

Vicente Paints a Collage

Elaine de Kooning

Collage has generally been the medium for an art of interruption, of abrupt jumps that break the initial momentum of mood, of plastic structure or of literary content. In Cubist collages, the jumps are mainly aesthetic, from one specific texture, pattern, plane or visual situation to another. In Dada collages, the jumps are from one fragment of reality to another, creating a sense of the bitter or the absurd. In Surrealism (to overemphasize the difference between these two movements), the jumps are from fantasy to reality or from fantasy to fantasy. And these juxtaposed elements, whatever they are, are usually caught midway in an attitude of surprise, like Marianne Moore's "real bird in a painted tree." For the observer, the expectation of what is to come—depending on whether he noticed the bird or the tree first—is dashed by the second sight. The interruption is perpetuated in one frozen moment. Action is caught at an impasse. Collages, to use cinematic terminology, are in most cases *stills*.

In reference to the bulk of the work in this forty-year-old medium, Esteban Vicente's collages are uncharacteristically fluid and animated. Color and forms give a sense of continuous motion, sliding into one another, exchanging positions, continuing beyond and negating the edges of the separate pieces of paper. His technique tends to obscure the fact that he is working with paper. Not only does he make no attempt to retain the character of paper in opposition to that of paint; he seems actually to be trying to disguise it both through his concept of drawing and in his treatment of the surface of the paper, which is deluged with washes of paint or scrubbed with pastel, charcoal, pen or pencil. Often, from a distance or in reproduction, his collages could be confused with his paintings. The aspirations and effects of both are identical. But because he is essentially involved with painting effects, there are several possibilities of collage that Vicente sacrifices to get where he's going.

This essay was originally published in *Art News* 52, no. 5 (September 1953): 38–41, 51–52. Copyright © 1953, ARTnews, LLC, reprinted by permission.

Vicente pinta un *collage*

Elaine de Kooning

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

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

Este ensayo fue publicado en *Art News* 52, n.º 5 (septiembre 1953): 38–41, 51–52. Copyright © 1953, ARTnews, LLC, reeditado con permiso.



Art News cover / Cubierta de Art News. © Estate of Rudy Burckhardt/Artists Rights Society (ARS), New York

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

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

“El *collage* es una técnica para llegar a la pintura... el *collage* es un boceto de una pintura... el *collage* es un sustituto de una pintura”, dice Esteban Vicente al describir su actitud poco convencional hacia el soporte. Dedicado a la pintura durante treinta largos años, Esteban Vicente volvió al *collage* un domingo en Berkeley, California, en el año 1950. Quería trabajar y los tubos de pinturas y pinceles no habían llegado todavía. Recortó un suplemento dominical en color y pegó los trozos creando una composición. Este primer *collage* fue un boceto para una futura pintura. Vicente nunca ha empezado un *collage* como un proyecto en sí mismo, sino que lo utiliza como salida cuando se encuentra bloqueado con una pintura, o, también, cuando pretende explorar un fragmento específico de dicha pintura. Sin embargo, “a veces estos bocetos se terminan por sí mismos”. Cuando esto ocurre, el *collage* viene a significar para Vicente lo mismo que cualquiera de sus pinturas. Aunque Esteban Vicente emplea la mayoría de su tiempo pintando, los *collages* constituyen ahora la mitad de su producción anual (cerca de ocho obras en cada técnica). Al emplear meses en una pintura y semanas en un *collage*, Vicente ha desarrollado unos métodos tan interactivos que es imposible describir uno sin mencionar el otro.

El estilo actual de Esteban Vicente es fruto del trabajo y del esfuerzo de diez años, durante los cuales no expuso ni una sola vez. A lo largo de estos años realizó cientos de dibujos, paisajes y retratos. La mayoría de estas obras se ven-

The carefully cherished patterns and textures of the familiar collage accomplish two plastic objectives: they maintain the flat surface sacred to much modern art, and they fix the composition in a range of precisely limited scales—still-life, interior or human in reference. Vicente's irregularly torn pieces of paper do not hold their flatness, but swoop off into deep perspectives. The surface of the paper has lost its immediacy—its two-dimensional presence—in exchange for a smoothly ambiguous large scale rare in this medium. Rejecting the close-up fragmentation of “classic” collage, Vicente chooses to see panoramas. Rejecting the possibilities of the “frozen moment,” he offers, rather, an interweaving of events. The element of poetic shock—to be found in the concept of simultaneity—gives way in Vicente's work to a serenely single-minded and sequential imagery. Forms unfold in one measured procession. Unrelated to any of the specific traditions of this medium, Vicente's collages connect, rather, with painting traditions—of Expressionism, Fauvism, even Futurism. He is not interested in collage except “as a way to get somewhere else.”

“Collage is a technique to arrive at a painting ... collage is a sketch for painting ... collage is a substitute for painting,” says Vicente describing his rather unconventional attitude toward the medium. Concentrated on painting for some three decades, he backed into the collage one Sunday in Berkeley, California, in 1950, because he wanted to work and his paints and brushes had not yet arrived. He cut up a colored Sunday supplement and pasted up a composition. This first collage supplied the motif for a later painting. He has never begun one as a project in itself, but only as a kind of general relief when he is stuck on a painting or perhaps as an attempt to work out some specific area. However, “sometimes these sketches finish themselves.” When this happens, the collage means much the same thing to him as one of his finished paintings. Although he spends much more of his time on his painting, collages now make up half of his annual output (about eight works in each medium). Spending months on a painting, weeks on a collage, he has developed methods so interactive that it is impossible to describe one without bringing up the other.

His present style is the result of a decade's struggle during which he did not exhibit. Through these years, he made hundreds of drawings, landscapes and portraits. Most of these works were sold or else destroyed. Vicente, however, was dissatisfied and finally abandoned working from nature, and turned to abstraction. The collages and paintings of the last three years that are stacked against the walls of his studio on New York's East Tenth Street seem to have no relation to the work done before 1950. Thus his present style seems to be another instance of the mysterious conversion described by Harold Rosenberg in his article on the American “Action Painters” [A.N., Dec. '52] that swept through avant-garde art in the 'forties with all the passion of a religious movement.

Born in 1906 [*sic* for 1903] in Segovia, one of the provinces of old Castille, north of Madrid, near the Guadarama mountains, Vicente decided to become an artist when he was sixteen years old. He quit the military academy that his

dieron o se destruyeron. Vicente, sin embargo, no estaba contento y decidió abandonar el estilo figurativo para dedicarse por completo a la abstracción. Los *collages* y pinturas pertenecientes a estos tres últimos años se encuentran agrupados alrededor de las paredes de su estudio de la East Tenth Street de Nueva York, y no parecen guardar ninguna relación con los trabajos realizados antes de 1950. Por ello, su estilo actual parece ser otro ejemplo de misteriosa transformación descrita por Harold Rosenberg en su artículo sobre los pintores americanos del “Action Painting” (*Art News*, diciembre 1952), que recorrió las vanguardias artísticas de los años cuarenta con la misma pasión de un movimiento religioso.

Nacido en 1906 [*sic*, por 1903] en Segovia (una de las provincias de Castilla La Vieja, al norte de Madrid, cerca de las montañas de Guadarrama), Esteban Vicente decidió dedicarse al arte cuando contaba dieciséis años de edad. Abandonó la Academia militar donde habían estudiado su padre y abuelo y se matriculó en un curso de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Allí conoció a “un hombre muy brillante y refinado de Iowa, llamado James Gilbert, que encontraba lo valioso donde quiera que mirara”. Es curioso cómo muchos artistas conocen al comienzo de su carrera a alguien especial que les va a influir profundamente y que, a veces, de manera inexplicable, influye en decisiones y actitudes futuras: a alguien cuya personalidad identifican con ese *glamour* característico del mundo del arte que encadena a ciertas personas para el resto de sus vidas. El pintor James Gilbert fue ese “alguien” para Vicente. Ambos dejaron la Escuela y empezaron a trabajar juntos compartiendo su estudio. Fascinado por la intensa preocupación que Gilbert mostraba hacia sus paisajes de tonalidades sombrías, Esteban Vicente abandona la escultura después de tres años (“de todas maneras, las cabezas siempre me salían demasiado pequeñas”), y se dedica por completo a la pintura. “La escayola y la arcilla parecían muertas cuando sentí la magia del color.” Esteban Vicente empieza a visitar el Museo del Prado de forma obsesiva. “Era impresionante ver la abundancia de carne en las obras de Rubens al lado de las de El Greco, que la evita. . . , la luz sin color de Velázquez y Goya.” Todos estos artistas influyeron en las composiciones figurativas de Vicente. “Más tarde descubrí que había gente en Francia, como Cézanne, Matisse, Picasso.” Empezó a comprarse libros con ilustraciones. Se suscribió a revistas parisinas y empezó a sentirse inquieto. “Madrid era el Prado. . . , el pasado. Lo que se estaba haciendo ahora no tenía nada que ver ni con una cosa ni con la otra. Yo andaba buscando aire.” América tenía mucho “aire”, pensó, pero Gilbert le persuadió de que aquél no era el apropiado. “América no es lugar para un artista”, le dijo, y las primeras palabras en inglés que Gilbert enseñó a Vicente fueron las necesarias para buscar trabajo, “trabajo comercial”. Esto bastó para desanimar a Vicente, que decidió entonces irse a París, no sin antes haber expuesto en Madrid una muestra de su obra. Contaba, entonces, veintidós años. Una vez instalado en París, Vicente trató de ganarse la vida como pudo. Trabajó como pintor de escenografías y también se dedicó a retocar foto-



Stages of the work in progress reveal how the torn bits of paper were first pinned over a charcoal drawing indicating the large directions of the picture. More papers were then added, some removed, and new colors introduced with oils and pastels. Finally, after about three weeks' work, Vicente was satisfied with the collage and pasted it up in permanent form on board (10 inches high) / Las etapas de la obra en curso revelan cómo los trozos de papel roto son clavados sobre un dibujo al carboncillo que indica la dirección del cuadro. Luego, se añaden más papeles, otros son eliminados, y se introducen nuevos colores mediante óleo y pastel. Finalmente, después de tres semanas de trabajo, Vicente se sintió satisfecho con el collage y lo pegó, de manera permanente, sobre un tablón (25,4 cm de alto). © Estate of Rudy Burckhardt/Artists Rights Society (ARS), New York

grafías. De noche, pintaba. Pasó varios años en París, hasta que se hartó y decidió que “todo aquello era demasiado comercial, demasiado parecido a un simple negocio”. En 1936 se marchó a América, donde, por fin, pudo dedicarse por completo a la pintura después de algún tiempo que tuvo que enseñar español. A Gilbert, “que pinta y pinta y nunca expone”, le vio muy poco a partir de entonces. Aún así, en el apartamento de la Second Avenue, donde Esteban vive con su mujer Teresa —una intelectual que recientemente ha finalizado un trabajo sobre Lorca—, cuelga un espléndido retrato suyo, obra del pintor de Iowa. De vez en cuando, Gilbert abandona Chicago, donde trabaja como profesor en la Universidad, para ir a visitar a los Vicente en Nueva York. Así, Gilbert, que fue la primera influencia de importancia sobre Vicente, se ha convertido a la vez en un amigo para toda la vida.

Otros artistas americanos que ejercieron alguna influencia —más concreta que profunda— sobre el joven Vicente fueron Demuth, Dove, Ryder y Gorky. Ellos fueron los primeros pintores cuyas obras impresionaron a Esteban nada más llegar a Estados Unidos. Sin embargo, ya fuera trabajando en composiciones figurativas de gruesos perfiles que recordaban a Daumier, con los que se ganó los primeros aplausos en este país, al final de los años treinta, ya fuera en sus recientes obras abstractas, que ya son parte de un movimiento importante dentro de la pintura contemporánea norteamericana, siempre hay en la pintura de Esteban Vicente una insistencia constante en sus propios modos que la hacen ser independiente. Tiene una técnica heterodoxa —una filosofía, por tanto— en cualquier estilo que elija.

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

father and grandfather had gone to, and began to study sculpture at the School of Fine Arts in Madrid. Here he met a “very brilliant guy from Iowa named James Gilbert, very refined, could find values anywhere.” Almost every artist seems to meet someone at the beginning of his career who profoundly and often inexplicably affects later decisions and attitudes, someone whose personal expression is identified with the peculiar glamor of art that hits certain people so hard that they are caught up with it for the rest of their lives. James Gilbert, the painter, was the someone for Vicente. They both quit school and began to work on their own, sharing a studio. Fascinated by Gilbert’s intense preoccupation with his somber-toned landscapes, Vicente gave up sculpture after three years (“I always made the heads too small, anyway”) and became a painter. “Plaster and clay seemed dead when I felt the appeal of color.” He began to haunt the Prado. “It was most terrific to see the abundance of flesh of Rubens next to Greco who avoids the flesh ... the colorless light of Velasquez and Goya.” These artists all had their influence on his figure compositions. “Then I discovered that there were certain people in France—Cézanne, Matisse, Picasso.” He bought little books of illustrations. He subscribed to Parisian magazines. And he began to get restless. “Madrid was El Prado ... the past. The contemporary work was unrelated to both. I was looking for air.” America had lots of air, he thought, but Gilbert persuaded him that it was the wrong kind. “America is no place for an artist,” he was told, and the first words in English Gilbert taught him were how to ask for work—“commercial work.” This discouraged Vicente sufficiently and he went to Paris instead, after having a show of abstractions in Madrid at the age of twenty-two. But it was difficult making a living in Paris too. He retouched photographs and worked on stage sets and did his painting at night. After spending several years in Paris, he decided “the whole thing was too commercial—too businesslike,” and in 1936, he came to America to stay—and here, except for a small amount of time teaching, he has been able to devote himself to painting. He saw little thereafter of Gilbert, “who paints and paints and paints and never gives a show.” But a small, superb portrait of Vicente by the painter from Iowa hangs in the apartment on Second Avenue, downtown, where Esteban lives with his wife, Teresa, a scholar who recently finished a work on Lorca. And every now and then, Gilbert leaves Chicago where he teaches at the University to come to New York and visit the Vicentes—a rare instance of the first important influence remaining a lifelong friend.

Other American artists to influence the young Vicente, more concretely, if perhaps less deeply, were Demuth, Dove, Ryder, Gorky—the first artists whose work impressed him upon his arrival in this country. But whether he was working on the curious blunt-contoured figure compositions reminiscent of Daumier, with which he made his first reputation in this country in the late 'thirties, or on his recent abstractions that offer a direct reflection of participation in a large movement in contemporary American painting, there is always a stubborn insistence on private



The artist tearing up pieces of paper prior to pinning them on the picture. Large sheets had already been lacquered in the colors Vicente wanted to use / El artista rompiendo trozos de papel antes de clavarlos sobre el cuadro. Previamente ha lacado hojas grandes con los colores que quiere usar. © Estate of Rudy Burckhardt/Artists Rights Society (ARS), New York

te son demasiado gráficos y estáticos. Por ello, cuando pinta usando únicamente el color, prefiere trabajar con el juego de la luz. “Para mí, el color significa luz”, dice el pintor, rechazando así la sensualidad que se produce cuando el color significa “superficie”.

Los colores de su paleta son los mismos que los de las hojas de papel que tiene almacenadas en un armario de su estudio. Predominan los malvas, azules, grises, rosas, rojizos, ocre y naranjas. Las sombras son intermedias. Opacas, duras, arenosas, tiznadas, pálidas o profundas. Cada color se modifica con la adición de los distintos complementarios o del blanco. Vicente afirma que nunca utiliza un color tal y como sale del tubo, pero que con frecuencia, los rojos y amarillos que consigue brillan con una intensidad poco común en colores mezclados. La superficie del papel, como aquella del lienzo, aparece cubierta de capas delgadas e iguales que evidencian las huellas de sus pinceles. Algunas veces utiliza papel charol y cartulinas de colores para sus *collages*, pero no le agradan demasiado, ya que no siempre consigue los colores que necesita y porque dichos papeles no son muy duraderos. Prefiere, por lo tanto, pintar el papel con sus propios colores —unos doce— (el barniz que utiliza se llama Devoe).

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

methods that sets Vicente's work apart, a heterodox technique—and, therefore, philosophy—within any style he chooses.

Heterodoxly, he begins a collage as he does a painting, with a charcoal drawing. His paper, like his canvas, is tacked to the ten-foot-square partition that serves as his easel. Then, working as if each step were to be the final one—since he has no preconceived ideas on how full or empty a finished work should look—he applies his colored paper, proceeding from small to large areas “so as not to block the space.” Sometimes he decides a painting is finished when the canvas is not completely covered with pigment. And in the same way, the white of the original sheet of paper on which he pastes the colored pieces may be partially uncovered at the end. “The important thing is to keep the sensation of white, the open sensation of white.” “But,” the painter continues, “this is most easily done by translating white into a color.” So, generally, both his paintings and collages are covered by patches of contrasting hues that produce expansive and curiously volatile effects. This volatility results from the closeness of tone which is so uniform that, in a black-and-white photograph of one of his works, two contrasting colors will lose their boundaries and blend in one value. Seen in the changing light of an ordinary day, his colors keep shifting their relationships, becoming luminous at dusk, flat and clear at noon. Contrasting tones, he finds too graphic or static, and he prefers the wider play of light when

drawing is carried by color alone. “Color to me means light,” he says, rejecting the sensuality invoked when color means “surface.”

The colors on his palette table are those of the sheets of paper stacked in his cabinet. Lavender, blue, grey, pink, rust, ochre and orange prevail. The shades are intermediate. Opaque, heavy, dusty, powdery, sooty, pale or deep, every color is modified by the addition of others—complementaries or white. He claims he never uses a pigment straight from the tube, but his reds and yellows often flare up with an intensity that seems improbable in a mixed color. The surface of his paper, like that of his canvas,



Vicente's desk / Escritorio de Esteban Vicente. © Estate of Rudy Burckhardt/Artists Rights Society (ARS), New York

dos se mantiene más o menos constante. Esta uniformidad de tamaño contribuye a crear la misma sensación de espacio y fluidez que aquella creada por la uniformidad de tonos.

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

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

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

is covered with thin, even washes that register the tracks of his brushes. Sometimes he works with construction papers, but he does not favor them because he often can't get the exact hues he wants, and also because they fade in time. He prefers to paint patches of paper in the desired colors—he uses about twelve here, covering enough in one day to last for months. (For this he uses a Devoe lacquer.)

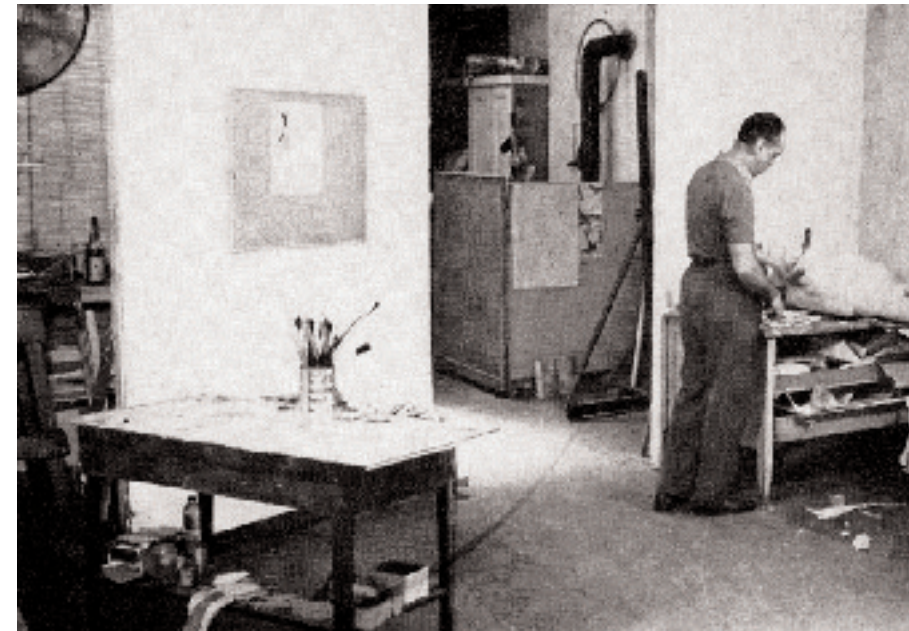
Pieces are torn out of these sheets and pinned in place. He constantly alters their size and shapes, tearing off strips, substituting larger or smaller fragments, changing the position of color areas. This is done in much the same way that he paints, inching his way around the oddly tentative forms with small brushes. (He uses mostly long-haired ten-cent brushes from a hardware store, just a few good, short-haired bristle brushes.) As colors are kept close in tone, so the sizes of the separate shapes are delicately uniform. There are rarely leaps from small to large. The unit sizes remain more or less constant, and this evenness of size makes for the same sense of expansion and fluidity created by the evenness of tone.

Lines don't figure as contours, but mainly as scratches on the surface of a shape. Thus their action is textural or tonal, like that of brush strokes, not sculptural, as in drawing. This applies only to the final stage. In the development of a painting or a collage, he keeps using charcoal to describe temporary contours which are then filled out or covered with paint or paper. Exceptional are a series of black-and-white collages which relate directly to drawings. The pieces of paper in these earliest collages were all cut out in the sharp, Futuristic edges that characterized both his painting and drawing of three years ago. But recently he prefers the evasive, fuzzy edges produced by tearing. He now uses scissors only occasionally to get slivers of color to wedge between the larger, vaguer forms, or to trim torn edges to a more precise line. In the case of this formal device, it was his paintings that followed his collages rather than the other way around. Now areas of color on his canvas often resemble pieces of roughly torn paper. (Like a great many contemporary artists, he actually does pin on paper in the earlier stages of a painting to try out different shapes and colors—a time- and surface-saving device that probably stretches back to the Renaissance.)

When he is satisfied with the position of the pinned-up shapes, he pastes them in place, and then proceeds to pin and paste new areas on top of them. (For his large collages—they range from 36 by 45 to 7 by 9 inches—he employs “Foxpaste,” a water paste which he mixes himself; for the smaller ones, a ready-made waterless paste does just as well.) He used to paste the paper carefully flat, but now allows the edges to rise up, buckle or curl. Thus emphasized, the edges create a subtle shift of planes even when they do not define a change in color. As he adds new areas, a piece of paper underneath may eventually be covered except for an edge. “Amazing the difference it makes whether a form is left over or directly applied,” he says, but this observation, he admits, applies to painted shapes as well as pasted ones.

llo, lápiz tinta o pastel. El *collage*, dentro de esta técnica expresionista, se ha convertido en un proceso puramente físico, carente de toda ideología. Si las costumbres hacen la ley, entonces Vicente habría roto silenciosamente la del *collage*. Sin embargo, ¿existen realmente leyes en este campo?

El diccionario Larousse define el *collage* —aparte de como el proceso de “aclaración del vino”— como el acto de pegar papel o el estado de estar colado (pegado) a otra cosa. Recientemente, el *collage* ha sido definido más elocuentemente por John Myers, el joven y activo marchante neoyorquino, como “*feelié*” (algo “sentido”). Pero ya sea acción,



Note the table-top palette in the foreground: he colors the bits of pinned-up paper with oils or with pastels / Véase la paleta del tablero del primer plano: colorea los trozos de papel clavados con óleo o pastel. © Estate of Rudy Burckhardt/Artists Rights Society (ARS), New York

estadio o técnica, el *collage*, empleado como método para lograr una composición usando pegamento y papel, carece de una verdadera base filosófica. Aún así, el *collage* ha sido gratuitamente identificado con ciertas tendencias o escuelas pictóricas, más concretamente con la cubista. Esto se debe principalmente no tanto a la naturaleza del *collage* como al hecho histórico de que éste fue una invención cubista y que lo usaron más los artistas cubistas que los otros. Sin embargo, los cubistas consiguieron los mismos efectos de espacio bidimensional usando pintura y creando *collages* que parecían pinturas, y pin-

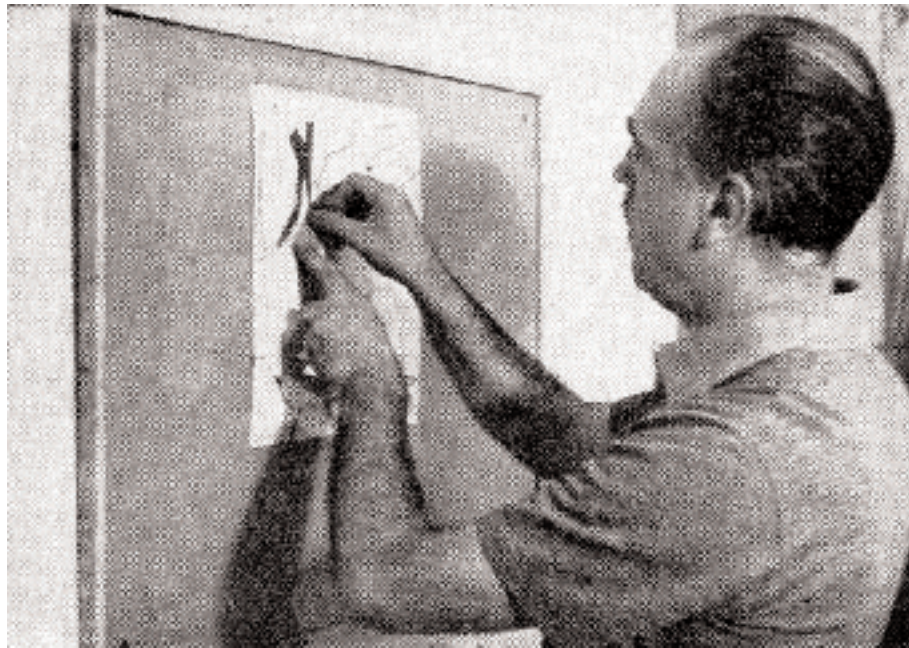
turas que parecían *collages*, imitando fragmentos de letra impresa con pintura y pintando sobre impresos reales. Al ser los cubistas los inventores de este nuevo método, la pureza del mismo no les importaba demasiado.

Un *collage* verdadero pudiera ser un conjunto de recortes, inconexos entre sí y pegados a una superficie. Max Ernst recortaba grabados del siglo XIX y los disponía de forma tal, que en su nueva composición —de asombroso efecto— los recortes de dichos grabados aparecían como si hubiesen sido pintados en lugar de pegados. Max Ernst no utilizó nunca ni un lápiz ni un pincel. Ahí precisamente, reside el *quid*, aunque parezca imposible conseguir tal ilusión. Landes Lewitin logra, a su vez, composiciones increíblemente barrocas en las que los distintos fragmentos se mezclan imperceptiblemente entre sí, valiéndose únicamente de recortes de revistas ilustradas. De nuevo, aquí el efecto es el mismo: la composición parece una pintura. Pero, entonces, ¿qué validez tiene un medio cuya pureza depende de una ilusión?

Sometimes, after work of a week or two, the pieces of paper accumulate in thick layers; and since he dislikes heavy “impastos” in collage as in painting, he tears off the papers and starts over, just as he scrapes off paint to keep his actual impastos thin and transparent. All through the making of a collage, Vicente uses his brush freely, applying tempera, watercolor and often oil. And over these painted surfaces may come charcoal, pencil, ink or pastel. Collage, in this Expressionist technique, is reduced to a non-ideological, purely physical process. If custom makes laws, then Vicente has quietly broken those of the collage. But are there any laws in this territory?

Collage is defined by Larousse (after reluctantly putting aside the initial, pleasant notion of “clarification of wine”) as the action of pasting paper or the state of being pasted. More recently and eloquently, collage has been defined by John Myers, the hyperactive young New York dealer, as a “feelie.” But action, state or technique, collage, as a method for arriving at a composition via paste and paper, is without a philosophical base, although it has been gratuitously identified with certain schools of painting, perhaps most closely with the Cubists. The reason for this association has less to do with the nature of collage than it does with the historical facts that it was a Cubist invention and that more Cubist artists than any others used it as a method. However they could and did accomplish the same arrangements of two-dimensional space with paint, making collages that looked like paintings and paintings that looked like collages; imitating printed fragments with pigment and painting over actual ones. Being the originators, they were naturally not concerned with purity of method.

A pure collage, then, might be a paste-up of ready-made, undoctored parts. Max Ernst, who cut up nineteenth-century illustrations and rearranged the sections in compositions whose startling effect lay in the fact that they looked as though they were directly drawn, made a point of never touching them with a pen or pencil, although it seemed impossible to achieve the junctions without “outside” aid. And, similarly, Landes Lewitin achieves his astonishing baroque compositions with forms melting imperceptibly together by simply cutting



Vicente in his downtown studio / Vicente en su estudio del downtown © Estate of Rudy Burckhardt/Artists Rights Society (ARS), New York

En tal contexto, la pureza es simplemente una cuestión de virtuosismo y, por lo tanto, no debe tomarse en cuenta a la hora de dar un significado filosófico a una obra de arte. Los *collages* de Max Ernst y Lewitin van mucho más allá del simple hecho de demostrar lo perfecto de sus respectivas técnicas. El elemento de ilusión, tan patente en sus trabajos, no es un producto inevitable del *collage*, como tal, sino que pertenece más bien a la estética del surrealismo.

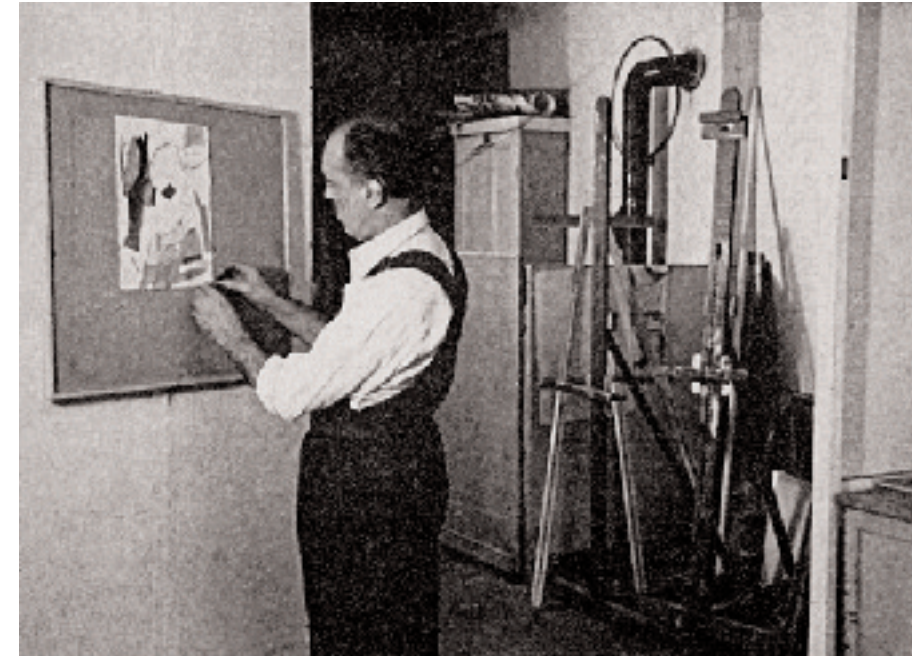
Los dadaístas, como los surrealistas, construían sus *collages* con simples recortes de papel pegados, sin utilizar, en ningún momento, pintura u otro producto similar. Sin embargo, el elemento ilusorio solía permanecer ausente de su obra. Esto les diferenciaba de los surrealistas y cubistas, quienes jugaban constantemente con los efectos del *trompe-l'oeil*. En sus *collages*, los dadaístas no trataban de ocultar las uniones de los recortes de papel. No hacían nada para que pareciera otra cosa. Cada cosa aparecía como lo que era. Los recortes de papel eran con frecuencia objetos en sí mismos y no partes de las estampas o grabados que usaban los surrealistas. Eran, en realidad, objetos de tamaño natural. Kurt Schwitters usaba objetos reales en sus *collages* —tales como entradas de cine, sobres franqueados, trozos de periódico, etc.— con el propósito de mostrarlos como lo que eran y no como ilusiones ópticas de cualquier otra cosa. De esta forma, nos ofrecía una muestra auténtica, aunque diminuta, de la vida de la ciudad. Una muestra que provenía literalmente del basurero. Él es el único artista de todos los que trabajaron en este medio cuyo arte no pudo haber sido de ninguna otra manera. Pero esto se debe únicamente a su dependencia de los objetos reales y concretos, los cuales son claros atributos del dadaísmo pero no requisitos del *collage*.

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

up colored magazine illustrations and pasting them together. Here again, the result seems that of a direct rendition. But how pure is a medium whose very effect of purity depends on the illusion that the composition was arrived at in another than the actual manner? Purity in this context is simply a matter of virtuosity and is therefore not a serious consideration in establishing the philosophical meaning of a work of art. The collages of Ernst and Lewitin are to be taken on grounds other than the undeniable purity of their techniques. The element of illusion in their work is not an inevitable by-product of the collage, but of the aesthetic of Surrealism.

Like the Surrealists, the Dada artists tended to leave a collage as a paste-up job of ready-made materials without imposing any painting materials. But unlike the Surrealists, and also the Cubists—both of which schools dealt heavily with trompe-l'oeil effects—the Dadaists did not generally work with or for illusion. Junctions were not disguised. Things were not made to look like other things. Their scraps of paper were more often objects in themselves rather than the sections of reproductions or of images favored by the Surrealists. That is, they were ascertainably life-size. Using his real objects—theatre tickets, post-marked envelopes, pieces of newspaper, etc.—for their actual associations, not for the optical illusions they might be forced to express, Kurt Schwitters used as the basis for his impassioned designs the authentic, if miniature, record of city-life to be found in the gutter. Of all the artists to use this medium, he is one of the few whose art could not have been made in any other way, but that is because of his dependence on the ready-made. The ready-made, however, is the raw material of Dada; it is not a prerequisite of collage.

Thus, the difference between the collages of the three schools is the difference between the schools themselves and no one of them can, on logical grounds, claim the medium for itself. Schwitters—who probably covered the most ground the most brilliantly, utilizing the Cubist concepts of form along with the content of Dada—could in addition be called the founder of the Expressionist technique in collage. In a sense a traitor to Dada, since he dragged in his extraneous materials for formal as well as literary reasons, Schwitters was one of the first to begin painting over the junctions of paper. (The Cubists were generally pretty careful to observe the boundaries of their separate pieces of paper.) This step was picked up by several American artists. Robert Motherwell, also starting with the Cubist practice of painting on patterned paper, reached the point in some beautiful, big collages, of completely covering the paper with pigment. Misha Reznikoff tried something else in his “de-collages,” ripping his compositions out of layers of colored paper previously pasted together to produce effects of great, slashing brushstrokes. Paper, in these works, was more or less reduced to a simple, paint-bearing surface. If this approach could be called a tradition, then this is the tradition with which Vicente might be related. He finds the controlled “constructivism” of the usual collage not to his taste, although, paradoxically, the artists whose work in this medium he most admires are among the neatest:



Vicente at work in his studio in downtown New York. He uses a small bulletin board for an easel / Vicente trabaja en su estudio del *downtown* de Nueva York. Utiliza un pequeño tablón de anuncios como caballete. © Estate of Rudy Burckhardt/Artists Rights Society (ARS), New York

más limpios y cuidadosos. Matisse, por ejemplo, con sus recortes o *découpages* tan simples y ligeros; Anne Ryan, cuyos pequeños rectángulos de tela flotan en un espacio de pareces pálidas, constituyen los únicos *collages* que tienen una proporción comparable a la de Vicente.

Sin embargo, muchos de estos *collages* conciben el espacio sin profundidad, y mantienen las formas paralelas a la superficie plana. Vicente parece ser uno de los pocos artistas que usando el *collage* está interesado en el concepto de profundidad (con la excepción de los surrealistas, que usaban con frecuencia la perspectiva académica).

Vicente consigue sus sobresalientes proporciones y sentido del movimiento a través de su conocimiento del concepto de profundidad. La proporción es la del paisaje, no la de la figura humana, aunque Vicente ya no está interesado en el paisaje como tema. Cuando se encuentra ante una situación en la que tiene que pensar en algo concreto para llevar a cabo una abstracción, piensa siempre en una figura. En el *collage* que reproducimos aquí, parece que desde la amplia perspectiva se arroja verticalmente un cuerpo sólido al centro de la composición. Pero este cuerpo sólido es aprehendido indirectamente, de la misma forma que uno vería su mano aplastada entre los ojos. La forma no está determinada; la substancialidad está supuesta. Si los dedos se mueven, el movimiento se ve claramente, pero los perfiles de los dedos son invisibles. De la misma manera, cualquier fragmento de una composición de Vicente, parece pertenecer unas veces al vago y misterioso cuerpo sólido del primer plano, y otras a la perspectiva que se extiende detrás. Las posiciones son siempre ambiguas. Las cinco zonas blancas distribuidas por toda la superficie encuentran una conexión entre sí que les permite sugerir la existencia de un plano blanco que se entrevé, a ráfagas, entre las zonas de color. Las zonas blancas, de repente, parecen adelantarse; se hacen más pequeñas al asumir sus posiciones independientes en el primer plano. Este mismo proceso, en el que el concepto de la proporción juega un papel fundamental, se repite en las zonas azules, las amarillas y en las de “color carne”. Su efecto se debe a la relación que existe entre los cuatro colores. Cada

Matisse, whose plain, lighthearted cut-outs or *découpages* are among the most spectacular paste-ups (although here, too, Schwitters made his mark); and Anne Ryan, whose small rectangles of cloth floating against pale walls of space are among the only collages that attain a scale comparable to Vicente's.

But most of these artists kept their space shallow and their forms parallel to the flat surface. Vicente seems to be one of the few artists working with collage who is interested in an expression of depth (excluding the instances of academic perspective often employed by the Surrealists). And it is through his management of depth that Vicente achieves his remarkable scale and also his sense of mobility. The scale is non-human, that of a landscape, although Vicente is no longer interested in landscape as a subject for painting. If he thinks of anything concrete when working on an abstraction, it is usually a figure. In the untitled collage reproduced here, the panorama seems to thrust a solid vertically through the center of the composition. But the solid is apprehended indirectly, the way one would see one's hand if pressed between the eyes. The shape is indeterminate; the substantiality guessed at. If the fingers are put in motion, the motion itself is clear while the outlines of the moving fingers are not. In the same way, one segment of Vicente's composition will seem at one moment to belong to the vague and mysterious solid in the foreground; at the next, to the panorama behind. Positions are consistently ambiguous. Five white areas scattered over the surface will find a connection with one another and suggest a vast white plane seen as though through chinks in the colored areas. Then, suddenly, the white areas seem to shoot forward, becoming smaller as they assume their separate independent positions in the foreground. The same action takes place with the blue areas, with the yellow ones and with the "flesh-colored" ones. This action, involving scale as it does, is the result of the interplay of the four colors. Each of these colors has a range: the flesh color from pink to orange, the yellow deepens to ochre, the blue to purple and deep grey; but the unity of each color family is more prominent than their interior variety. The secret is that colors taken numerically produce these results. Any number will do. As a student Vicente was much impressed in Madrid by a group of Goyas, each one limited to four colors, that blazed with the high, transparent, colorless, Spanish light he loves. The artist was a man with a beard, not a child, when he left Spain, and all of the things that he left behind keep coming back in his work. Landscape and drawing, which he pushes out of his art, push their way right back, and the hills of the *View of Toledo* here extend into the twentieth century.

uno de estos tiene su gama correspondiente: el color carne va del rosa al naranja, el amarillo se convierte en azul, en morado o gris oscuro. Ahora bien, la unidad de cada color por sí mismo es más poderosa que todas sus variaciones interiores. El secreto se encuentra en el resultado que producen los colores al ser tratados numéricamente. Cualquier número de colores sirve. En sus tiempos de estudiante, en Madrid, Esteban Vicente se sintió muy impresionado por unos Goyas, en los cuales el número de colores se limitaba a cuatro. Estos brillaban sobremanera con esa luz fuerte, transparente, incolora, típicamente española que Vicente adora. El pintor era ya un hombre hecho y derecho cuando abandonó España, y todo lo que allí dejó reaparece una y otra vez en su obra. El paisaje y el dibujo que siempre trata de evitar, encuentran la forma de colarse constantemente en sus obras, y así, las montañas de la famosa *Vista de Toledo* se incorporan al siglo XX.

