

José Vento fue definido por Moreno Galván como “cabeza de serie de esa promoción representativa que aceptó las sugerencias aformales para modificar la figuración sin prescindir de ella”.(1) Ciertamente, si tenemos en cuenta que la nueva figuración española marcó una ruptura no tanto con el aformalismo como respecto al academicismo de postguerra, Vento es un ejemplo paradigmático de esta corriente,(2) pues a diferencia de otros pintores en los que la neofiguración fue una etapa de tránsito hacia una mayor radicalización realista, en su trayectoria constituye su estilo maduro, al que llega tempranamente tras una progresiva destrucción de la figura, haciéndola cada vez más expresionista por medio de la violencia gestual. Ya desde el inicio se convirtió en un referente de esta tendencia: empieza obteniendo el Premio de la Crítica del Ateneo de Madrid en 1958 y el Segundo de la Bienal de Alejandría del año siguiente; expone en las galerías prestigiosas del momento y su nombre era imprescindible en las diversas colectivas de arte español en el extranjero; hasta ser distinguido con el Premio Nacional de Pintura en 1967. José Vento ingresa en 1942 en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y al concluir sus estudios en 1947 recibe una beca para estudiar paisaje en la Residencia de El Paular de Segovia. Ese mismo año, funda con otros jóvenes artistas el grupo Z (1947-50), uno de los primeros colectivos innovadores en la postguerra en Valencia. No fue ajena a estas tempranas inquietudes vanguardistas su amistad con el catedrático de dibujo Rafael Pérez Contel.(3) Tras diversos viajes al extranjero y haber vivido en Ibiza entre 1952 y 1954, fija definitivamente su residencia en Madrid en 1955.

Sus comienzos (1947-1950) se caracterizan por unas propuestas antiacadémicas de inspiración postimpresionista. Ya unos paisajes de Ibiza (expuestos en la Sala Abad de Valencia en 1949) reflejan sus intentos de construir la obra mediante el color, un color expresivo que recuerda a Van Gogh, pero cuyo tratamiento tectónico y geometrismo de planos remite a Cézanne.

Con el cambio de década, la solidez estructural alcanza su plenitud en unas composiciones en las que las formas se inscriben cada vez más en estrictos esquemas sintéticos. Son obras de aire clásico resueltas en superficies planas que sugieren una poética de raíz mediterránea, reposada y estática pero también con cierta semejanza a Klee. Una poética clásica que se advierte también en los colores (blanco, suaves ocre, rojo, negro y leves toques de azul). Este tipo de obras, presentadas en 1952 en las individuales de Buchholz (Madrid) y Caralt (Barcelona) se desarrollará bajo la doble influencia de la pintura mural italiana del Quattrocento y los muralistas mejicanos. Es un interés provocado por sus contactos en Madrid con los pintores Pascual de Lara, Lago Rivera o Valdivieso, que trabajan en aquellos años en varias obras murales encargadas por el Instituto Nacional de Colonización.

Todo ello le predispone a pintar varios murales durante toda la década de los cincuenta, impulsado tanto por su inclinación a realizar un arte moderno de inspiración primitivista y con cierta impronta social, como por el hecho de satisfacer sus necesidades laborales mediante encargos, como el que le permitió pintar el gran mural *Consulado del Mar* para la Diputación de Valencia en 1951. Lógicamente Vento asimila a su modo estas influencias, a las que suma cierta inspiración neocubista que acentúa la frontalidad y el carácter plano de sus composiciones ocupadas por figuras fragmentadas e inscritas en formas geométricas (*La mesa camilla*, 1955).

Sin embargo, hacia 1958-59, Vento abandona esta “fase estructural” –según la denominó Aguilera Cerni–(4) por una mayor expresividad ocupada en recrear plásticamente la angustia y la soledad del hombre. En 1960 los ritmos de composición se vuelven más circulares y, al decir de Aguilera, inyecta un dramatismo en su pintura que valora más “las posibilidades de elocuencia de la materia pictórica” y en la que “los personajes aparecieron brutalmente

destruidos, arrasados por una violenta emotividad".(5) No por casualidad, Vento será invitado en 1963 a participar en la segunda exposición del Grupo Hondo, colectivo que intentaba precisamente marcar la renovación figurativa a partir de su insatisfacción por la abstracción informal. También en ese año y el siguiente, Ángel Crespo incluye su obra en las exposiciones del "nuevo espacialismo", corriente de carácter neofigurativo acuñada por él en la que encuadró también a Fraile, Martín-Caro y Medina.

A partir de 1964, Vento realiza una serie de cuadros excelentes, alguno de ellos de grandes dimensiones, protagonizados por figuras fetales, formas orgánicas amalgamadas que semejan vísceras o quiméricos fósiles en los que apenas se adivinan cabezas, manos o pies, pero en los que se reconoce la presencia del hombre que, enfrentado a mundo hostil, se debate entre el miedo o la protesta. Continuando esa línea de extraordinaria eficacia expresiva, a principios de los setenta crea una serie de *collages* con fragmentos de periódicos quemados que se adhieren a la tabla, emborronados luego con tintas negras o sepias y sobre los que dispone alguna misteriosa mancha de color.

A partir de 1976, al igual que otros artistas, Vento acusa en su pintura los cambios de la sociedad española tras la muerte de Franco. Sin tratarse de un giro radical, su obra refleja, con unas figuras algo más precisas, aunque no por ello las composiciones sean más claras, su personal interpretación de esta coyuntura. Estas cuatro pinturas sobre papel están muy próximas a la serie coetánea titulada "Los libelos" (compuesta por lienzos y papeles) que fue realizada entre 1976 y 1978 y que se expuso ese último año en la galería Aritza de Bilbao y en una colectiva en México. Fruto de la nueva actualidad de lo político durante los años de la transición, se refieren precisamente a la impostura y demagogia del momento, observada desde fuera con ironía. La factura técnica es de extrema sencillez, se trata de una pintura que casi es dibujo: el papel se ha preparado con cola para dotarle de mayor consistencia y después se pinta con nogalina. Ocasionalmente, como en el caso de sus *collages*, se han adherido algunos trozos de periódicos y, antes de la nogalina, han recibido algunos brochazos de pintura roja. Las formas son igualmente simples y se han conseguido mediante unos contrastes de cierta ascendencia cubista. De este modo aparecen como masas que se contraponen creando espacios, siempre con predisposición a la curva, resultando seres que, en la línea de inclinación orgánica que caracteriza toda su pintura, denotan algo de plasmático o en gestación. El significado se traduce asimismo con la eficaz sencillez de la caricatura: en uno observamos al pueblo contemplando, desde la impotencia de una barrera, la acritud de la contienda de los políticos; en otro otea un personaje con chistera que representa el poder económico, dominando los manejos de los políticos que pisotean la masa del pueblo, aplastado y reducido en sacos atados; otro simboliza en unos grandes puños las luchas de los partidos, al margen de los intereses populares.

A partir de los años ochenta, Vento inicia otra etapa de pinturas mucho más lírica, en las que figuras casi automáticas se mezclan con manchas poco definidas o con leves grafismos. En algunas aparecen dibujos y signos (números, letras, volutas) tratados pictóricamente en amplios espacios y luminosos juegos cromáticos. Ya en los noventa dará a estas formas, realizadas en una paleta de tonalidades suaves, mayor énfasis estructural, para, a finales de la década, acabar supeditando la forma al puro cromatismo. La vibración colorista de los ochenta y de estos últimos años dotarán a la pintura de Vento, a diferencia del dramatismo de las décadas anteriores, de una emoción simple y serena que mimará la retina del espectador con la sutileza de los matices conseguidos a base de finas capas de color, muy diluidas, casi

transparentes, y con el ambiguo misterio de los espacios abiertos entre los signos que casi parecen escaparse fuera de los límites del cuadro.

NOTAS

¹ *La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969, p. 198.

² Cfr. Fernando Velasco, "La nueva figuración española", *Revista de Ideas Estéticas*, 130, Madrid, abril-junio 1975, pp. 131-32.

³ Fue Pérez Contel quien propuso la adquisición de estos cuatro dibujos a Jesús Martínez, con quien también mantuvo una estrecha amistad, aunque no se encuentra representado en la donación, salvo con una estampa.

⁴ *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 128.

⁵ *Ibidem*.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 353-357.