



GALERIA LEYENDECKER
SAN CLEMENTE 3 - S/C. TENERIFE

PEDRO
GONZALEZ

Texto: Fernando Castro

PEDRO
GONZALEZ

Del 29 de Noviembre al 14 de Diciembre 1979

VEINTICINCO NOTAS SOBRE LA PINTURA DE PEDRO GONZALEZ

Consideraba Proust que el yo del artista es otro yo distinto al yo mundano, al yo externo. En este punto basaba su discrepancia con Saint Beuve (crítico literario francés del siglo XIX), cuyo famoso método consistía en no escribir sobre autor alguno antes de haber recabado una copiosa información sobre su vida. Según Proust este planteamiento es erróneo o, por lo menos, inoperante. Pues bien, centrándonos ahora en el ejemplo que nos concierne, Pedro González, ¿a qué conclusión nos abocaría el hecho de que este artista -o su yo externo- se refleje como Director de la Escuela de Bellas Artes, licenciado en Ciencias Químicas, miembro destacado de un partido político y alcalde de una ciudad canaria, entre otras muchas cosas? Ciertamente, a ninguna: todos estos signos son irrelevantes, no pasan de ser meras anécdotas que atañen a las circunstancias de su existencia y poco o nada tienen que ver con el significado de su obra.

El arte es una actividad. Tal afirmación quizá parezca una simpleza, un lugar común, un dicho sin substancia; pero si resalto con tanto énfasis este enunciado, es únicamente porque deseo que se reconozca un hecho diferencial, cuyo olvido ha dado lugar, en más de una ocasión, a equí-

vocos lamentables: sólo aquel que **hace** arte y no el que **puede** hacerlo y no lo hace, o el que **quiere** o siente necesidad de hacerlo, es artista. (No me interesa detenerme en una disquisición estética sobre lo que entendemos por arte. A estas alturas los juicios de valor sólo sirven para confundir al público más de lo que está). Aseveraba Paul Valery que "las obras de espíritu sólo existen en acto", y tenía razón. Esta misma razón es la que me asiste al estudiar la obra de Pedro González. Pero, ¿cómo acceder a ella directamente, ignorando la literatura que media entre la mirada y el cuadro, entre la contemplación y la acción? Las imágenes quedan atrapadas en la relatividad de los sucesivos comentarios críticos que han intentado explicar su pintura. El discurso de la crítica se despliega como una red compleja de afirmaciones y valoraciones que constituye otro lenguaje organizado (estructurado) de acuerdo con leyes históricas variables. La crítica acosa, se multiplica, se desdice, actúa en complicidad, se compromete, ensalza, denigra, confunde o esclarece. La crítica es movimiento. Es vida de la misma substancia que la obra de arte: la substancia humana.

Plenamente consciente del riesgo que supone, propongo una selección de textos sobre la pintura de Pedro González con el objeto de establecer una crítica de la crítica, algo que hace justicia a ella misma, pues quiere significar que ya no es un oficio pasivo, reducido a su estado de dependencia con respecto a la obra de creación -aunque lo parezca, no lo fue nunca-; también es un oficio creacional. (me remito, por ej. a Borges y a Octavio Paz, escritores que han sabido apreciar la auténtica importancia de la crítica en el arte contemporáneo). En la historia la palabra libera la palabra, la crítica re-

cupera la crítica. Y en la medida en que podamos desmentir sus pretensiones de trascendencia o su propensión a la intolerancia, habremos salvado la única dimensión que hay en ella digna de salvarse: la relatividad "demasiado humana" de sus afirmaciones. Su auténtica naturaleza cultural.

He escogido 25 citas textuales de diversos autores que glosan su obra pictórica comprendida entre los años 1959 y 1970, esto es, el final de su etapa figurativa, toda su etapa abstracta y los inicios de su etapa neofigurativa.

EL DISCURSO DE LA CRITICA (I) DEFINICIONES/CLASIFICACIONES

"Hay un juego limpio y un fluir espontáneo producido siempre dentro de los dominios de la verdadera pintura. Su problemática se vincula a la analítica" (1). "El arte abstracto, en sus formas sádicas o nihilistas, ha otorgado a los autores mucho más dinero que ganas de desaparecer. El mundo se había de enriquecer a quienes le despedazan sin ofrecerle sus propios pedazos, sin darle a cambio más que el nombre del artista y el precio de su obra. El mundo se había de estos Verdoux que reservan para los demás la guillotina y para sí mismos los festivales de Venecia. El expositor de Neblí, Pedro González, aunque informalista, no es de los criminosos. Sus cuadros son divagaciones amablemente coloreadas sobre un vacío también amable" (2). "A Pedro González no le importa mos-

trar lo que sabe de cocina pictórica. Prefiere poner los medios al servicio de un fin más alto. Y por eso su pintura tiene algo de objeto natural, creado sin esfuerzo. Parece una pintura espontánea y primaria gracias a que está lograda con sabiduría sin exhibicionismos". "Milita González en la vertiente espacialista de la pintura no figurativa. En ella se revela como un intimista de fina sensibilidad. Sus imágenes claras, leves, gratas, tienen cierto encanto poético" (4). "Mancha leve, de sensible color, de entonaciones frías en las que predomina el gris suave que se concierta con el rosado o el azul ligerísimo (...) Todo parece sin dificultad aparente, espontáneo, pero siempre es más difícil la sencillez que la grandilocuencia; el ascetismo que la molicie" (5). "Su intelectualidad sólo tiene que ver con su arte en cuanto al rigor formal de su orden de composición. Esta correspondencia entre su técnica personal simplificada y el más riguroso orden en la composición ha sido, quizá, la dificultad más grande para reconocer que la base de su arte es la sensación simple, natural y espontánea de su personalidad" (6). "Una pintura de soledad. Si se puede explicar de tal modo la recogida gravedad de esta inventiva, diremos que su soledad está cargada de resonancias infinitas, arquitecturadas, cargadas, compuestas, pero como impalpables. Dulce y desasosegado mundo" (7). "Es pintura sabia y pensada, aunque parezca nacida más de la improvisación que de

la reflexión. Esta exposición representa un paso firme en la obra de este artista recoleto, silencioso, lleno de verdad" (8). "(...) esta pintura tan llena de silencios emocionados" (9). "¿Por qué mundos navegan estas criaturas de Pedro González? ¿Pero en verdad navegan por algún mundo y son, sustancialmente ellas, criaturas de carne y hueso? Más creo yo que son y andan por ahí en forma de recreaciones corporales, cosas del pensamiento: pensamientos, querencias, ideaciones, iluminaciones echadas al mundo con una cierta figura de nube, más o menos aéreo, más o menos sensitivo" (10). "Es el suyo un mundo de extrañas invenciones formales. A veces semejan vísceras de seres que nunca han existido. O esqueletos imposibles. Claro que, no es lo importante lo que evoquen. Ni siquiera es seguro que todos los que contemplan estos cuadros de Pedro González piensen en esas vísceras o esqueletos" (11). "Nos ofrece una pintura muy clásica en su factura y muy barroca en el equilibrio de sus formas. Lo clásico consiste en que su manera refinada, culta y sabia de aplicar el pigmento, puede ser tan normativa para nuestra época como pudo ser la de los grandes venecianos para el siglo XVI. El barroquismo se asoma a la inestabilidad de sus formas en gestación. Se trata de equilibrios que parecen próximos siempre a derrumbarse, pero que tienen dentro de su aparente falta de delimitación la posibilidad de mantenerse en virtud de

sus tensiones internas. Cuando una forma de Pedro González se comprime, concentra sobre ella la atención y sirve de ordenadora de las restantes dentro de una estructura posiblemente rotativa. Todo el campo cromático aparece atravesado así por un juego de tensiones en el que abundan los ritmos espirales. El espectador tiene la impresión de que todo podría estallar en un instante o de que podría haberse organizado de otra manera tal como en las aventuras de nuestro siglo caben múltiples caminos en el momento de premeditarlas y uno sólo en el de su realización" (12).

El discurso de la crítica articula un lenguaje coherente, pese a sus abundantes contradicciones internas. Es la voluntad de reducir las imágenes a conceptos, de fijar unos determinados estereotipos la que condiciona la unidad final del sistema:

"Su problemática se vincula a la analítica" (1). Su intelectualidad sólo tiene que ver con su arte en cuanto al rigor formal de su orden de composición" (6). "Es pintura sabia y pensada, aunque parezca más nacida de la improvisación que de la reflexión" (8).

Junto a estas afirmaciones conviven otras que proclaman el carácter espontáneo de su pintura:

"Parece una pintura espontánea primaria gracias a que está lograda con sabiduría, sin exhibicionismos" (3). "Todo parece sin dificultad aparente, espontáneo" (5). "La base de su arte es la sensación simple, natural y espontánea de su personalidad" (6).

Para traducir estos juicios a parámetros estilísticos se recurre a la vieja antinomia clasi-

cismo/barroquismo:

"Nos ofrece una pintura muy clásica en su factura y muy barroca en el equilibrio de sus formas" (12).

En última instancia, el discurso de la crítica esgrime el argumento poético a fin de resolver cualquier contradicción:

"Divagaciones amablemente coloreadas" (2). "Intimista de fina sensibilidad. Sus imágenes claras, leves, gratas tienen cierto encanto poético" (4). "Mancha leve, de sensible color" (5). "Una pintura de soledad (...) su soledad está cargada de resonancias infinitas (...). Dulce y desasosegado mundo" (7). "(...) artista recoleto, silencioso, lleno de verdad" (8). "(...) esta pintura tan llena de silencios emocionados" (9).

Todos estos atributos aluden a la fundamentación de una poética, demuestran la capacidad de las imágenes para generar un diálogo virtualmente limitado; aunque, de hecho, sus linderos están marcados por la crítica que también institucionaliza sus connotaciones en la historia.

Por otra parte, sorprende la poca atención que el discurso de la crítica ha dedicado a las cuestiones técnicas en la pintura de Pedro González y, más concretamente, al problema del espacio que constituye el eje central de toda su obra. Sólo en una ocasión es abordado este tema:

"Cuando una forma de Pedro González se comprime, concentra sobre ella la atención y sirve de ordenadora de las restantes dentro de una estructura posiblemente rotativa" (12).

Es obligatorio señalar que este singular tratamiento del espacio pictórico ha tenido una re-

percusión importantísima en muchos pintores canarios de la década de los setenta. Artistas como Gonzalo González, Luis Alberto, Ernesto Valcárcel o Nicolás Calvo han sentido, en algún momento, la influencia de Pedro González.

En cuanto al lenguaje neofigurativo que aparece en su pintura a partir de 1968, hay que subrayar la lectura descriptiva y anecdótica que la crítica realiza de este período (10) y (11).

La aureola poética e intelectual que rodea a la obra de Pedro González promueve ciertos juicios tajantes que confirman el puritanismo del discurso de la crítica. En realidad, se trata de **prejuicios** cuyo origen radica en la preponderancia que en la teoría del arte siempre ha tenido lo intelectual sobre lo instintivo, lo espiritual sobre lo material:

"(...) siempre es más difícil la sencillez que la grandilocuencia; el ascetismo que la molicie" (5).

Aunque basta con citar -a propósito de la inclinación represiva y casi policial de cierta crítica- este fragmento que recuerda el tono de dureza y fanatismo de un acta de la Inquisición:

"El arte abstracto, en sus formas sádicas o nihilistas (...)" (2).

EL DISCURSO DE LA CRITICA (II) LOS PERIODOS DE TRANSICION

1. DE LA FIGURACION A LA ABSTRACCION

"(...) en esa obra donde todavía conservaba los ingredientes ásperos, no del todo asimilados a su temperamento, de su propia formación académica. Ya es un signo optimista su negación del color y de las formas precisas, como

recursos y efectos demasiado fáciles y habituales, en provecho de una expresividad no estudiada y alcanzada con los medios más simples, como son el blanco y el negro. Pedro González continúa asociado al figurativismo, y eso está lejos de ser un motivo de preocupación para nosotros" (13).

2. DE LA ABSTRACCION INFORMALISTA A LA NEOFIGURACION

"Si antes punteaba la piel delicada y transparente del mundo, ahora penetra con sus rayos X y revela el esqueleto oculto; si antes narraba con mesura y sosiego, ahora su universo comienza a hervir, a manifestar lo que yacía oculto bajo aquella apariencia de medida. La paleta no ha perdido sobriedad, pero se ha enriquecido con otros grises, menos asépticos que aquellos de blanco y negro, y con tonos azules y tenebrosos más materiales que los espectrales de antes. En el fondo de todo esto hay esa oleada de expresionismo que ha venido a sacudir la impasividad de tantos artistas" (14).

El primero de los textos citados revela la tendencia del discurso de la crítica a recomendar una determinada praxis artística. No en vano este cometido suscita tantos recelos entre los artistas, pues, en muchos casos, tales recomendaciones vulneran la libertad del creador y no aportan nada a su proceso evolutivo. **Enjuiciar** y **orientar** son las dos funciones que, tradicionalmente, la cultura occidental contemporánea asigna al crítico de arte. He aquí un ejemplo:

"Pedro González continúa asociado al

figurativismo y eso deja de ser motivo de preocupación para nosotros" (13).

Este texto exige una aclaración suplementaria: según el crítico (que era un defensor del informalismo en Venezuela), Pedro González, aunque permanecía en la figuración, se iba despojando poco a poco de la anécdota y se acercaba a la abstracción, es decir, al planteamiento estético que él propugnaba teóricamente; por lo cual no existía motivo alguno de inquietud. El vaticinio se cumplió, como es sabido. Pero, ¿en qué medida la superación de una etapa transicional hay que atribuírsela al decurso evolutivo del artista o a las sugerencias del crítico? Sería una ingenuidad pensar lo segundo. Aunque siempre cabe la posibilidad de reconocer la incidencia de ambos factores y de algún otro -¿por qué no?- en el producto final, esto es: cuando la obra se estabiliza, y genera sus propios signos en todas las direcciones como un surtidor espléndido y petulante, en desafío a la realidad.

En el segundo texto, el crítico analiza una transición consumada. El artista dejó atrás un período y se presentó al público, por primera vez, con sus nuevas vestiduras. Pero, si el salto del figurativismo a la abstracción fue un triple salto mortal, éste, de la abstracción al neofigurativismo, fue una simple voltereta; si entonces atravesó un río caudaloso por su parte más ancha y profunda, ahora solamente tuvo que salvar un arroyo medio seco -aunque mojándose: en el arte, cualquier salto supone un riesgo. Es más: cada nuevo cuadro, sin ser un salto, implica un riesgo. Por esto Van Gogh decía que pintaba a vida o muerte. Y todo pintor, si es auténtico, pinta a vida o muerte. No es una frase; es una realidad. Los pintores lo saben. La distinción que establecí anteriormente entre

ambos períodos transicionales demanda una explicación: Al abandonar Pedro González el figurativismo académico estaba superando todo un repertorio de signos que no volverían a formar parte de su estilo, pues no eran otra cosa que préstamos o reliquias de su etapa de aprendizaje. No había podido estructurar todavía un lenguaje personal; lo estaba intentando entonces. Por el contrario, cuando hacia 1969 introdujo connotaciones neofigurativas en su obra, con éstas no llegó a producirse ningún cambio sustancial, ya que el concepto de espacio, forma y color permanecieron casi invariables. Ya estaba en posesión de un lenguaje propio, en el que todo cambio introducido no pasaría de ser un matiz, una variante.

Mas el crítico, desde su torre inexpugnable, puede valorar el cambio como un fenómeno derivado de otro fenómeno de mayor rango:

"En el fondo de todo esto hay una oleada de expresionismo que ha venido a sacudir la impasividad de tantos artistas" (14).

Por supuesto, el crítico debería especificar qué es lo que entiende por "**expresionismo**" y con qué sentido emplea la palabra "**impasividad**". Sobre el verbo "**sacudir**" no hay duda. Y me temo que muchos artistas no estarían dispuestos a aceptar este tono de reprimenda o de correctivo, (que no va dirigido en especial contra Pedro González). Si al menos fuese enjuiciada la praxis artística con un poco más de seriedad... No basta con llamarlos "**impasivos**". La denominación se torna irrelevante, vacua, no-significativa, en tanto que carece de sólidas razones que la sustenten. En el debate cultural estas afirmaciones gratuitas no actúan, **no existen**.

Nuevamente, el discurso de la crítica asoma su rostro puritano y moralista.

EL DISCURSO DE LA CRITICA (III) LA EXPLICACION DE UNA EXPLICACION (COSMOARTE)

"Pedro González nos da en su "cosmoarte" un viraje de grados; este viraje es la penetración en la pintura cósmica: un mundo espacial que, bien mirado, es en su pintura anterior a su obra; una temática actual, tan actual como la pintura microorgánica, pero esta vez con la razón de las últimas aventuras del hombre y su aportación a una humanidad incorporada a sus abstracciones y sus signos conocidos" (15). "En el ánimo de todos los espectadores está presente que vivimos una época interplanetaria. Nuestras ideas, sentimientos y creencias están anegados por la historia de estos descubrimientos cósmicos; estos hechos participan de nuestra vida cotidiana y tenemos que conservar nuestro papel en tan importante representación. En estos cuadros vemos las fuerzas físicas en tensión, la masa de los cuerpos en pugna, los aires insospechados rotos por las descargas electrónicas, los espacios que se frustran, pero que conservan su incuestionable figura, la armonía y la ruptura de una lucha tremenda de contrarios (...). Pedro González los ha verificado con el estilo

épico apropiado, con su colaboración grave, dramática, ensimismada que corresponde a esa gran pared que se genera para ser pintada por primera vez" (16). "Pedro González nos canta en su **Cosmoarte** el milagro de unos seres que ya no sabemos si en su aspecto exterior son humanos, pero que vuelan en torno a una tierra que tampoco sabemos exactamente si es la nuestra y que toman en ese ámbito externo posesión de un espacio que sí ha sido inventado por el hombre, por el concreto artista Pedro González, ya que es, por tanto, mucho más nuestro que el espacio paralelo que pueda traducirnos en unas cuantas fórmulas matemáticas la ciencia contemporánea" (17). "Estas ráfagas de colores tristes, estas reservas sobre las que los tonos pasan luego dejando esqueletos pálidos, estos brumosos senos y caderas que aparecen repentinos como bajo la luz de un repentino relámpago, son nuestro mundo visto desde un lugar situado en no sé que punto del espacio y del tiempo" (18). Si nos dicen que estas masas son astronautas, podemos creerlo viéndolas. Pero si no nos dijeran que son astronautas, seguramente no pensaríamos en ello. En consecuencia su hermetismo es relativo y quedaríamos abocados a contemplar su obra como pintura, como sustancias viajeras dentro de la no significación de estos objetos" (19). "Pedro González tenía que penetrar dentro de sí mismo y convertirse en espectador y en objeto al mismo tiempo. A partir

de entonces ya no pretendería pintar los espacios exteriores o un cosmonauta imaginario atravesándolos, sino la repercusión, la huella mucho más compleja que la existencia de la aventura espacial había dejado en su ensoñación de un hombre de carne y hueso, perdido en una isla atlántica en este momento crucial de nuestro quehacer y nuestro acontecer" (20).

Cosmoarte, en el conjunto de la obra de Pedro González, se presenta como una poética cerrada no sólo en el tiempo, sino también por la misma impermeabilidad de su formulación. El artista emplaza su obra en las fronteras de un texto que no excluye cualquier otra incursión teórica en el campo del significante; pero que condiciona todo planteamiento de la crítica a un programa consciente e indicativo: el hombre en la aventura espacial. Este es el campo de batalla en donde debe moverse la crítica. De esta forma, el análisis deviene explicación de una explicación. Y ahora, al abordar yo este debate como un proceso nítido, incorporo al discurso otra variante que -al margen de mis propósitos de distanciamiento- habrá de ser la explicación de una explicación de una explicación.

Cosmoarte fue entendido como un compromiso del artista, no tanto con la realidad circundante (social, política o cultural), como con la civilización y el progreso:

"En el ánimo de todos los espectadores está presente que vivimos una época interplanetaria (...) tenemos que conservar nuestro papel en tan importante representación" (16).

Veladamente, propone una forma de humanismo, vale decir, interplanetario. No interesa

el lado científico de la experiencia espacial, ni siquiera sus aportaciones estéticas, sino su proyección dramática en el hombre:

"Pedro González nos canta en su cosmoarte el milagro de unos seres que ya no sabemos si en su aspecto exterior son humanos (...)" (17). "Estas ráfagas de colores tristes (...) son nuestro mundo visto desde un lugar situado en no sé que punto del espacio y del tiempo" (18).

El carácter excesivamente literal y burdo de todas estas aproximaciones críticas a la poética de Cosmoarte queda de manifiesto ante la sutileza de este otro planteamiento que podríamos llamar sicologista:

"Pedro González tenía que penetrar dentro de sí mismo y convertirse en espectador y en objeto al mismo tiempo" (20).

Desde la perspectiva de una crítica afecta al informalismo más ortodoxo todas estas explicaciones resultan sospechosas y, en todo caso, banales:

"Si nos dicen que estas masas son astronautas, podemos creerlo viéndolas. Pero si no nos dijeran que son astronautas seguramente no pensaríamos en ello" (19).

No sabemos por qué la crítica soslayó el aspecto más fecundo de Cosmoarte como propuesta creativa. Aludo a la ambivalencia que se desprende de la palabra ESPACIO. Pedro González -lo señalábamos anteriormente- perseguía en su pintura la fijación de un modelo espacial variable. Era una obra **espacialista**, aunque el término no puede aplicarse de la misma manera a su pintura y a la de Fontana o Rothko, que

eran los dos representantes más significativos de esta subtendencia de la abstracción. Pues bien, la palabra ESPACIO o, más exactamente, el concepto pictórico que implica, referido a un mundo extraterrestre, adquirió una segunda connotación cósmica y espiritual. Es la otra cara de la moneda. En mi opinión, este juego no está exento de cierta ironía, pues sólo una de las dos caras es real.

EL DISCURSO FILOSOFICO

"Los ojos del artista no buscan en el mundo matices y colores. Son ojos que no miran, porque son pura mirada; porque se bastan a sí mismos para levantar ahí fuera unas formas sin la prisión de los objetos. Pero, ¿es esto posible? ¿Puede un simple mirar sin objeto justificar la presencia de un color, de una forma? ¿Quién controlará este imprevisto y difícil acto de creación? ¿Quién, si no hay objetos, contrastará la validez de estas formas sin materia, de este espacio sin dimensión, de esta duración sin tiempo? (...) Nosotros somos también pura mirada, que choca contra estos colores, contra estas formas nunca vistas, contra esta inusitada presencia. Y sin palabras también empezamos a sentir el posible impacto de una antiquísima belleza. Porque estas obras giran, no sabemos en qué torbellino pero giran, vibran, alientan. A través de ellas presentimos el dinamismo de la vida en su lucha por la afirmación. A tra-

vés de ellas intuimos un largo camino que lleva al hombre construído de nuevo, analizado en sus componentes esenciales, totalmente liberado ya. No hay objetos, no hay palabras entre esas manchas de color y nuestros ojos. El arte nos ha llevado a su crudeza máxima, a su más exigente desnudez. En ella queremos dilatarnos, queremos que los ojos y lo visible se entiendan en su nuevo lenguaje. Y esperamos. Es dura la prueba. Porque necesitamos un asidero, un punto de apoyo en el que reposar. Entonces viene a nuestro encuentro la armonía, el ritmo, la fuerza, el movimiento, el contraste, la violencia, la serenidad, la libertad. Suponemos que nos hablan, que nos enseñan ese nuevo y largo camino hacia la creación total, hacia el hombre y el mundo" (21).

En este texto resuena el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (véase *El ojo y el espíritu*, Paidós, Buenos Aires, 1977). Aquí se plantea, por primera vez en el campo de la crítica de arte en Canarias, un tema que, luego, habría de ser tratado asiduamente por algunos escritores lacanianos: la relación del sujeto y el objeto en el marco de la percepción artística. No hay que olvidar cuánto le debe Jacques Lacan a Merleau-Ponty en el desarrollo de esta teoría. El mismo lo reconoce: "Entiendo, y Merleau-Ponty nos lo puntualiza, que somos seres mirados en el espectáculo del mundo. Lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como *speculum mundi*". (J. Lacan: *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Barral, 1977, pag. 84).

EL DISCURSO HUMORISTICO

"Digamos de él, que si fuese el único en alcanzar estas cimas, sería perfecto y nadie más alcanzaría nuestra admiración y vasallaje. Entre los pintores de talento, Pedro González ocupa un lugar destacadísimo y hasta puede sospecharse que se asome de vez en cuando por la escotilla que se abre al Jardín de las Hespérides, donde los dioses juegan al siete y media y los genios pastan geranios y se irrigan las carnes con zumo de amapolas" (22).

El humor es juego y por lo tanto se explica a sí mismo. Por mi parte, sería una falta de sentido del humor -y un desliz imperdonable- contestar que Canarias no es, de ninguna manera, un Jardín de las Hespérides, y que no hay dioses que jueguen al siete y media, ni genios que pasten geranios irrigándose las carnes con zumo de lo que sea. Admitámoslo así, y para no detener el juego afirmamos nosotros que Pedro González es Orfeo "que se asoma de vez en cuando por la escotilla" del averno (Madrid) para cantar ante el tribunal de los dioses de aquellas regiones infernales (los críticos), y rescatar de esta forma a Euridice (el éxito). Si Euridice -como cuenta la mitología- bajó a los infiernos sin remisión, esto no prueba que Pedro González no alcance en el futuro la corona del triunfo que tanto merece, ni es excusa para que no lo intente de nuevo. Aunque, a decir verdad, el triunfo que otorgan los dioses del Averno es ilusorio: Euridice, al final, siempre se escapa de las manos. "Che farò senza

Euridice? che farò senza il mio bene?". Así se lamenta el héroe-artista en la ópera de Gluck. Acaso, para no llegar a esta situación tan melodramática, convenga cantar por el placer de cantar, y olvidarse de los dioses, y olvidarse de Euridice.

EL DISCURSO DEL ARTISTA

"No deseo dar saltos de ninguna clase (...) Quiero ir despacio, retardar la marcha. Y desde luego, justifico y concibo el abstracto. Es un arte necesario. Viene a ser el puente que uniré lo antiguo con lo moderno. Ese moderno que va a quedar (...) Estamos en un momento en que todo vuelve a integrarse, enriquecido por las últimas experiencias. En cuanto al arte abstracto, pienso que tiene unas relaciones exactas que son matemáticas (...)" "A veces es lo menos espontáneo del mundo" (respondiendo a la siguiente pregunta: "¿Es que el arte no es tan espontáneo como parece?"). "Detrás de una pincelada ligera, suelta y valiente, hay todo un tratado de pintura" (...). Más adelante define así a los pintores abstractos: "(...) matemáticos, de corazón romántico y cabeza clásica". A la pregunta: "¿Crees que existen cuadros geniales prefabricados?", contesta de esta manera: "¡No!... Eso es un disparate que no te perdono ni con pretexto humorístico. Yo puedo hacer un bodegón y siempre contaría los elementos inertes que allí

esperan. Una obra actual, viva, pensada y apasionada no brota así como así. Las ideas salen a fuerza de buscarlas. Es cuestión de aprovechar bien el momento. Los grandes cuadros se logran de la misma manera, después de trabajar como un ingeniero y de esperar como un centinela" (23). "El cuadro ha partido de una abstracción anterior (contestando a la pregunta: "¿Y cómo es un Cosmo Arte?") que llegó a un límite de simplicidad y al que se han ido incorporando formas, colores, que en muchos casos ya tienen rasgos antropomórficos claramente visibles" (...) "Hasta llegar al Cosmo Arte he recorrido un camino. Empecé con un expresionismo figurativo, fui abstrayendo luego la figura hasta llegar a una abstracción lo más simplificada posible para mi temperamento" "No tiene nada que ver con la Ciencia-Ficción en lo literario (se refiere de nuevo a Cosmoarte), sino por el contrario trata de hablar de esa nueva *dimensión interior* del hombre que está en él, indudablemente después de haber visto con sus ojos un hombre flotando en el espacio, por ejemplo, y conocer sus reacciones". Ante la pregunta: "¿Qué sentido espiritual atribuye a esta nueva dimensión del Cosmo?", responde lo siguiente: "Entiendo que puede dar entre otras dos proyecciones espirituales: una especie de miedo a la desilusión espiritual que puede llevarlo a un arte *asépticamente* objetivo y producirle una especie de afianzamiento en lo tradicional y por

otra parte el intento de crear un nuevo estilo, teniendo en cuenta esta nueva libertad cósmica. En esta última tendencia estimo que está el riesgo y la mejor aventura del arte de hoy" (24). Sobre las características técnicas de su pintura dice lo siguiente: "Está formada por unos volúmenes, unas manchas que juegan en el espacio abierto en todos los sentidos y obedecen a unas leyes y una lógica de comportamiento consecuencia de su propio mundo. Pero tiene su argumento; una pintura de espaldas al argumento nos parece una soberbia un tanto grotesca" (25).

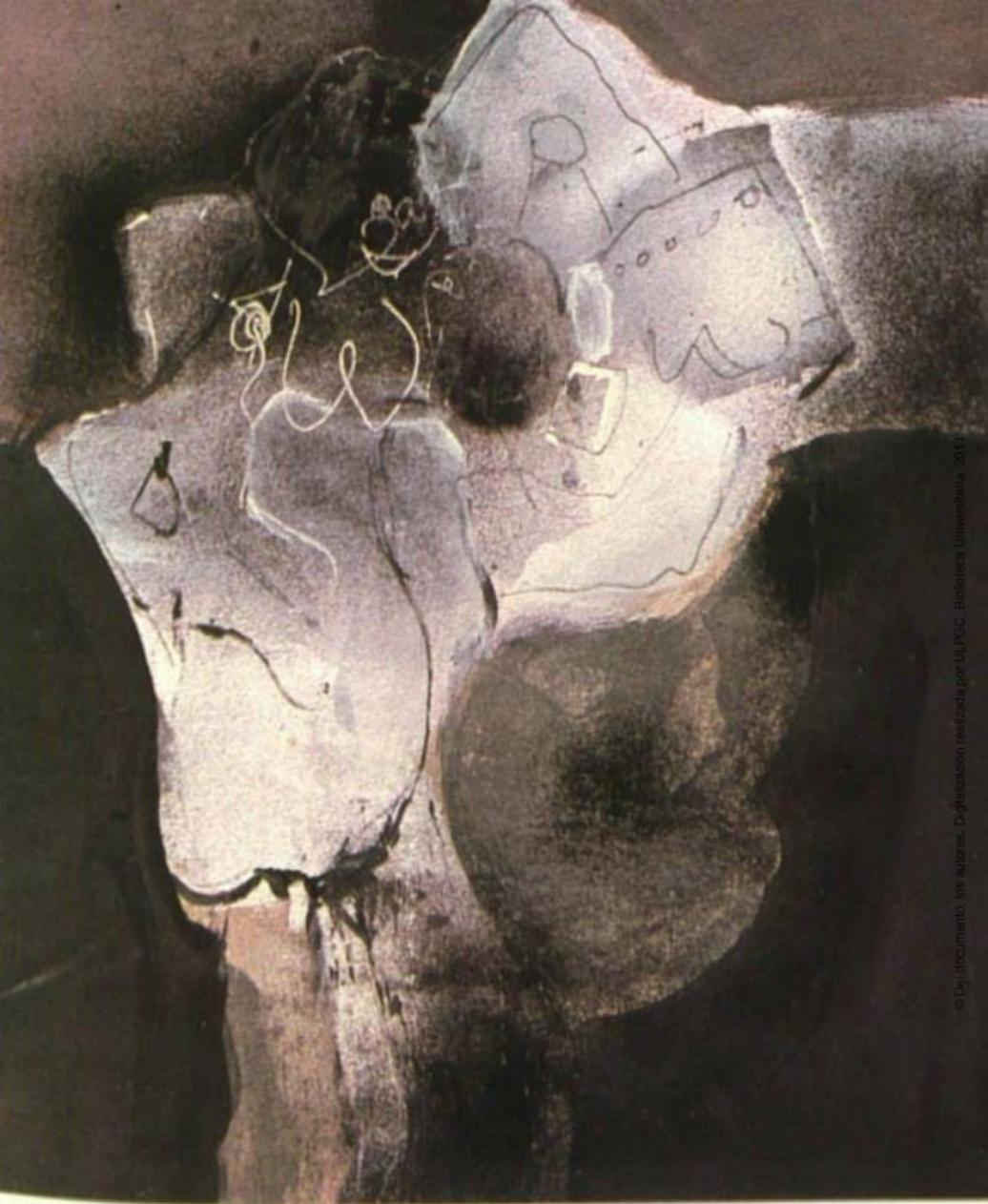
El discurso del artista es un dato indudablemente valioso, que, no obstante, debemos manipular con sumo cuidado, como si se tratase de una bomba de relojería ante la que caben dos posibilidades: desactivarla o hacerla explotar. Particularmente prefiero la segunda posibilidad: el resplandor de la explosión tiene su encanto, pero no en sí mismo, sino en la medida en que puede iluminar la obra, a veces con una fuerza tal que pareciera distinta. Mas, también hay que decir que esta bomba suele explotar en las manos de algunos críticos osados e irrespetuosos. Sobra cualquier otro comentario.

En fin, la literatura sobre la obra de arte es, en nuestro tiempo, tan ingente -y por desgracia tan farragosa e inútil- que pudiera hacernos creer que el hecho artístico se reduce exclusivamente a un fenómeno de mediación. Pero yo me atrevo a proponer al espectador que se acerque a la obra de arte con toda la fruición y pureza de mirada de un ingenuo y con toda la fuerza mágica de un primitivo. No sé si esto es posible, pero es necesario.

NOTAS

1. C.C.A. "Aula 63", Madrid, reproducido en "La Tarde", 1963.
2. FARALDO, Ramón, en "Ya", 1963.
3. HERRO, José, en "El Alcázar", 1963.
4. S.A.B., en "ABC", 1963.
5. R. de L., en "La Estafeta Literaria", 1963.
6. TARQUIS, Miguel, catálogo de la exposición del Ateneo de La Laguna, 1967.
7. CASTRO ARINES, José, en "Informaciones", 1968.
8. HERRO, José, catálogo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.
9. GARCIA VIÑOLAS, en "Pueblo", 1969.
10. CASTRO ARINES, José, en "El Día", 1969.
11. HERRO, José, en "Nuevo Diario", 1969.
12. AREAN, Carlos, en "El Día", 1970.
13. CALZADILLA, Juan, en "El Nacional", Caracas, 1960.
14. HERRO, José, catálogo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.
15. WESTERDAHL, Eduardo, en "El Día", 1968.
16. PEREZ MINIK, Domingo, en "El Día", 1968.
17. AREAN, Carlos, en "El Día", 1968.
18. HERRO, José, catálogo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.

19. WESTERDAHL, Eduardo, en "El Día", 1969.
20. AREAN, Carlos, en "El Día", 1970.
21. LLEDO, Emilio, catálogo de la exposición del Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1967.
22. "La Codorniz", 1968.
23. Entrevista de V. Borges en "La Tarde", 1959.
24. Entrevista de Margarita Sánchez Brito en "El Eco de Canarias".
25. Entrevista de Ríos Ruiz, en "El Día", 1968.

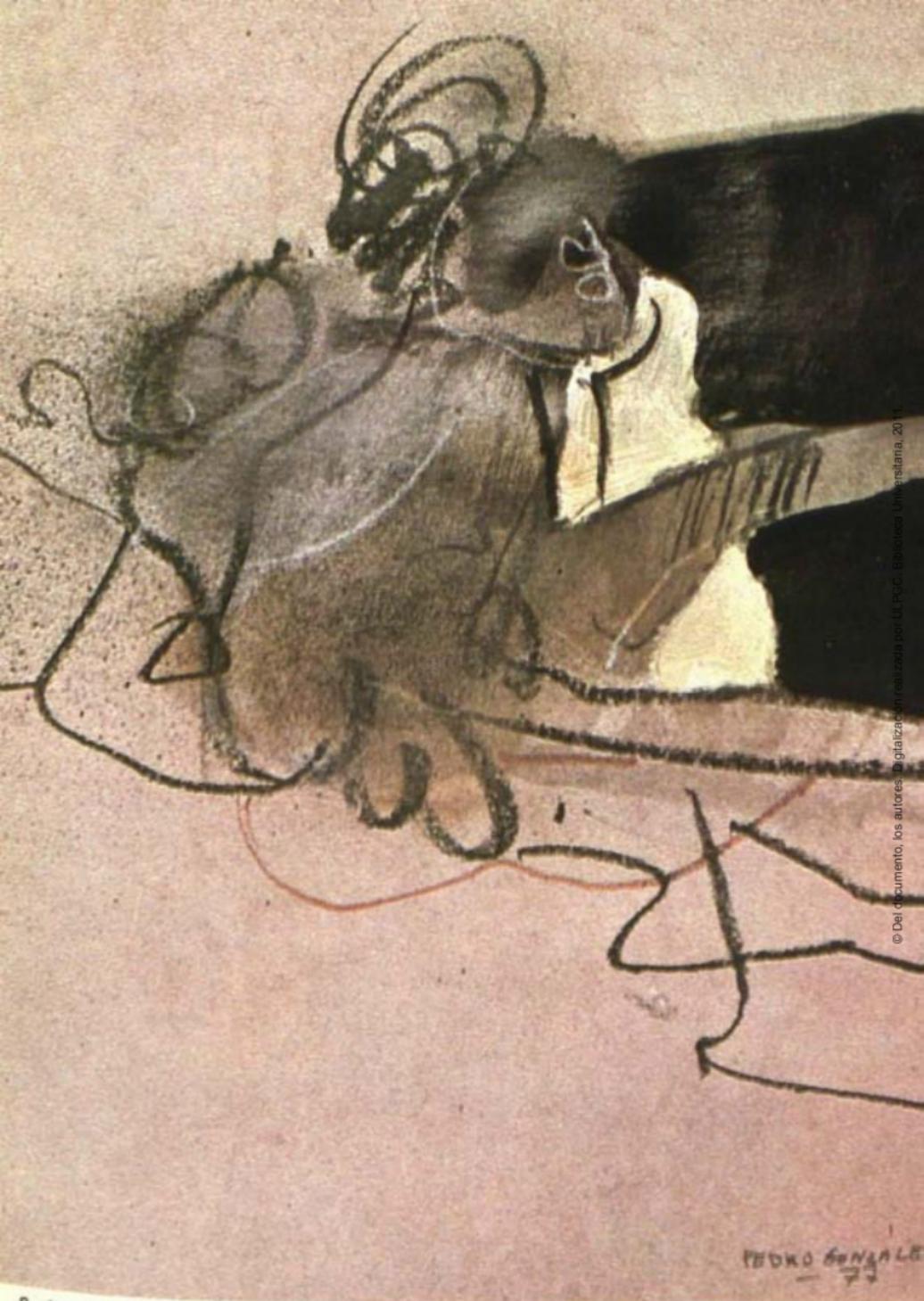


Serie Cosmoarte



Serie Cosmoarte





© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ALICEREA, Biblioteca Universitaria, 2011

PEDRO GONZÁLEZ
74

Serie Cosmoarte

