

PHILIP STEIN ESTAÑO, NUEVA YORK-MEXICO-BARCELONA. DEL TALLER DE SIQUEIROS A HOY

LLUM TORRENS
Universidad de Barcelona

Philip Stein es un pintor nacido en Newark, New Jersey, U.S.A., en 1919. Estudió artes plásticas en New York, París, Los Angeles y México. Se formó trabajando como pintor escenógrafo en el teatro de New York y en los estudios de cine de Hollywood. Esta etapa de formación quedó interrumpida por la incorporación de Estados Unidos al bando aliado durante la Segunda Guerra Mundial. Stein formó parte como meteorólogo del octavo contingente de las fuerzas aéreas, con responsabilidad sobre el norte de Europa, y del noveno ejército norteamericano, con el que llegó hasta el río Elba, tomando contacto con las tropas soviéticas; durante la contienda, Stein, avituallándose de materiales pictóricos en fábricas y almacenes destruidos por la guerra, realizaba constantes retratos y apuntes del escenario bélico. Retomando su estatus civil y su actividad plástica, en 1948 viaja a México donde colaboró durante 10 años con el pintor muralista mejicano Siqueiros, quien le otorgó el nombre artístico de Estaño, utilizado por Stein a partir de 1955. Especializado en pintura mural, además de su trabajo con el artista mejicano Siqueiros, Stein ha realizado varios murales en los Estados Unidos así como diversas exposiciones de pintura: en la ciudad de México, en Houston, New Orleans, New York etc. A partir de 1985 se instala en Catalunya, donde ya ha realizado exposiciones en Mataró y en Vilassar de Mar.

De este pintor debemos destacar también su profundo compromiso social y humano y cómo este compromiso queda patente en su relación con el arte. Philip Stein junto a su esposa Gertrud, ha participado en los debates artísticos e ideológicos de su país, con la voluntad de ir construyendo una sociedad más democrática distinta de la Norteamérica de hoy, paradigma del “mundo occidental”; a este fin el artista ha dedicado su talento. También el Jazz ha sido fuente de inspiración para sus obras. Desde muy jóvenes Philip y Gertrud Stein participaron en el ambiente vanguardista, liberal y europeizante de New York, de la bohemia de Greenwich Village de los artistas, de la confraternización racial de los clubs de Jazz ... Stein ha pintado diversos temas de Jazz y retratos de los grandes músicos de Jazz: Louis Armstrong, King Oliver, Jabo Smith, Bessi Smith, Albert Nicholas, Big Chief More y murales en el club de Jazz más famoso de Nueva York: el Village Vanguard.

Pasamos ahora a esbozar rápidamente el panorama socio cultural en los USA de los años 30, proemio y determinante de su ulterior desarrollo y marco para la pintura de

nuestro artista. En 1929 tiene lugar el crash de la bolsa de New York, a pesar de que Stein tiene entonces 10 años y no participa de las polémicas que surgen de la nueva situación social sí repercutirán en su futuro los cambios que se producen y que dan lugar a una toma de posición que pesará en los planteamientos de los artistas: por un lado se acentúa el pragmatismo monetarista y conservador que desconfía de todo lo que no sea productivo y económicamente racional, y que cuenta con antecedentes en la mentalidad del pionero, autárquico, que prioriza el trabajo por razones de supervivencia, que partiendo de la nada se ha hecho a sí mismo y ha roto con la tradición europea. Por otro lado la pauperización de importantes sectores sociales, con los comedores sociales “soup kitchens”, la actividad del Ejército de Salvación, y los “hobos”, vagabundos de los trenes, como ejemplos conocidos por todos nosotros, fuerzan la radicalización política o, como mínimo, la concienciación ante los problemas del país (el año 1929 se funda el Club John Reed en New York y en las grandes ciudades, de costa a costa, para debatir los problemas sociales y culturales planteados). Por lo que respecta al arte, la discusión ideológica es constante: la responsabilidad del artista ante el compromiso social, la autonomía o no del arte y su mensaje, el continuado debate entre forma y contenido, abstracción y figuración. Inscrito en la crisis económica de los años treinta, el New Deal de Roosevelt promueve el WPA (Works Progress Administration), con la idea de ofrecer puestos de trabajo remunerados y fijos a los artistas: se intenta paliar la situación de todo un colectivo que padece también los problemas de las crisis, a la vez que se da una aplicación social a una actividad considerada hasta entonces improductiva. Una de las modalidades artísticas que se promociona es el mural.

La pintura mural está presente en el arte desde el principio de los tiempos, la voluntad del ser humano de dejar huella en su entorno y perpetuarse en el tiempo y más allá de sí mismo, de dar forma a la materia que le rodea según su particular visión, abarca desde la pintura rupestre hasta nuestros días, desde las pinturas domésticas de las casas de Pompeia hasta la interpretación que hizo Miguel Angel en la Sixtina. Lo común en este tipo de obras es su carácter emblemático y público. Estados Unidos contaba con el precedente cercano del muralismo promovido por la Revolución Mejicana. Los grandes artistas del país vecino –Siqueiros, Orozco, Rivera– eran admirados por los sectores progresistas norteamericanos (los tres habían pintado murales en la zona de California, y posteriormente también en el Este) a la vez que coincidían en la necesidad de profesionalizar al artista, de revalorizar su papel social y en la utilidad del arte que reclamaban los sectores más pragmáticos. Por último, al igual que en México, este tipo de arte público, difícilmente convertible en mercancía, democrático y muchas veces didáctico, concordaba con los valores que se sentían como propios del pueblo americano, en la búsqueda de una personalidad artística nacional (hasta entonces el arte americano había vivido deslumbrado por Europa, ya fuese por las vanguardias ya por el clasicismo). Otro elemento para entender la pintura norteamericana es la importancia de los medios de comunicación y la cultura de masas, Relacionado en ciertos aspectos con el mural, el espectáculo popular (el teatro primero, el cine después y la publicidad gráfica) determinó el carácter específico de toda obra plástica de los años treinta hasta prácticamente los años setenta, cuando el nuevo medio de comunicación, la televisión, consiguió imponer su propia autoridad, más inmaterial y conceptual, hasta la llamada estética del vídeo-clip actual. Broadway, Hollywood y los imperios de la prensa y la publicidad son símbolos de América del Norte, no sólo de los años 30, 40, 50 ... sino incluso de nuestros días. La difusión de la imagen con un mensaje (utilitarismo), donde se simplifican los trazos, las líneas y los colores haciéndola más fácil de recordar y de leer (como el cómic, la publicidad “advertisements” y el cartel “billboard”), que se

impone por repetición y por tamaño (los productos industriales ante los artesanos, las imágenes de Marilyn Monroe que manipuló Warhol culminan, en los años sesenta, este proceso iniciado treinta años antes) son elementos característicos coincidentes con el concepto de mural y la pintura de Stein. Philip Stein, Estaño, participa de todo este proceso que queda así ajemplificado en su trayectoria como artista. Su formación ha pasado de New York y Hollywood, al muralismo mejicano, y a su propia y personal producción ... a participado en el compromiso político y en el debate entre la figuración y la abstracción en el arte, entre las concepciones europea y americana. Pero su obra, a diferencia de otros artistas, no ha sido el fruto de una moda variando según el mercado. Philip Stein, desde que consiguió la madurez técnica y artística, ha mantenido el contenido humano de su figuración como compromiso ético. Para él el arte nos debe hablar, de forma comprensible, del ser humano y de sus problemas. Sus pinturas son un pequeño rompecabezas, encajan la belleza (incluso la de la violencia, del dolor) y las formas populares y sencillas que no quieren suplantar a la realidad, con la utilización de recursos cromáticos y compositivos que refuerzan tanto la parte formal de sus obras como su contenido. Philip Stein no se unió a la moda de la abstracción de los años cincuenta, pero tampoco formó parte del realismo fotográfico (hijo directo de la publicidad), llamado hiperrealismo de escuela norte-americana, el gran trompe-d'oeil de nuestros días.

Lo que nos interesa y pretendemos con nuestro estudio es llegar a conocer el posible alcance e influencia de un movimiento tan definido estéticamente como es el muralismo mejicano y justamente como se replantean hoy ciertos interrogantes plásticos e ideológicos en directa conexión con los logros y los vacíos de dicho movimiento. El muralismo mejicano que aparece en los años veinte fruto de la revolución (1910-1920), y se desarrolla en base a los tres grandes nombres que todos conocemos (David Alfaro, Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco) define una opción, frente a las vanguardias europeas, paralela al auge de la figuración, ya sea expresionista ya de raíz novecentista o ya el realismo socialista de los años veinte y treinta. Tres factores conforman la base del movimiento: la reafirmación de la figuración, de ecos expresionistas, con el subsiguiente subrayado del discurso implícito en las obras, el compromiso y utilización social del arte que implica, y, la búsqueda de una identidad propia, americana, que rompe el tradicional monopolio europeo de la plástica. Por lo que respecta a este último punto, es justamente el mismo problema con el que se enfrenta el norte del continente: los Estados Unidos llegarán a conseguir unos años más tarde, con el Expresionismo Abstracto y a pesar de ser un movimiento paralelo al desarrollo del informalismo en Europa, cambiar el centro de interés de la producción artística, hasta entonces París, convirtiendo New York en el nuevo polo de atracción, Si bien el Expresionismo Abstracto norteamericano evoluciona desde las vanguardias europeas aportando el bagaje de su presente, de la modernidad que representará a partir de ahora como paradigma del mundo capitalista, el arte mejicano, en concreto el movimiento muralista que se inicia en los años 20, enlaza con su tiempo a nivel de contenidos, de mensaje y lectura, aunque no rechaza la tradición ni el pasado pues su referente técnico y formal es en parte la Europa renacentista, la técnica del fresco, los murales y el uso social y político del arte. A la vez el arte y los artistas del México post-revolucionario viven, al igual que los europeos, la evolución expresionista de la figuración plástica (Nueva Objetividad en Alemania); si tenemos en cuenta las connotaciones también políticas y sociales unidas a dicha estética, la fuerza comunicativa y sus cualidades de inmediatez y actualidad (composiciones no estáticas, interrelaciones y dinamismo cromático etc.) tendremos la clave de la relación con la cultura europea de los años 20 y

30; por otro lado las raíces históricas de un pueblo, un continente, avasallado por Europa, surgen con una fuerza que se refleja en la producción plástica: la geometrización y uso en cierto modo ornamental de las formas, que en lugar de relegar su transcendencia las convierten en signo, la geometrización de las composiciones, el hieratismo y simplificación de las figuras, la imbricación casi caligráfica de las líneas o bien la presencia de formas e iconografía del pasado anterior a la colonización, pueden leerse como una herencia consciente y querida de las culturas precolombinas, de la misma manera que la referencia racial así como a temas, simbologías y mitos nacionales acaban de conformar una producción con carácter propio. He aquí el panorama que nutre la obra y la personalidad de nuestro artista a caballo entre dos culturas, el norte y el sur del continente y con vivencias y lazos de unión a ambos lados del Atlántico, desde sus estancias europeas durante la Segunda Guerra Mundial hasta hoy en día.

Philip Stein trabaja en Hollywood cuando la huelga de los años 1946-1947 deja a los sindicatos derrotados y a los artistas sin trabajo. Utiliza el año 1948 la beca otorgada por el gobierno de Estados Unidos a los veteranos de guerra, que le permite instalarse en San Miguel de Allende, en el estado de Guanajuato; fue aquí donde Stein conoció a Siqueiros, quien había llegado a San Miguel para pintar un mural sobre la vida del general de la Guerra de la Independencia Ignacio Allende. Fue en San Miguel de Allende donde Stein, como estudiante, colaboró en su primer mural con Siqueiros, al que siguieron estos otros:

Antigua aduana de México D.F.: *Patricios y patricias*, Palacio de Bellas Artes, México D.F.: *Tormento de Cuauhtemoc y Cuauhtemoc redivivo*, Instituto Politécnico, México D.F.: *El hombre amo de la máquina*, Universidad Michoacana, Morelia: *Excomuni6n y fusilamiento de Hidalgo*, Fábricas Automex, México D.F.: *Velocidad*, Hospital seguro social, México D.F.: *Por una seguridad social*, Rectorado, Ciudad Universitaria, México D.F.: *El pueblo a la universidad*, Castillo Chapultepec, México D.F.: *Del profirismo a la revoluci6n*.

Además ha realizado una importante producci6n de obra de caballete y diferentes murales en Estados Unidos. Stein adopt6 el seud6nimo Estaño conferido por Siqueiros, que disfrutaba mostrando su ingenio en los juegos de palabras, y lo ha mantenido hasta hoy; permaneci6 trabajando en el taller del maestro mexicano durante diez ańos. Posteriormente, de nuevo instalado en Estados Unidos en 1960, se uni6 a la lucha por la libertad de Siqueiros, encarcelado ese ańo en M6xico hasta el 1964; mantuvo esta estrecha relaci6n hasta el ańo 1974 en que muri6 el gran muralista. El ańo 1985 se traslada a Barcelona donde reside hasta hoy. Tanto t6cnica como est6ticamente Stein ha sido uno de los artistas de la figuraci6n norte-americana formados en la Escuela Mexicana. Utiliz6 hasta los ańos setenta el uso de la piroxilina sobre masonite, una característica t6cnica peculiar compartida con Siqueiros pero que tuvo que sustituir por la pintura acr6lica a causa de la nocividad de la primera substancia que le llev6 a ser intervenido quir6rgicamente. En el plano estilístico podemos rastrear en su obra la huella del muralismo mejicano en sus composiciones y cromatismo de gran potencia as6 como en su opci6n frente al sentido del arte: la plástica debe caminar hacia el futuro, en absoluto anclarse en el pasado, pero debe ir unida a un sentimiento profundo de compromiso con los problemas del ser humano, rehusar los desarrollos gratuitos ya sean fruto del esteticismo ya de supuestas y transcendentales especulaciones filos6ficas. Stein rechaza tambi6n el elitismo cultural que pretende que el arte y la cultura sean coto inaccesible sin un amplio bagaje cultural: lo que aceptamos en culturas alejadas de la

nuestra en el tiempo o en el espacio (el arte popular, religioso, la tosquedad portadora de verdad, de autenticidad) hipócritamente y por intereses de mercado lo rechazamos en la nuestra. El arte que defiende Stein, Estaño, no es un arte didáctico sino real y sencillo, político y humano como el Jazz y quien sabe si como el Rap y los graffiti de la América de hoy.

PHILIP STEIN: ESBOZO CRONOLOGICO-ESTILISTICO

1948

Como ya hemos referido, Stein llega a México con una formación como pintor escenógrafo (Hollywood) y con práctica y destreza en el retrato (género que siguió practicando durante la campaña bélica en Europa y que cultivará hasta hoy en día). En las primeras obras de este periodo se observan enseguida las influencias expresionistas del muralismo mejicano que encuentra en San Miguel de Allende, ecos del expresionismo alemán, que se unen a un trabajo de la textura a base de gruesos empastes, deformando las figuras mediante una geometrización que abarca todo el espacio pictórico y lo articula mediante la imbricación de volúmenes. Los temas que realiza presentan una fuerte ideologización. La introducción a veces de elementos caricaturescos y un cierto tenebrismo y uso del claroscuro refuerzan las situaciones emocionales que presenta, siempre con la figura humana como eje.

1952-55

Se hace patente su trabajo en el taller de Siqueiros: por composición, técnica pictórica (con la pincelada en forma de espiga o circular, y en los materiales usados: piroxilina) y por cromatismo (influenciado por la escuela mejicana, muy vivo con rojos y negros y uso del claroscuro). La composición de la superficie pictórica está en función principalmente de una sensación de dinamismo que subraya el contenido dramático de los temas; el sentido centípetro de esta composición se refuerza con el tratamiento del fondo que, además de rodear la forma central, recoge el movimiento expansivo de las figuras con pinceladas curvas a modo de vibraciones. El punto de vista escogido moldea las figuras mediante el escorzo que, juntamente con la geometrización de las formas (de clara influencia de Siqueiros) ha evolucionado hacia una construcción volumétrica, pero siempre en favor del dinamismo, mediante las líneas compositivas direccionales y en función del valor significativo de las obras. A veces el dinamismo compositivo y la pincelada recuerdan ciertos aspectos del futurismo italiano pero difieren notablemente en la presencia constante de la figura humana en absoluto "maquinizada", y en el trasfondo ideológico, humanista y universalista en el caso de nuestro artista. Otras firmas utilizadas por Stein durante esta época son las de "Valentín" y "Sterno" (sobre todo en temas muy politizados; alguna obra sobre la guerra de Corea, etc.). El significado reflexivo de las pinturas se refuerza con la referencia constante, en forma de alegorías, a universales humanos. Aún se hace patente una cierta preocupación por el estudio de los volúmenes y su imbricación en la superficie (cuerpos de influencia clásica o estudios del espacio/movimiento paralelos a la investigación vanguardista). Se caracteriza su evolución durante este periodo por una mayor definición y una compaginación más inteligente entre la forma y la materia (con espacios de gran fuerza textual).

Delimitando cada vez más claramente su propia personalidad artística, aparece un mayor aplanamiento de las zonas, un trabajo del volumen más unitario suavizando las formas (quizá aflorando con más fuerza un estrato estético norte-americano). Las líneas de movimiento entorno (o incluso dentro) de los volúmenes se transforman en líneas de continuidad entre la forma y el fondo. Los escorzos se continúan manteniendo pero con un aplanamiento de las secciones y no por una superposición de volúmenes. El cromatismo define zonas casi planas que contrastan con la posición visualmente agresiva de las figuras hacia el espectador. Los temas mantienen el contenido ideológico pero aparece con más fuerza la figura femenina (con frecuencia desnudos y figuras yacentes). La evolución de las obras simplifica volúmenes y trazos, redondea las formas e introduce un cierto linealismo (dibuja rostros, ojos, y remarca contornos). Las imágenes se hacen más emblemáticas, en algunos casos refuerzan la simetría, o buscan la implicación del espectador con la proyección de un volumen, mediante alguna silueta que pueda ser interpretada con un signo o con una figura o personaje central. De este periodo son obras con grupos de diminutos personajes muy dinámicos y casi abstractos.

1960-70, USA

Ya en Estados Unidos, el tema del paisaje se hace más frecuente, aumentan hasta hacerse mayoritarias las obras de caballete, la pintura acrílica sobre masonite, aunque también realiza algunos encargos murales ya con una factura independizada de Siqueiros. A nivel estilístico continúa con las líneas ya apuntadas en el sentido de un mayor moldeado en los volúmenes y la ampliación de la gama cromática con un abanico de matices que elimina los contrastes más crispados. Igualmente la composición se distribuye por toda la superficie, la dialéctica forma-fondo no es de tensión sino de integración, llegando las figuras a ser una parte más de toda la superficie e incluso casi a diluirse. Se mantiene el linealismo de la pincelada y la sensación de vibración de los cuadros. Se observa un paralelismo con la pintura cartelista de los años 60 y con las tendencias "Pop-art": expresionismo cromático, simplificación de las formas, emblematismo y temática racial. Los años setenta suponen la continuación de esta línea: reducción de paleta hacia colores primarios (rojo, amarillo, pero también violeta, verde y rosa), simetría en la composición, elementos de decorativismo (franjas de color, espirales ...) y una cierta despreocupación por los valores de la textura (determinada también por el uso de pintura acrílica); la simbología de los temas enlaza absolutamente con el momento de renovación y cuestionamiento socio-cultural en Estados Unidos y el mundo occidental en general.

Desde 1980 hasta hoy

Los cambios en el panorama artístico que se introducen con la década de los ochenta suponen de nuevo un momento de intenso debate estético: entre abstracción y figuración, o mejor dicho, su propia superación, la reivindicación del eclecticismo, del revisionismo y, por todo ello, cuestionamiento del concepto de vanguardia y de modernidad. Es evidente que la trayectoria que hemos descrito en el caso de Philip Stein presenta suficiente coherencia y, a estas alturas, madurez, habiendo sintetizado influencias y aportaciones de tres culturas diferenciadas: la tradición europea como continuidad en

la historia, la modernidad rupturista, casi sin referente del Norte americano y las raíces insólitas, nuevas a los ojos del mundo industrial y antiquísimas en su esencia, de la América del Sur. Se abre este periodo final de nuestro esbozo con la instalación del taller de Stein en Europa y con una coincidencia, ajena al artista, entre su ya reafirmado estilo y cierta sensibilidad por la figuración. La pintura de Stein ha mantenido una gran coherencia estilística, pero también significativa y temática, a lo largo de su producción. Su voluntad de síntesis entre forma y contenido hace que podamos leer sus formas mediante guiños específicamente plásticos: refuerza el sentido del plano (frente al juego-engaño de la perspectiva), y la línea como valores visuales referentes que nos hablan de su especificidad norte-americana, reitera formas que se acercan así al signo y al valor simbólico del ritmo en las sociedades pre-industriales, usa la simetría y la geometrización casi ornamental para impactar la memoria visual del espectador, mantiene la dinámica concepción compositiva que adquirió del muralismo mejicano, ha madurado ciertos temas propios (la mujer, el jazz, un especial tratamiento de la figura en el paisaje), y una voluntad de simbiosis entre unas raíces rurales, en cierta manera primitivistas (que combinan referentes negroides e indios, el eco africano y la influencia de la estética pre-colombina) con los elementos paradigmáticos de la modernidad industrial que aparecen siempre inevitables: el jazz, el conflicto social, la maquinización ... En fin, una última sorpresa, la ambivalencia de su figuración en favor del elemento plástico: la realización de pinturas, fragmentos de composiciones mentales, ideales, que se expanden en la concepción del mural, que el corte, el acercamiento, convierten en casi abstracciones pero que mantienen la referencia a la figuración, obligándonos a intuir un significado. Una ironía poética que nos ofrece una ventana al misterio, una mirada que relativiza la polémica estética desde un firme convencimiento ético.



1. Mural. Hospital de la Raza. México, D.F.

Lámina 2. (1957).

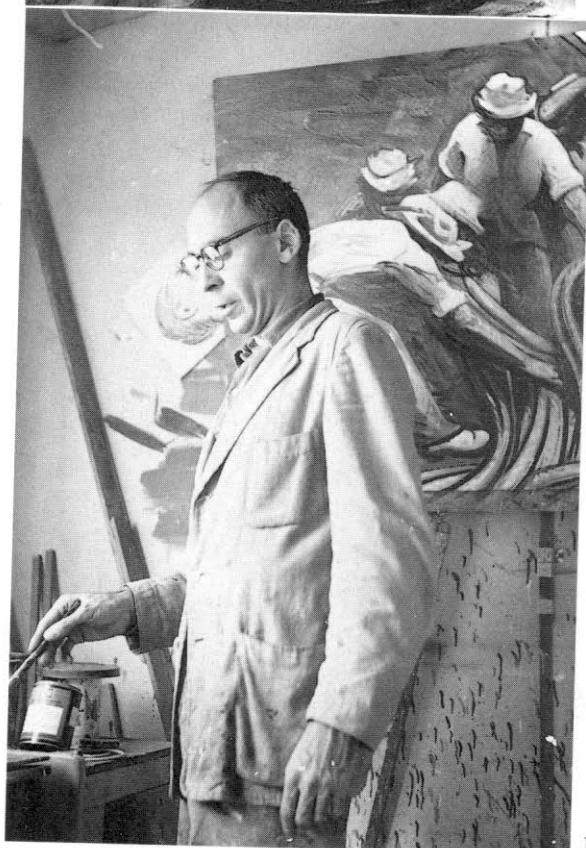


Lámina 3. México, D.F. (1957).



Lámina 4. (1966).



Lámina 5. (1986).

Lámina 6. (1991).

