GROMBRICH, E. H. (2004) *Historia de la Cultura*. Madrid. Península.
- GUILFORD, J.P. (1980) *La creatividad*. En Beaudot, A. (1980)
- HARRIES, K. (1997) *The Ethical Function of Architecture*. Massachusetts Institute of Technology.
- HARRIS, M. (2002) *Introducción a la antropología general*. Madrid. Alianza.
- HARRIS, M. (2003) *Antropología cultural*. Madrid. Alianza.
- HEGEL, G.W.F. (1981) *Arquitectura*. Barcelona. Kairos.
- HEIDEGGER, M. (1958) *Arte y Poesía*. México. Fondo de Cultura Económica
- HEIDEGGER, M. (1994) *Habitar, construir y pensar*. Barcelona. Serbal.
- HEREU, P. MONTANER, J.M. y OLIVERAS, J. (1994) *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid. Nerea.
- HESS, B. (2006) *Expresionismo Abstracto*. Colonia. Taschen.
- HUIZINGA, J. (1984) *Homo ludens*. Madrid. Alianza.
- HURSSSEL, E. (1985) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

- IMBERNÓN, F. (2002). *Amplitud y profundidad en la mirada. La educación de ayer, hoy y mañana. La educación del siglo XXI. Los retos del futuro inmediato*. Barcelona. Graó.
- IYANGA, A. (1996) *La educación contemporánea. Teorías e instituciones*. Valencia. Nau llibres.
- JAFFE, H. L. (1988) *El Arte del Siglo XX*. Madrid. Edad.
- JAIN, R.K. y TRIANDIS, H.C. (1990) *Management of R&D Organizations*. Nueva York. John Wiley & Sons.
- JANSON, H.W. (1990) *Historia general del arte*. Madrid. Alianza Editorial.
- JENCKS, C. (1984) *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona. Gustavo Gili.
- JIMÉNEZ, J. (2002) *Teoría del arte*. Madrid. Tecnos.
- KANT, M (1990) *Crítica del juicio*. Madrid. Espasa Calpe.
- KANT, M (1991) *Antropología*. Madrid. Alianza Editorial.
- KOGAN, J. (1965) *El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte*. Madrid. Paidós.
- KOSTOF, S. A. (1982) *El arquitecto: Historia de una profesión*. Madrid. Cátedra.
- KRANE PAUCKER, E. (1981) *Cinco años de misiones*. En *Revista de Occidente*. Nº 7-8. Madrid, noviembre de 1981. Pág. 254.
- LAPOUJADE, M. N. (1987) *Filosofía de la imaginación*. México. Siglo XXI.
- LAPOUJADE, M. N. (1997) *Filosofía y arquitectura*. México. Facultad de Arquitectura de la UNAM.
- LINARES, A. (1987) *La enseñanza de la arquitectura como poética*. Barcelona. UPC.
- LINARES I SOLER, A (2004) *La enseñanza de la arquitectura como poética*. Madrid. Architectonics.
- LLOBERA, R. J. (1990) *La Identidad de la Antropología*. Barcelona, Anagrama.
- LLORENTE, M. (2001) *El saber de la arquitectura y de las artes*. Barcelona. UPC. Textes d'Arquitectura.
- LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1973) *Notas sobre algunos escritores experimentales españoles*. En *El Urogallo*, nº 19. Madrid. págs.53-58
- LÓPEZ SANTAMARÍA, F. L. (2002) *Una nueva experiencia docente: el ordenador como instrumento para la enseñanza de la Geometría Descriptiva*. Alcalá. Ponencia IX Congreso Internacional de EGA Revisión en docencia e investigación.
- MARCOS, C. I. (2004) *Dibujar lo invisible: Los procesos de ideación en Arquitectura*. Granada X Congreso Internacional de EGA
- MARÍAS, F. (1996) *Teoría del arte*. Madrid. Historia 16.
- MARINA, J. A. (1993) *Teoría de la Inteligencia creadora*. Barcelona Anagrama.
- MARTÍNEZ SÁENZ, S. (2002) *Pedagogía de la expresión*. La Coruña. IX Congreso EGA
- MARTÍNEZ SÁENZ, S. y RAPOSO GRAU, J. F. (2002) *Expresión Gráfica e Ideación Arquitectónica*. La Coruña IX Congreso de EGA.
- MARTÍNEZ SÁEZ, S; RAPOSO GRAU, J. F. y TORRENOVA ECHEVARRÍA,

- J. J. (2002) *Cursos de Dibujo, Análisis e ideación. Programa de Dibujo, análisis e ideación*. La Coruña IX Congreso de EGA
- MARTÍN HERNÁNDEZ, M. (1997) *La invención de la arquitectura*. Madrid. Celeste Ediciones.
- MARTÍN SAN CRISTOBAL, F. (2006) *Enseñar a Inventar: Reflexiones en torno a una Pedagogía Poética en EGA*. Sevilla. X Congreso Internacional de EGA.
- MATUSSEK, P. (1977) *La creatividad. Desde una perspectiva psicodinámica*. Barcelona. Herder.
- MORÍN, E. (2003) *Educación en la era Planetaria*. Barcelona Gedisa.
- MUNTAÑOLA, J. (1981) *Poética y arquitectura*. Barcelona. Anagrama.
- MUNTAÑOLA, J. (1990) *Retórica y arquitectura*. Madrid. Blume.
- MUNTAÑOLA, J. (2000) *Topogénesis: fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona. UPC.
- NEUTRA, R. (1958) *Realismo biológico. Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- NIETO, F y SOBEJANO, E (2007) *El Croquis*. (136-137)
- PALLADIO, A. (1980) *Los cuatro libros de Arquitectura*. Madrid. Akal.
- PANOFKY, E. (1980) *El significado de las artes visuales*. Madrid. Alianza
- PATETTA, L. (1984) *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Madrid. Herman Blume.
- PIGNATARI, D. (1977) *Información, lenguaje, comunicación*. Barcelona. Gustavo Gili.
- RIUS i CATALÁ, P. (2002) *El hecho creativo. Mostrar o Demostrar*. La Coruña. IX Congreso EGA
- RELLA, F. (1995) *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*. Barcelona. ETSA.
- ROGERS, E. (1965) *Experiencia en la arquitectura*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- ROSENKRANZ, K. (1992) *Estética de lo feo*. Madrid. Julio Ollero.
- ROUSSEAU, J. J. (1979) *Emilio o la Educación*. Barcelona. Bruguera.
- ROWE, C. (1978) *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili.
- RUBIA, F. J. (2000) *El cerebro nos engaña*. Madrid. Temas de Hoy.
- RYKWERT, J. (1998) *Teoría poética y estética*. Madrid. Visor.
- SCRUTON, R. (1985) *La estética de la arquitectura*. Madrid. Alianza.
- SEGUÍ DE LA RIVA, J. (2002) *Dinámica docente*. Granada. IX Congreso Internacional de EGA..
- SEGUÍ DE LA RIVA, J. (2004) *Acabar, Comenzar*. Granada. IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica
- SEGUÍ DE LA RIVA, J (2004) *Para el Comienzo de la Enseñanza del Proyectar Arquitectura*. Granada X Congreso Internacional de EGA..
- SEGUÍ DE LA RIVA, J. (2004) *Proyectar III Planteamientos y referencias Pedagógicas*. Madrid. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Universidad Politécnica de Madrid.
- SEGUÍ DE LA RIVA, J.; DE CELIS, A.; CHÍAS, P.; DE VILLOTA, I.; AMANN,

A.; GALÁN, A.; DE LA VEGA, J. A.; VERO, A. (2002) *Las figuras de la Luz*. La Coruña. IX Congreso EGA

SEVILLANO, M.L. y MARTIN-MOLERO, F. (1993) *Estrategias metodológicas en la formación del profesorado*. Madrid. UNED.

SIKORA, J. (1979) *Manual de métodos creativos*. Buenos Aires. Kapelusz.

STERNBERG, R.J. y POWELL, J.S. (1989). Teorías de la inteligencia. En R.J. STERNBERG (ed.) *Inteligencia Humana, IV. Evolución y desarrollo de la inteligencia*. Pp. 1503-1540, Barcelona. Paidós Ibérica.

TATARKIEWICZ, W. (1997) *Historia de seis ideas Madrid*. Tecnos.

TORRES BALBÁS, L. (1923) La enseñanza de la Historia de la Arquitectura. *Arquitectura*, 46: 36-40 Barcelona. Farré y Asensio.

TZONIS, A. (1998) *Teoría poética y estética*. Madrid. Visor. Madrid, 1998

VIDAURRE COFRE, J. (1975) Panorama histórico de la enseñanza de la Arquitectura en España desde 1845 a 1971. En Fernández Alba (dir.) *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid. Tucar.

VITRUVIO (1978) *Los diez libros de la Arquitectura*. Valencia. Albatros

WECHSLER, D. A. (1958) *The measurement and appraisal of adult intelligence*. Baltimore. Williams and Wilkins

WENTZEL K.R. (1995) The academic lives of neglected, rejected, popular and controversial children. *Child development*, 66.

YELA, M. (dir.)(1997) *Psicología de la inteligencia: un ensayo de síntesis. Estudios sobre inteligencia y lenguaje*. Madrid. Pirámide.

ZEVI, B. (1978) *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Barcelona. Poseidón.

VII. ANEXOS

Toda la documentación de este anexo constituye el aporte de material inédito que, si bien no tiene una concordancia directa con el cuerpo de la tesis, consideramos que aporta nuevos datos para el entendimiento de la personalidad de E. Vicente y el esclarecimiento de los acontecimientos que rodearon sus visitas a España a partir del año 1987 y posterior creación del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente en Segovia.

El material contenido en este anexo es la parte del archivo personal de Francisco Martín Romano, amigo personal de E. Vicente en los últimos años de la vida del pintor.

Todos los documentos han sido escaneados y fechados del original por el propio Francisco Martín Romano y contienen breves comentarios elaborados por él mismo.

Dada la importancia de F. Martín Romano en este anexo, nos ha parecido oportuno incluir un breve curriculum vitae.

[Curriculum vitae de F. Martín Romano.](#)

ÍNDICE DE DOCUMENTOS ANEXOS

Fecha	Contenido	Breve descripción
2008-12-30	Entrevista en DVD con D. Francisco Martín Romano.	Hablando de su amistad y relación con E. Vicente
1991-06-29	<p>Dedicatoria de E. Vicente a F. Martín Romano.</p> <p>Se produjo el mismo día que se conocieron personalmente, es decir: el día del homenaje que F. Martín organizó para el pintor en Turégano</p>	<p>Escrita en el interior del catálogo de la exposición que la Fundación Banco Exterior había realizado sobre la obra de E. Vicente en junio de 1987 y de la que fue comisaria Natacha Seseña.</p> <p>Natacha Seseña ayudó mucho a F. Martín a la organización del retorno de E. Vicente a Turégano para que se le pudiera homenajera y fue quien le regaló el catálogo sobre el que se elaboró esta dedicatoria.</p> <p>Más adelante, F. Martín Romano enviaría varios ejemplares de los catálogos de la exposición de E. Vicente el Torreón de Loyoza (primera del pintor en la capital segoviana antes de la fundación del MAC)</p>
1991-06-29	<p>Homenaje a E. Vicente en Turégano</p> <p>Momento en el cual se conocieron personalmente E. Vicente y F. Martín Romano.</p> <p>El propio doctorando también conoció en esta ocasión al pintor.</p>	<p>Contiene:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Un ejemplar del programa de mano que se elaboró para divulgar el acto entre los vecinos de la localidad - Discurso de bienvenida redactado por F. Martín Romano (mecanografiado con notas manuscritas). Este discurso luego sería incorporado al catalogo de la exposición en el Torreón de Lozoya que se realizaría posteriormente. También, el pintor pidió permiso para poder publicar este discurso y hacer uso de él (por ejemplo en otros catálogos de exposiciones u otras publicaciones), lo cual fue concedido por F. Martín Romano - Fotografías del acto en el Ayuntamiento - Fotografías del acto en la plaza del pueblo

		<ul style="list-style-type: none"> - Fotografías del acto de descubrir la placa en la calle a la que se le puso su nombre - Reseñas de prensa del al acto.
1991-12-22	<p>Carta personal de E. Vicente a F. Martin Romano.</p> <p>Contestación</p>	<p>Felicitación navideña a la cual adjunta una fotografía para elaboración del catálogo para la próxima exposición en el Torreón de Lozoya.</p> <p>F. Martín Romano no conserva esa fotografía pues la entregó para la elaboración de dicho catálogo.</p>
1992-02-03	<p>Carta de F. Martín Romano a E. Vicente</p> <p>Sobre la posibilidad de que participe en la residencia para Ancianos que se va a realizar en Turégano.</p>	<p>Carta con membrete del Ayuntamiento de Turégano y mecanografiada por F. Martín Romano en calidad de concejal, solicitando la participación de E. Vicente en la residencia de la tercera edad que se va a edificar en el antiguo cuartel de la Guardia Civil donde él nació.</p> <p>Se adjunta reseña en prensa.</p>
1992-02-07 A 1992-03-01	<p>Exposición de E. Vicente en el Torreón de Lozoya (Segovia).</p> <p>Supone la primera exposición en Segovia del pintor segoviano.</p>	<p>Contiene:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Portada y algunas páginas del catálogo - Dedicatoria del pintor a F. Martín Romano en un ejemplar - Dedicatoria del pintor al Doctorando en otro ejemplar - Dedicatoria del pintor a D. Rafael San Cristóbal, párroco de Turégano y cuñado de F. Martín Romano - Fotografías personales de F. Martín Romano con E. Vicente, Harriet Vicente, Inés San Cristóbal, Pedro Velasco (alcalde de Turégano) y esposa, en las horas previas a la inauguración de la exposición. - Guión manuscrito del discurso de inauguración de la exposición a cargo de F. Martín Romano en calidad de Diputado Provincial de Cultura y Deportes. - Fotografías de Turégano, representando el viejo cuartel de la Guardia Civil donde nació el pintor, el

		castillo de la villa y la placa (reproducción de uno de sus cuadros hecha por Silvia Vicente – su sobrina) de la calle que lleva su nombre en Turégano.
1992-02-07	<p>Trcripción</p> <p>Se transcribe el guión de manuscrito de inauguración de la exposición en el Torreón de Lozoya, a cargo de F. Martín Romano como Diputado Provincial de Cultura y Deportes</p>	<p>Contiene:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tarjetón con membrete de la Diputación Provincial de Segovia personalizado para F. Martín Romano y manuscrito por las dos caras en el que escribió el guión para el discurso que pronunció en la inauguración de la exposición de E. Vicente en el Torreón de Lozoya. - Trcripción realizada por el doctorando según indicaciones verbales de F. Martín Romano - Fotografía de la placa de la calle que lleva el nombre del pintor en Turégano desde el día de su homenaje y que fue manufacturada por Silvia Vicente, sobrina del pintor, en azulejo, siendo su motivo la reproducción de uno de los cuadros de E. Vicente.
1992-03-25	<p>Carta personal de Natacha Seseña a F. Martín Romano</p> <p>Agradeciendo que F. Martín Romano le enviara varios ejemplares del catálogo de la exposición de E. Vicente en el Torreón de Lozoya</p>	<p>Natacha Seseña fue la comisaria de la exposición retrospectiva que organizó la Fundación del Banco Exterior en 1987.</p> <p>F. Martín Romano estuvo en contacto con N. Seseña para poder organizar el homenaje a E. Vicente en Turégano. Razón por la cual N. Seseña regaló un ejemplar del catálogo de la exposición de 1987 sobre el que luego, E. Vicente, escribiría su primera dedicatoria a F. Martín Romano el día que se conocieron en el homenaje en Turégano.</p> <p>Cuando se produjo la exposición en el Torreón de Lozoya, N. Seseña estuvo interesada en conseguir el catálogo y F. Martín Romano.</p>
1992-04-01	<p>Carta personal de E. Vicente a F. Martín Romano</p>	Contestación a una carta anterior de F. Martín Romano.
1993-01-05	<p>Carta de E. Vicente a F. Martín Romano</p>	Exposición en la Berry – Hill Galleries en Nueva York

	Invitándolo a una exposición en Nueva York sobre la obra del pintor.	
1993-03-09	<p>Carta de E. Vicente a F. Martín Romano</p> <p>Comunicando que acaba de ser nombrado académico de la Academia americana de artes y letras.</p>	<p>Contiene original del documento enviado a E. Vicente de la American Academy of Arts & Letters con su nombramiento como académico. Y que E. Vicente reenvió a F. Martín Romano con una marca en el párrafo en el que se hace referencia al pintor.</p> <p>(Escrito en Inglés)</p>
1993-07-28	<p>Carta personal de E. Vicente a F. Martín Romano</p> <p>En contestación a la recomendación para ayudar a un pintor joven segoviano: Cristian Hugo Martín</p>	<p>El padre de C. H. Martín pidió a F. Martín Romano una carta de recomendación para que E. Vicente lo recibiera en su estudio de Long Island.</p> <p>El motivo de que este joven pintor quisiera entrevistarse en E. Vicente es que quería establecerse en EE.UU. y buscaba contactos y, posiblemente, abrir puertas, a parte de encuentros intelectuales como debió ser este.</p> <p>Posteriormente, a C. H. Martín, la Caja de Ahorros de Segovia le encargaría un cuadro para regalar a sus consejeros.</p>
Entre 1992 y 1996	<p>Cuadro de Cristian Hugo Martín</p> <p>Posiblemente elaborado tras la entrevista con E. Vicente</p>	<p>C. H. Martín es un joven pintor segoviano que fue recibido por E. Vicente en su estudio de Long Island gracias a la recomendación que F. Martín Romano envió al pintor.</p> <p>La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, cada año, encarga a un artista la elaboración de una obra reproducible para entregar a sus consejeros.</p> <p>F. Martín Romano era consejero de la Caja de Ahorros de Segovia por ser Diputado Provincial y, por lo tanto, recibió durante ese periodo, anualmente, uno de esos objetos artísticos.</p>

		<p>Uno de esos años, no recuerda cual con exactitud, recibió este cuadro.</p> <p>No hay relación entre F. Martín Romano y el motivo por el cual Caja Segovia encargó la elaboración de este cuadro.</p>
1993-12-22	Felicitación Navideña de E. Vicente a F. Martín Romano	<p>Contiene una errata en la fecha:</p> <p>El pintor felicitó las Navidades de 1939 cuando, en realidad, debería haber escrito 1993.</p>
1994-03-10	Catálogo dedicado	Catálogo de la exposición en la Galería Elvira González de Madrid
1994	Carta personal de E. Vicente a F. Martín Romano	Contestación a una carta anterior de F. Martín Romano.
1996-02-22	Invitación a inauguración de exposición de E. Vicente	<p>Invitación a la Galería Elvira González en Madrid para una exposición sobre "collages, pasteles y toys" de E. Vicente.</p> <p>Elvira González, como galerista de E. Vicente en Madrid, también estuvo relacionada durante estos años con mi padre en lo referente a conversaciones para organizar actos y publicaciones.</p> <p>Motivo de esa relación es esta invitación que la propia galerista hace a F. Martín Romano.</p>
1996-03-21	<p>Carta de F. Martín Romano a E. Vicente</p> <p>Sobre la posibilidad de la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Segovia que lleve el nombre de E. Vicente.</p>	<p>Atilano Soto, Presidente de la Diputación Provincial de Segovia, pide a F. Martín Romano que se ponga en contacto con E. Vicente y actúe de intermediario, en su calidad de Diputado Provincial de Cultura y como amigo personal del pintor para plantearle la posibilidad de crear en Segovia un museo de arte contemporáneo que lleve su nombre.</p>
1997-01-05	Cartas personales de E. Vicente a F. Martín Romano	Contestaciones a cartas anteriores de F. Martín Romano.
1997-09 Y 1998-10-7	<p>Invitaciones de Harriet Vicente y E. Vicente a F. Martín Romano</p> <p>Para asistir a las</p>	Dos invitaciones de Harriet y Esteban Vicente para que F. Martín Romano asistiera a una serie de inauguraciones de exposiciones retrospectivas sobre la obra del pintor.

	inauguraciones de varias exposiciones en Nueva York	Contiene la invitación para una exposición en la Berry-Hill Galleries en septiembre y otra para la The Century Association en octubre.
1997-12-22	Acta de fundación del consorcio del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia	Contiene el acta de la sesión constitutiva del consorcio del MAC E. Vicente. Se cita a F. Martín Romano (concejal de Turégano) y a Pedro Velasco (alcalde de Turégano) como “primeros embajadores de Esteban Vicente entre nosotros”
1998	Catálogo de la donación con dedicatoria de E. Vicente a F. Martín Romano	Portada y alguna de las páginas interiores del libro en el cual se recoge y cataloga la donación hecha por E. Vicente al Museo de Arte Contemporáneo que lleva su nombre en Segovia. Contiene dentro una dedicatoria a F. Martín Romano sin fechar. Seguramente del día de la inauguración Posteriormente, E. Vicente y Harriet Vicente ampliarían la donación y se publicó un nuevo libro actualizando el contenido.
1998-02-14 y siguientes	Reseña de prensa sobre el premio de Castilla y León de las Artes concedido a E. Vicente	Galardón concedido en acto público el 23 de abril de 1998, aunque se anunció con anterioridad.
1998-03-21	Fotografía Día de la inauguración del MAC E. Vicente en Segovia	Aparecen personalidades invitadas a la inauguración del museo, como S.A.R. La Infanta Cristina y, en segundo plano, aparece F. Martín Romano.
1998-03-21	Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia	Fotos y recortes de prensa
1998-03-27	Recorte de prensa	Entrevista a E. Vicente publicada en el suplemento ABC de las Artes
1998-04-23	Entrega del premio de las Artes de Castilla y León	Contiene: - Recortes de prensa - Fotografías personales de F. Martín Romano tomadas en el acto de entrega.

1998-11-11	Invitación a exposición de la obra de E. Vicente en Madrid	<p>Aunque E. Vicente tuviera un museo de arte contemporáneo dedicado a su figura, él seguía trabajando y conservaba su vínculo con la Galería Elvira de Madrid.</p> <p>Esta es la invitación que Elvira González hace a F. Martín Romano para la inauguración de la exposición, donde se encontraría de nuevo con E. Vicente</p>
1998-11-15	Visita de E. Vicente al domicilio familiar de F. Martín Romano	Tras la inauguración de la exposición en la Galería Elvira, Harriet y E. Vicente visitaron Turégano y pasaron un día en casa de F. Martín Romano.
1998-11-17	Reunión del consorcio del MAC E. Vicente de Segovia	<p>Si hicieron coincidir gran cantidad de actos entre los días 11 al 17 de noviembre de 1998, aprovechando el viaje de E. Vicente a España.</p> <p>Uno de esos actos fue la reunión anual del consorcio del MAC Esteban Vicente para cerrar sus presupuestos anuales.</p>
1999-03-22	Invitación al acto de imposición a E. Vicente de la Cruz de Alfonso X el Sabio	Invitación del Ministro de Educación y Cultura al acto de Imposición de la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio a E. Vicente y su esposa.
2001-01-11	Fallecimiento de E. Vicente	<p>Contiene:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Recortes de prensa glosando la figura de E. Vicente. - Artículo de F. Martín Romano publicado en el Adelantado de Segovia con una corrección manuscrita por el propio autor a una errata cometida.
2001-01-23	Homenaje de los alumnos del colegio de Turégano	Sobre una visita que los alumnos del colegio de educación general básica de Turégano habían realizado al MAC E. Vicente de Segovia al comienzo de curso (finales de septiembre), tras el fallecimiento del pintor, se le rindió un homenaje reproduciendo sus cuadros y toys.
2001-02-10	Recortes de prensa sobre la exposición póstuma de E. Vicente en el MAC de Segovia	Coincidió con la visita de Harriet Vicente para traer las cenizas del pintor que ahora reposan en el patio del museo.

	Mujeres trabajando Regalo de E. Vicente a F. Martín Romano	Dibujo de grafito sobre papel, regalo del pintor a F. Martín Romano. Inédito
	Pase de pecho Regalo de E. Vicente a F. Martín Romano	Dibujo de tinta sobre papel, regalo del pintor a F. Martín Romano. Inédito
	Sin título Regalo de E. Vicente a F. Martín Romano	Cuadro de t�mpera y pastel sobre papel Inédito
1903-01-26	Partida de Bautismo de E. Vicente	Fotocopia de la partida de bautismo de E. Vicente fechada el 26 de enero de 1903 Aportada al archivo personal de F. Martín Romano por el párroco de Turégano D. Rafael San Cristóbal Martín.

Todos los documentos anexos referidos en el listado anterior están contenidos en el DVD que se adjunta al ejemplar de la tesis.

En caso de estar viendo este documento a través de un ordenador, puede acceder directamente a cada uno de los documentos pulsando "ctrl + clic" sobre la referencia del documento.

Para poder acceder a esos documentos es necesario disponer del programa informático adecuado.

En negrita se han resaltado los documentos que consideramos resultar de mayor trascendencia.

