



P. González

Pedro González

Pedro González

Biblioteca de Artistas Canarios

P. González

Fernando Castro Borrego



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Miguel Cabrera Cabrera

Directora General de Cultura
Hilda Mauricio Rodríguez

Director de Publicaciones
Carlos Gaviño de Franchy

Director de la Colección
Fernando Castro Borrego

Diseño y maquetación
Jaime Hernández Vera

Corrección
Carlos E. Hernández Borges

Secretaría
Rosa Suárez Vera

Fotografía
Alejandro Delgado de Molina
Jorge Perdomo

Fotocomposición
Luis J. Hernández Borges

Impresión
Litografía A. Romero, S.A.
c/ Ángel Guimerá, 1
Santa Cruz de Tenerife

Sobrecubierta
Cosmoarte (fragmento)
Técnica mixta
63 x 71 cm. 1965
Colección particular

Agradecimientos
- Instituciones
y coleccionistas particulares

ISBN 84-7947-072-0

© para el texto Fernando Castro Borrego

©  Viceconsejería de Cultura y Deportes
Gobierno de Canarias

Sumario

	<i>ESTUDIO CRÍTICO</i>
11	1.- La iniciación y sus pruebas
17	2.- La aventura americana (1955-1961)
35	3.- El grupo Nuestro Arte (1963-1969)
63	4.- Lírica del <i>Ierse</i> (1962-1965)
77	5.- <i>Cosmoarte</i> , un poema épico (1966-1969)
87	6.- Figura y drama (1970-1987)
113	7.- Memoria y vida (1987-1993)
131	8.- Personalidad y método
143	<i>BIOGRAFÍA</i>
149	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
177	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
183	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

Estudio crítico



Pedro González. Foto Jorge Perdomo. Año 1962

La vida de un artista, como la de todo hombre, pero quizá de una forma más perentoria, está jalonada de pruebas cuya superación constituye, a semejanza de un rito iniciático, el signo de esa fuerza indeclinable que llamamos Destino. Al principio, el artista avanza en la más completa oscuridad. Cree que el reino de las posibilidades se abre ante él; no sabe aún que está abocado a producir en la soledad de su estudio mundos imaginarios que postulan la superación del mundo real.

¿Qué era el mundo real para un niño que vivía durante los años aciagos de la dictadura franquista en una ciudad española de provincias? Contradiciendo a Hegel, suponemos que, en ese caso, lo real no podía ser sino lo más irracional. En la España franquista estaba prohibido casi todo menos soñar.

«No hay ningún dato de infancia —confiesa el artista— que indicara el camino futuro; sólo podría citar cierta facilidad para el dibujo, que empleaba en las tareas escolares. Sin embargo, tengo recuerdos más nítidos y rotundos, que conformaron mi ideología. Con poco más de diez años, iba con mi madre al empaquetado de Fyffes, convertido en campo de concentración, a llevar comida a mi padre. Y tengo presente la dignidad con que él, y otros muchos compañeros, soportaron la injusticia y la humillación a que se vieron sometidos. No se trata de mirar hacia atrás con rencor, de vivir con rencor, pero es una traición olvidar los recuerdos que se grabaron sobre la piel de un niño»¹.

No se puede vivir sin libertad; este principio ético se dio en su conciencia antes de que otra libertad, la que debe presidir la vida del artista, se le revelara de una forma irrevocable. Pronto se daría cuenta de que no había contradicción entre ambas libertades; el ejercicio del arte no es otra cosa que un homenaje rendido a la libertad, que se manifiesta ya en la lucha con los materiales, venciendo las dificultades que entraña cierto tema, ya en los sacrificios que el creador tiene que asumir para dotar a su obra de mayor vigor o coherencia. Esa libertad en la vida política se afirma tenazmente cuando el poder intenta abolirla. Pedro González no olvidó aquellas escenas familiares de la infancia. Entonces comprendió que ni el ejercicio de la libertad artística ni el de la li-

¹ Pedro González, *Conversaciones con Luis Ortega*, Tenerife, 1990, cit. por Luis Ortega, en *Pedro González*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pág. 42.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 34 × 48 cm. 1949. Colección del artista.

bertad política pueden ser condicionados. Más tarde, al ser instaurada la democracia en España, tuvo ocasión de conciliar ambas libertades al presentarse, como independiente en las filas del partido socialista, de su ciudad natal, La Laguna, siendo elegido alcalde.

Su juventud, al decir de su hermano Antonio, fue inquieta y dispersa². El artista avanza a ciegas. Se prodiga en múltiples actividades, pero nada le llena, nada despierta su pasión.

Una vez hubo aprobado el bachillerato, fue a estudiar la carrera de ingeniero a Madrid. El arte y la ciencia se le ofrecieron por primera vez como las dos opciones de su vida. Allí trocó la frialdad de los estudios universitarios por el mundo de experiencias estéticas inagotables que la pintura del Museo del Prado le brindaba. Así recuerda aquellos años:

«Los estudios pasaron a segundo plano ante los atractivos de la gran ciudad. Madrid olía entonces al repollo del cocido, pero era una capital viva y abierta. Estaban los museos, las exposiciones, las tertulias de café, la bohemia cultural, los escritores y dramaturgos que aguardaban la muerte de Franco, ¡casi nada!, para presentar sus obras. (...) Y me encontré con la pintura barroca, que sólo conocía por malas reproducciones. Velázquez fue el gran descubrimiento en esta estancia madrileña, porque representaba la verdad de la pintura»³.

² Antonio González, *Canarios en su rincón*, TVEC, 1990, cit. por Luis Ortega, *ibid.*, pág. 44.

³ Pedro González, *Conversaciones con Luis Ortega*, Tenerife, 1990, cit. por Luis Ortega, *ibid.*, pág. 43.

Así pues, la estancia en Madrid supuso para él, cuando sólo tenía 20 años, el encuentro con la gran pintura, y en especial, con la de la escuela barroca española. Esta temprana adscripción estética determinó la austeridad de su paleta así como la tensión compositiva, genuinamente barroca, que distingue toda su obra, incluso la más abstracta. Más adelante, al abandonar la abstracción, rendiría homenaje a Velázquez, pintor que siempre gozó de un lugar privilegiado entre sus preferencias estéticas.

La ciencia no era su camino. Sin embargo, cuando regresó a Canarias, decidió iniciar los estudios de Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna, siguiendo el consejo de su hermano Antonio, que ya había emprendido su brillante carrera de científico. Sabía que su verdadera vocación era el arte, pero aún tenía que superar la prueba de la adaptación a la vida práctica que la profesión científica le garantizaba. Para los elegidos, el camino de la iniciación siempre es tortuoso:

«Las circunstancias familiares, pero, sobre todo, mi poco edificante biografía estudiantil, fueron las causas de que, inicialmente, se frustrara mi ingreso en Bellas Artes, carrera que, entonces, olía a bohemia. Mi hermano Antonio, que acababa de ganar la cátedra de Química Orgánica y que ayer y siempre ha querido ayudarme, me convenció de que me matriculara en la facultad, una de las pocas posibilidades que, a nivel de oferta de estudios, teníamos en Tenerife. Allí conocí a Chicha Zerolo, que luego sería mi esposa»¹.

No se arrepintió de haber cursado estudios universitarios; antes bien, reivindicará siempre la necesidad de elevar los conocimientos científicos y culturales del artista, de acuerdo con la tradición del «parangón de las artes», que, inaugurada en el Renacimiento italiano, dará origen a las Academias de Bellas Artes, institución cuyo valor esencial, es decir, no desvirtuado, defenderá Pedro González contra sus muchos detractores.

Mientras cursaba la carrera de Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna, asistía al estudio que en dicha ciudad tenía el pintor Rafael Llanos, «estudio que fue también del pintor Torres Edwards, y donde comienzo a ponerme en contacto, ya desde un clima de taller de pintor, con el dibujo a carboncillo, a la sepia y al pastel, junto con algún boceto al óleo. Naturalmente, el dibujo a lo Ramón Casas y la pintura al modo más tradicional, son las primeras cosas que realizo, pues se producen en el taller donde predominaba este clima convencional, no exento, sin embargo, de buen gusto y de buen hacer». (*Autobiografía, vid. Antología de textos*).

En Tenerife, las enseñanzas artísticas no habían mejorado casi nada desde el siglo XIX, cuando el imaginero neoclásico Fernando Estévez impartía lecciones en la Academia de Dibujo. No hubo en Tenerife, durante el primer tercio de este siglo, una institución educativa como la Escuela Luján de Las Palmas de Gran Canaria, que, sin coartar la libertad creativa de los alumnos, salvara el vacío de la formación académica. En La Laguna, Alfredo Torres Edwards fue el último pintor de una tradición de retrato realista que, pese a su indudable perfección formal, muy poco aportaba a un joven artista que quería adquirir una formación estética no convencional. El autodidactismo era entonces la única alternativa.

En 1947 se fundó en Santa Cruz de Tenerife el grupo PIC (Pintores Independientes Canarios), que, debido a su heterogeneidad y a la ausencia de plan-

¹ *Ibid.*, pág. 47.

teamientos críticos, no logró cumplir la tarea de renovar el panorama del arte en la isla. Sin embargo, ya iba despuntando una nueva generación de artistas y escritores que daría sus frutos 10 años después con la constitución del grupo Nuestro Arte:

«Por el año 50, ya los amigos de la Peña son escritores, poetas, pintores y gente interesada en el arte, de los que puedo nombrar al pintor y escritor Enrique Lite Lahiguera, al poeta Julio Tovar Baute, al poeta Rafael Arozarena, al pintor Ciro Manuel, al pintor Raúl Tabares, al pintor Víctor Núñez, al crítico Eduardo Westerdahl». (*Autobiografía*).

Es evidente que Eduardo Westerdahl no pertenecía a este grupo generacional; había fraguado su fama de crítico de arte de vanguardia en los años treinta, como director de la revista *Gaceta de Arte*. Dudo mucho de que hacia los años cincuenta prestara atención a los primeros escarceos de estos jóvenes poetas y pintores cuya edad rondaba los veinte años. Incluso, diez años después, en la época del grupo Nuestro Arte, Westerdahl nunca dejó de marcar cierta distancia con respecto a las nuevas generaciones de artistas canarios, que lo veían como una especie de dios; adorándole unos, intentando derrocarlo otros.

Pedro González, mientras tanto, se matriculó en la recién creada Escuela Superior de Bellas Artes, la cual al principio no era otra cosa que una academia reconocida bajo la tutela de la Academia de Bellas Artes de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de donde cada año venían los tribunales para revalidar los estudios de los alumnos.

«Esta experiencia académica —recuerda el artista los años de formación— fue muy importante por muchas razones. Una de ellas que estimo fundamental, era que las exigencias puramente académicas provocaban en nosotros la rebeldía y el inconformismo, despertando no sólo el afán de innovación sino el deseo profundo por la información y por estar al tanto de todo lo que se hacía en la vanguardia, naturalmente, fuera de las fronteras españolas». (*Autobiografía*).

En la Escuela fueron sus maestros Mariano de Cossío y Pedro de Guezala, pintores figurativos dotados de una sólida formación académica, que además eran buenos docentes. Pedro González nunca ha dejado de agradecer los conocimientos técnicos y el amor a la pintura que estos dos maestros le transmitieron:

«Tuve la suerte de aprender con dos maestros espléndidos. Mariano de Cossío, que dominaba los conceptos fundamentales del arte y la facultad didáctica para comunicarlos, hacía una pintura fuerte, vigorosa, sin concesiones, de la que son ejemplos las obras de Santo Domingo de La Laguna y las Casas Consistoriales, de Santa Cruz de La Palma; desde luego, los mejores murales que existen en Canarias. Tenía además una conversación amenísima, con un rico anecdotario del Madrid artístico, que nos familiarizaba con los grandes nombres de la plástica española contemporánea. Pedro de Guezala unía a sus conocimientos su peculiar modo de interpretar el costumbrismo canario, con sus magas sobre paisajes locales. En su plena madurez, vivía un proceso constante de superación y estudio. En las clases de dibujo era frecuente que nos arrebatara el carboncillo ante una pose interesante de la modelo y que, olvidado de la enseñanza, se pusiera a dibujar apasionadamente. Eran esas, indudablemente, sus mejores lecciones».⁵

⁵ *Ibid.*, pág. 48.



Pescaderas. Técnica mixta sobre lienzo.
34 × 48 cm. 1949. Colección del artista.

Era evidente que Pedro González estaba más cerca de Mariano de Cossío, representante de una escuela española derivada del barroco, que del costumbrismo de Pedro de Guezala, de quien aprendió sobre todo la técnica del dibujo; mientras que el dominio de las relaciones tonales y cromáticas, tan importantes en el tratamiento de las grandes superficies de la pintura al fresco, fue, sin duda, la gran lección que de aquél recibió.

Más tarde, Pedro González llegaría a ser también un gran educador, por eso habla con tanto entusiasmo del modo de enseñar de Mariano de Cossío y Pedro de Guezala. En la historia del arte canario de vanguardia sólo él y Felo Monzón han ejercido un magisterio tan fecundo, del que, en distinta medida, se han beneficiado las generaciones de artistas más jóvenes. Pero las lecciones de Felo Monzón, más que estéticas o técnicas, eran ideológicas (me refiero no tanto a la ideología política como a la de vanguardia), mientras que las de Pedro González profundizaban en el núcleo mismo del sentido del acto creativo y en sus procesos.

La presencia de Baudilio Miró Mainou en las islas parece que fue también un elemento fundamental en la formación artística de Pedro González. Al fin se ofrecía una visión no edulcorada del paisaje insular:

«A comienzos de los años cincuenta apareció por Tenerife el catalán Baudilio Miró Mainou, que expuso en el Círculo de Bellas Artes y luego se quedó a vivir en Gran Canaria. Sus paisajes, de una frescura conceptual inusitada, actuaron como revulsivo frente a una pintura adocenada, anecdótica y folclórica que, entonces como hoy, se comercializaba fácilmente. La pincelada larga, el empaste decidido, pero sobre todo, la síntesis paisajística, nos abrió a algunos el auténtico mundo de la pintura. Mi primera exposición en la Sala Provenza estaba influida por la emoción profunda que Miró Mainou le imprimía al paisaje; y las primeras obras, casi todas a la aguada, salieron después de un proceso de reflexión ante el natural; antes de pintar había que pensar el paisaje»⁶.

Un paisaje pensado, como una pintura pensada, no quiere decir que sea intelectual o literaria; la pintura nace de la sensación; pero hay muchos tipos de sensaciones; en su nivel más bajo está la pintura sensorialista, o «retiniana», como decía despectivamente Duchamp, refiriéndose a los seguidores del impresionismo, entre quienes también habría que incluir a la mayor parte de los cultivadores de la acuarela en Canarias: pintores «adocenados», que reducen la pintura a pequeñas sensaciones placenteras, recreaciones «primorosas», y por lo tanto falsas, del paisaje insular. Hay una verdad en la pintura que sólo se afirma como negación del placer fácil de los sentidos: la pincelada ancha de Miró Mainou fue para Pedro González la primera revelación de esa verdad.

No obstante, el aprendizaje pictórico de Pedro González se inició con la acuarela:

«Recuerdo que era la acuarela lo que practicaba con mayor intensidad, no sé si por falta de recursos necesarios para el lienzo y el óleo, que por entonces eran caros, como todo, o porque tal vez fue, y así lo pienso ahora, era la mancha lo que siempre me ha atraído y lo que durante toda mi trayectoria ha sido una constante». (*Autobiografía*).

Durante aquella época, Pedro González y varios amigos pintores y poetas

⁶ *Ibid.*, pág. 50.

formaron en La Laguna un grupo llamado Garache, nombre que viene de un garaje donde se reunían para compartir ilusiones y proyectos. Allí conversaban de arte, mientras se extasiaban ante las láminas brillantes de los libros de la editorial Skira, información visual que hacía de sucedáneo del gran arte que no podían contemplar en directo. (Vid. *Autobiografía*).

En el año 1954, una vez concluidos sus estudios de Ciencias Químicas, realizó un viaje por Cataluña. En sus excursiones por el Pirineo catalán tuvo ocasión de contemplar los frescos de iglesias románicas, que le maravillaron por la magia de su primitivismo y el vigor estructural. Asimismo en Barcelona contempló por primera vez obras de Picasso y de Rusiñol en el de Cap Ferrat, donde también admiró, ya que su inclinación hacia la modernidad estética no estaba aún definida, las acuarelas de Ceferino Olivé y de Lloveras, así como oleos de los principales pintores modernistas catalanes: Anglada Camarasa, Ramón Casas, interesándose especialmente por la obra de Isidre Nonell. En la Residencia de Oficiales de Lérida presentó los paisajes pirenaicos que había pintado a la acuarela en aquel viaje. (Vid. *Autobiografía*).

De vuelta de su periplo catalán, en 1955, decidió emprender, como otros artistas canarios de este siglo, acuciados por la necesidad de labrarse un futuro que su tierra les negaba, la aventura de emigrar a tierras de Venezuela. Ésta sería la prueba definitiva que hubo de superar en su iniciación al arte.

Aunque la formulación del condicional contrafáctico suele ser casi siempre una hipótesis estéril —las cosas son como son y no como podrían haber sido— no resisto a la tentación de hacerme la siguiente pregunta: ¿Si se hubiera quedado en Canarias, Pedro González habría llegado a ser Pedro González? Quizá no. Esta vez, sin duda, la decisión más importante que determinó el cumplimiento de su destino de artista. Su amigo Enrique Lite recuerda, como sólo los amigos pueden hacerlo, el drama interior de una persona escindida entre la vocación que pugnaba por afirmarse en él y la ciencia, cuya salida profesional le ofrecía la promesa de llevar una existencia burguesa, sin sobresaltos ni aventuras:

«Naturalmente tengo que acudir a mis recuerdos personales —dice Enrique Lite, al comentar la exposición de Pedro González en el Círculo de Bellas Artes, en 1962, celebrada poco después de volver éste de Venezuela— y traer a mi memoria una de tantas tardes en que, durante los descansos en la Escuela Superior de Bellas Artes, hablábamos y hablábamos de nuestro porvenir. En una de ellas, Pedro González se planteaba un grave problema: su carrera de químico había concluido y se le abrían tres perspectivas; estaba profundamente preocupado; de una parte, tenía el entonces fácil acceso a la Refinería; de otra, podía marchar a Venezuela en la seguridad del buen empleo y la mejor compensación; por último, estaba París, y con París la tremenda encrucijada de ser o no ser algo en la Pintura. Decidir era verdaderamente difícil»⁷.

Optó por la migración a Venezuela. París quedó descartado. Optar por Venezuela era, evidentemente, hacerlo por Canarias; pues él, como casi todos los emigrantes canarios a aquellas tierras, sabía que iba a volver. Sin embargo, elegir París hubiera sido, como dijo Enrique Lite, la «gran encrucijada»; Domínguez no volvió: dos años después de que Pedro González se instalara en Venezuela, se suicidaba en París, cansado de tanto luchar, el pintor surrealista tinerfeño a quien Breton llamó «le dragonnier des Îles Canaries».



Mujeres y casa. Técnica mixta sobre lienzo.
58 × 47 cm. 1958. Colección del artista.

⁷ Enrique Lite, «Pedro González. Antes de una Exposición», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1960.

En 1955, una vez concluidos sus estudios de Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna, decide emigrar a Venezuela. Llevaba un contrato del Ministerio de Educación de dicho país para impartir clases de matemáticas en el Liceo Lisandro Alvarado, de Barquisimeto, Estado Lara. La falta de perspectivas laborales en la España de la posguerra obligó a muchos canarios a seguir el camino de la emigración. Los artistas no fueron una excepción; también para ellos era difícil sobrevivir en el Archipiélago. Eduardo Gregorio, Juan Ismael, Juan Jaén, Borges Salas, Antonio Torres, Tony Gallardo, por citar sólo a los más importantes, vivieron la aventura americana en tierras de Venezuela. Todos, menos Juan Jaén y Antonio Torres, volvieron a las islas, no bien mejoró la situación económica en España.

En Venezuela se vio libre para ejercer los dos trabajos para los que se sentía inclinado vocacionalmente: dar clases y pintar. Al poco tiempo fue contratado por la Escuela de Artes Plásticas de dicha ciudad para impartir clases de pintura. Por fin su destino se iba cumpliendo: el arte le ganaba la partida a la ciencia:

«En un atardecer del Llano de Venezuela, caí en la cuenta de que era un emigrante y que estaba a muchos kilómetros de las islas. Si me hubiera quedado en Tenerife, trabajaría en la refinería. Ahora daba clases en un liceo y tenía claro que era más pintor que químico...»⁸.

En la Escuela de Barquisimeto daba clases el pintor Requena, que seguía la línea de los pintores de paisaje venezolanos, como Rafael González o Monasterio. Y es de suponer que Pedro González, cuyas últimas obras en Canarias habían sido paisajes a la acuarela, se interesase por intercambiar conocimientos con este artista. Pero la experiencia estética decisiva fue el descubrimiento del paisaje tropical y selvático:

«El primer impacto a la llegada a Venezuela, frente a un paisaje exuberante, lleno de color, un sol tropical y unos pueblos rurales muy primitivos, fue dar desahogo a todos mis conocimientos académicos y experimentales, realizando una pintura expresionista, espontánea, que fijara con claridad esas impresiones fuertes y contrastadas que me ofrecía aquella geografía distinta y nueva

⁸ Pedro González, *Conversaciones con Luis Ortega*, 1990.



Bodegón. Óleo sobre lienzo. 35 × 27 cm. 1958. Colección particular.

para mí. Preparo una exposición donde el paisaje, la figura humana, el retrato, la composición costumbrista y los bodegones son los temas (...), y que realizo en Caracas en la Sociedad de Escritores Venezolanos, lo que me supone mis primeras relaciones con el mundo capitalino de la prensa, la crítica, los escritores y los artistas más relevantes de Venezuela». (*Autobiografía*).

La exposición constaba de 37 obras, y casi todas representaban figuras y vistas de distintos parajes del Estado Lara. La crítica alabó la habilidad del pintor canario para captar la luz del paisaje venezolano. Con motivo de dicha exposición tuvo lugar un acto en el que participaron los escritores José Rial Vázquez, José Pérez Sicilia y María Rosa Alonso. Todos ellos eran escritores canarios afincados en Venezuela. María Rosa Alonso dictó una charla en la que estableció un paralelismo entre la pintura canaria y la iberoamericana; y José Antonio Rial escribió lo siguiente en la prensa local:

«Las obras que expone González en la sede de la Asociación de Escritores Venezolanos permiten apreciar de una manera bastante cabal, la calidad de su arte, su orientación, y parecen indicar que el artista busca una nota definitiva, tras la cual camina con firmeza. Su conjunto de acuarelas, que expone bajo el título genérico de *Arribales de Barquisimeto*, denotan cuál es la ruta que ha estado siguiendo en la meta definitiva de su estilo (...). Este joven artista canario que, por primera vez, realiza un exposición personal en Caracas y en Venezuela, puede estar satisfecho de esta muestra de su arte, que ha traído hasta la capital. En ella se hace presente un espíritu vigoroso, un artista que cultiva con pasión su arte»⁹.

Julio T. Ari señalaba el carácter expresionista de la figuración: «ya que el tema figurativo es sólo el vehículo de una composición plástica en la que se busca la eurritmia de planos de color, por contrastes y semejanzas». Este criti-

⁹ José Antonio Rial, «Un pintor canario», *El Universal*, «Meridiano Cultural», Caracas, 25 de agosto de 1955.



Sin título, Gouache. 35 × 27 cm. 1958. Colección particular.

co, al reparar en la importancia autónoma que le concedía Pedro González a la mancha, vislumbró la futura inclinación de este artista hacia la abstracción: «El propósito de manchar la tela de una manera abstracta, que es lo que distingue el estilo de este pintor, con el solo propósito de equilibrar las masas de color, independientemente de su significado dentro de la composición, hace que algunas veces Pedro González llegue a crear una confusión plástica en detrimento del asunto, por simple que éste sea»³⁰.

Al principio estaba arropado por los intelectuales de la colonia canaria en Venezuela, pero después, al trasladar su residencia a Caracas, adonde fue llamado para dar clases en la Escuela Politécnica, en la ciudad universitaria, consiguió introducirse en los círculos artísticos más selectos de dicha capital; conociendo a los principales pintores de Venezuela: Soto, Cruz Díez, Alejandro Otero, todos ellos de la tendencia cinética; y a los críticos más afamados, como Perán Herminy o Calzadilla, que escribirían sobre su pintura.

En 1956 realizó varias exposiciones en Valencia y en otras ciudades, participando en el «XVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano», así como en el «Salón Julio T. Arce», donde recibió el premio Lisandro Alvarado. En esta última exposición presentó un mural, pintado al óleo, de seis metros de largo por dos de alto, titulado el *Baile de Tamunangue*, que al ser expuesto un año después en el Museo de Bellas Artes mereció la siguiente crítica de Sergio García:

«Un gran cuadro, al fondo, llama la atención por su enorme tamaño: es

³⁰ Julio T. Ari, «Hoy abrirá su exposición en Casa del Escritor Pedro González González», *El Universal*, Caracas, 27 de agosto de 1955.



Caballo. Óleo sobre lienzo. 58 × 47 cm. 1958. Colección particular.

el representativo de una fiesta o baile venezolano, el Tamunangue. Se puede decir que la mirada no sabe dónde empezar a examinarlo, a verlo, por la variedad de motivos que tiene. Después de ver la presentación que del pintor hace María Rosa Alonso en el catálogo que se recoge a las puertas del museo, le ha dicho a Pedro González: 'Se ve que eres de la escuela del maestro Cossío, por lo que hace recordar los murales de la iglesia de Santo Domingo, en La Laguna'. El tema de este cuadro es el campo venezolano. En él, con un fondo de casitas y de colinas, cantadores, tocadores de guitarra, bailadores alrededor de un palo en el cual se van enredando las cintas de colores de este bordón o árbol de fiesta, lo mismo que destacaban los pétalos encarnados de la dalia en el jardín del museo. Una y otra vez, durante la mañana, llegaron los fotógrafos a estallar sus luces a estos motivos tan popularmente venezolanos»¹¹.

El éxito de la exposición dependía tanto del valor de su pintura como del hecho de que los temas fueran venezolanos y de que contara con el respaldo de la poderosa colonia canaria en aquel país.

«La amplia sala —prosigue Sergio García, refiriéndose a la exposición del Museo de Bellas Artes— se fue llenando de una manera como antes no había visto. Pedro González es profesor de matemáticas en la Escuela Técnica Industrial, y por lo visto allí estaban muchos de sus alumnos. Llegó María Rosa Alonso, Eduardo Gregorio, escultor canario de fama internacional, y actual-

¹¹ Sergio García, «Pedro González, joven pintor canario», *La Tarde*, Caracas, 1957.



Sin título. Monotipo. 28 × 23 cm. 1958. Colección del artista.

mente Premio Nacional en Venezuela, y el novelista venezolano Mario Picón Salas, también dejó ver su prestigiosa figura popular¹².

La dictadura de Pérez Jiménez había dado un lustre inusitado al mundo artístico y cultural a fin de ocultar las lacras del sistema político. En el Museo de Artes Plásticas de Caracas se celebraban entonces grandes exposiciones antológicas de arte contemporáneo:

«Se produce en estos años, entre los 55 y 60, el entendimiento y la práctica del arte abstracto. Hay que pensar que por entonces Alejandro Otero exponía sus 'coloritmos', y Soto era el discípulo aventajado de Vasarely; Romero Brest daba conferencias en el Museo de Artes Plásticas y presentaba a Le Parc, y

¹² *Ibid.*



Sin título. Monotipo. 28 x 17 cm. Colección del artista.



Sin título. Monotipo. 28 × 23 cm. 1958. Colección del artista.



Sin título. Monotipo, 23 × 17 cm, 1959. Colección del artista.



Sin título. Monotipo. 19 × 14 cm. 1958.
Colección del artista.

Armando Barrios realizaba grandes murales abstractos en la moderna arquitectura que dirigía por entonces Raúl Villanueva. Punto y aparte merece destacar la obra de Poleo que, con sus perfiles de delicada interpretación renacentista, hacía una pintura distinta». (*Autobiografía*)

Ninguna influencia debió de ejercer en su obra el frío y decorativo arte cinético; por el contrario, se sintió atraído desde el primer momento por la obra singular del solitario Armando Reverón, que, además, era descendiente de canarios:

«Debo citar el impacto que me produjo la pintura de Armando Reverón; pintor que fallece por esa época y al que se le dedican grandes exposiciones antológicas (...), con una pintura que había terminado restringiendo el mundo cromático a puras variaciones de blanco sobre arpilleras tratadas primitivamente, pero que alcanzaban una gran categoría estética. Se notaban en su pintura, y él lo confesaba, influencias de nuestro pintor Goya, en las formas composicionales de sus figuras, pero todo esto estaba tratado como por una especie de impresionismo que el resol de las costas de Macuto, como si en realidad la necesidad de entornar los ojos ante tanta luz, había dejado sólo en el cuadro los puros valores de lo que en Europa hubiese sido el cromatismo vibrante de un Pizarro o un Renoir». (*Autobiografía*).

En cuanto al arte internacional, Pedro González tuvo la oportunidad de ver exposiciones de los siguientes artistas: Miró, Picasso, Campigli, Sironi, De Pisis, Sutherland, Tamayo, Buffet, Klee, Juan Gris, entre otros.

Aparte del Museo de Bellas Artes, Caracas contaba con una serie de galerías comerciales en las que se podían contemplar obras de artistas representativos de la escena internacional: Sala Mendoza, el Centro Profesional del Este, las galerías Aquabella, Am Hatch, Krager, Norte Sur. Había grandes coleccionistas: Vallenilla Echevarría, Planchart y Palacios; aparte de la colección de la Bolsa de Valores Plásticos.

No obstante, Pedro González era consciente de que aquel florecimiento cultural que vivía Venezuela era ficticio; sólo se daba en ciertos círculos minoritarios, mientras que el resto del país seguía sumido en el subdesarrollo cultural:

«Hay que decir que ese movimiento realmente elitista que se producía en Caracas no tenía nada que ver con la plataforma cultural de una sociedad que normalmente se debatía en el puro consumismo, y también hay que decir que se comprende fácilmente que todo el arte que acudía a través de las diferentes galerías y relaciones museísticas, en parte respondía a la iniciativa de esa élite adinerada de los Mendoza, los Herrera, los Uslar, etc., pero también el incentivo de este movimiento residía en el bolívar que, por esa época, realmente era una moneda fuerte». (*Autobiografía*).

De cualquier forma, la evolución de la pintura de Pedro González se vio determinada, sin duda favorablemente, por la información que recibió en sus años de estancia en Venezuela. El arte abstracto que pudo conocer a través de las exposiciones organizadas por el Museo de Caracas —y que no hubiera podido contemplar ni en Madrid ni en las capitales del Archipiélago— le ayudaron a ir superando las convenciones figurativas que constituían el bagaje académico que había adquirido en Canarias:

«Mi modo artístico va cambiando en el mismo sentido que la pintura cambia en general por entonces, es decir, con el desprendimiento de los hábitos



Sin título. Monotipo. 17 × 19 cm. 1958. Colección del artista.

tradicionales hasta llegar al encuentro de una obra que, de algún modo, posibilita un cambio fresco y joven y un cierto aire de originalidad a ultranza que parece que el arte necesitaba. Mi pintura retenida conscientemente de cualquier gratuidad o de cualquier aventura que no surgiera de un auténtico conocimiento y necesidad propia, también cumple este ritual de irse desprendiendo de los 'aprendizajes' para encontrarse, por el año 58, que en el lienzo sólo queda una mancha muy tenue con sutiles sugerencias texturales, que fijan mi trayectoria desde mi entendimiento, el punto de partida de lo que se llama mi pintura». (*Autobiografía*).

Por esta época empieza a realizar una pintura más libre, con figuras estilizadas y etéreas, que algún crítico interpretó como un retorno a la tradición de la pintura negra española¹¹. Aun cuando siga pintando tipos humanos representativos del escenario popular de los «ranchos», la liberación de la anécdota localista le permite desarrollar una visión más personal del mundo. Esta subjetividad augura en su obra el camino de la abstracción.

Sin embargo, la figura humana seguía siendo el tema central de su pintura, tal y como pudo comprobarse en la exposición que, en 1959, presentó en Tenerife, en el Casino de Santa Cruz, la cual estaba integrada por catorce obras sobre papel (ejecutadas a tinta china, acuarela, pastel y creyón) y cuatro óleos.

Al año siguiente, obtiene el primer premio de la Exposición Regional de Pintura y Escultura, certamen convocado por el Ayuntamiento de Santa Cruz,

¹¹ Félix Guzmán, *Centro Profesional del Este, Caracas*, agosto de 1958.



Sin título. Acuarela sobre papel. 23 x 28 cm. 1958. Colección del artista.

¹⁴ Gilberto Alemán recogió, en una entrevista publicada por el periódico *El Día*, el malestar que entre los artistas no premiados, casi todos pertenecientes a la facción académica y al acuarelismo, provocó el hecho de que el premio recayese en una obra de orientación vanguardista. Se pronunciaron en contra del fallo del jurado los siguientes pintores: Juan Ruano, Alberto Brito, Máximo Escobar, Teodoro Ríos y Martín González. Aunque también hubo dos pintores del «bando» de los modernos que se sentían injustamente valorados: Fredy Szmull y Juan Pedro. Mientras que manifestaron su opinión favorable Miguel Márquez y Enrique Lite. En el campo de la crítica periodística, Vicente Borges, que un año antes había vertido elogios hacia la exposición de Pedro González celebrada en el Casino, tomaba ahora partido por sus detractores, lo cual era previsible si se tiene en cuenta cómo se habían opuesto él y Martí a la actividad vanguardista de *Gaceta de Arte*. Aunque en este campo tampoco faltaron apoyos sinceros en la prensa tinerfeña, como el de Julio Tovar: «Sala nueva, premios y comentarios en torno a una exposición», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1960.

¹⁵ «En un primer premio que me dieron en la exposición regional se polarizó todo en Santa Cruz, por un cuadro que realmente no era abstracto. Sin embargo, todo el mundo decía que era abstracto, entonces era tal la aridez...» (Pedro González, declaraciones hechas a Carlos Eduardo Pinto, «Conversación con Pedro González», en el catálogo editado por el Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1985, pág. 102).

en la recién reinaugurada sala del Círculo de Bellas Artes de dicha capital. El fallo del jurado despertó un gran revuelo en la prensa: por primera vez en Canarias era premiada una obra moderna, de una figuración tan libre que algunos ya la consideraron, sin serlo, una obra abstracta. Además, el jurado tomó una medida que no estaba prevista en las bases del concurso, al dejar desierto el premio de honor, mientras que el primer premio, dotado con 15.000 pesetas le fue otorgado a Pedro González; al tiempo que se acordó elevar al ayuntamiento una petición para que las 25.000 pesetas del premio de honor se repartiesen entre Carlos Chevilly (premio de pintura), Miguel Márquez (premio de escultura) y Antonio González Suárez (premio de acuarela).

El escándalo estaba servido: en el Círculo de Bellas Artes, templo del acuarelismo, que durante tantos años presidió don Antonio Bonnín, se premiaba una obra moderna, casi abstracta. El presidente de la institución no le dio el voto a la obra de Pedro González, y se inclinó por el paisaje de Antonio González Suárez¹⁵. En este momento puede decirse que cesa la hegemonía de la acuarela en los círculos artísticos de Tenerife, y se abre un periodo de experimentación que dará sus mejores frutos en las dos décadas siguientes. Por fin, tras el periodo de cuarentena artística que impuso el régimen franquista en los años de posguerra, conseguía triunfar el partido del arte de vanguardia, es decir, el partido de *Gaceta de Arte*.

El cuadro que Pedro González presentó a este polémico concurso fue *Mujeres y casas*. Como su título indica no era todavía una obra abstracta¹⁶. Julio



Sin título. Técnica mixta sobre papel. 32 × 22 cm. 1958. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta sobre papel. 25 × 29 cm. 1958. Colección del artista.



Sin título. Monotipo. 23 x 16 cm. 1958. Colección del artista.



Sin título. Monotipo. 28 × 19 cm. 1959. Colección del artista.



Caballo y figura. Monotipo. 20 × 25 cm. 1959. Colección del artista.

Tovar la enjuicia así desde las páginas del periódico *La Tarde*, cuya sección «La Gaceta Semanal de las Artes» se convertiría en la plataforma difusora de la nueva estética informalista:

«La pintura de Pedro González es inclasificable por la propia razón de su misma naturaleza. El pintor va, a pasos lentos y seguros, hacia la abstracción, o si se quiere mejor, hacia el informalismo. No hay posición previa en la manera de hacer de este pintor. Quien haya visto las pinturas de Pedro González expuestas en el Casino de Tenerife, el año pasado, entrevería ya a dónde concurrían sus formas y entendimiento de la pintura».



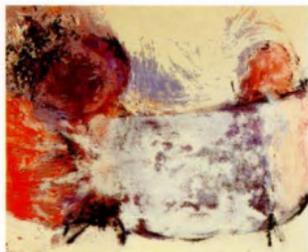
Sin título. Monotipo. 23 × 27 cm. 1959.
Colección del artista.

Al regresar a Venezuela, después de esta breve estancia en Tenerife, expuso una serie de monotipos en el Museo de Bellas Artes; exposición sobre la que escribieron los dos críticos más importantes de Caracas en aquel momento, Perán Ermíny y Juan Calzadilla, el primero de los cuales se hacía eco del premio que el pintor canario acababa de recibir en su tierra natal. Entre Venezuela y Canarias hay efecto de eco: se sabe que los éxitos cosechados en un sitio resuenan en el otro.

Cuando se le abrieron las puertas de los círculos culturales más elitistas de Caracas, Pedro González decidió regresar a las Islas. Aquella exposición fue el punto de arranque de su nueva pintura, que poco después daría sus mejores frutos en Canarias, al crear su primera obra abstracta: la serie *Ierse*, expuesta primero en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, en 1962, y después en la Sala Nebli de Madrid.

El ciclo de la iniciación se había cumplido; había pasado con éxito todas las pruebas.

3.- EL GRUPO NUESTRO ARTE (1963-1969)



Cosmosarte. Técnica mixta. 70 × 60 cm. 1963.
Colección del artista.

El panorama artístico tinerfeño no recuperó hasta principios de los años sesenta el pulso y la vitalidad de que había gozado en los años treinta, época del florecimiento milagroso de las vanguardias insulares. En la revitalización de este panorama cultural jugó un papel importante Pedro González, quien a su vuelta de Venezuela se sumó a los esfuerzos de renovación cultural y artística que venían realizando en Tenerife, aunque con escaso éxito, Enrique Lite, entre los jóvenes, y Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, entre los supervivientes de la generación vanguardista de la República.

Quienes dieron la batalla por la introducción del arte nuevo se identificaron primero con los principios estéticos de la abstracción informalista, y después con los de la neofiguración, enfrentándose con los partidarios de la estética regionalista, entonces dominante. Hubo dos escenarios en los que esta batalla se libró: el Círculo de Bellas Artes y el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. El desencadenamiento de las hostilidades se produjo cuando el Ayuntamiento de Santa Cruz decidió volver a convocar en 1960, con periodicidad anual, la «Exposición Regional de Pintura y Escultura», siendo la Sala del Círculo de Bellas Artes, cuyo nuevo edificio acababa de ser inaugurado ese mismo año, el lugar elegido para exhibir las obras que aspiraban a dicho premio. Eduardo Westerdahl, en su calidad de vicepresidente de la Sección de Pintura de dicha entidad, formaba parte del jurado, en el que actuaba como representante de la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, institución pedagógica que heredaba el prestigio de las vanguardias insulares.

Como se sabe, el ambiente del Círculo de Bellas Artes estaba cerrado a cualquier tentativa de renovación artística, pues como baluarte inexpugnable de la pintura académica y del regionalismo, se habían adueñado de él los miembros de la Asociación de Acuarelistas Canarios. Sin embargo, nada de esto le impidió a Westerdahl exponer en solitario su ferviente defensa del arte abstracto; lo que hizo con tal capacidad de convicción que en las primeras ediciones de este concurso los premios siempre recayeron en artistas no figurativos, originando por ello agrias polémicas, que se reflejaban en las páginas de los periódicos locales.



Grupo Nuestro Arte. Técnica mixta. 100 x 80 cm. 1966. Colección particular.



Cosmoarte. Técnica mixta. 115 × 100 cm. 1967. Colección del artista.

La primera «Exposición Regional de Pintura y Escultura» se celebró en mayo de 1960. Sólo había una obra abstracta, la que presentó Eva Fernández. En aquella ocasión Pedro González, que aún se encontraba en Venezuela, concursó con el cuadro titulado *Mujeres y casas*; y aunque no era un cuadro abstracto, como se deduce por su mismo título, la libertad de su ejecución no pasó desapercibida para el público y la crítica que asistió a la exposición; de tal manera que cuando el jurado, con el voto en contra del presidente, decidió declarar desierto el premio de honor, concediendo el primer premio a esta obra de Pedro González, se originó un escándalo sin precedentes en la corta historia del arte moderno en Canarias. Formaban parte del jurado los siguientes miembros: Rafael Rivera Tocino, representante de la alcaldía de Santa Cruz; Luis Membiela de Vidal, por la Asociación de la Prensa; Eduardo Westerdahl, por la Escuela Luján Pérez; Pedro Suárez, por la Escuela de Bellas Artes; José Balcells, por la Universidad de La Laguna; Miguel Tarquis, director del Museo Municipal; y Antonio Lecuona, director del Círculo de Bellas Artes, que actuaba como presidente. Cuál no debió de ser la elocuencia y la firmeza de criterio demostrada por Eduardo Westerdahl, a quien probablemente secundaría Miguel Tarquis, que logró convencer a los demás miembros del jurado de que aquel pequeño cuadro de Pedro González, joven artista canario casi desconocido que residía en Venezuela, era merecedor del primer premio, por encima de otras obras de artistas consagrados de las islas. Éste es el comienzo de una nueva época en el arte canario.

No cabe duda de que la controversia estética que polarizó el ambiente artístico tinerfeño entre los partidarios del arte figurativo y los del arte abstracto, a raíz de la convocatoria de estas exposiciones regionales, estuvo en el origen de la formación del grupo *Nuestro Arte*. Como ya vimos, en dicha controversia se vio envuelto Pedro González, incluso antes de que pusiera pie en la Isla, pues estaba en Venezuela cuando un cuadro suyo fue premiado en la primera edición de este certamen.

Desde 1961, fecha en que se instaló definitivamente en Tenerife, hasta 1963, fecha de la fundación oficial del grupo *Nuestro Arte*, se fueron estrechando vínculos entre los artistas e intelectuales más inquietos que trabajaban en la isla. Estar a favor del arte nuevo equivalía a estar de parte de los defensores de la libertad contra la dictadura; por lo que, sin duda, esta solidaridad estaba impregnada de un contenido político.

En la siguiente exposición regional, inaugurada en mayo de 1961, obtuvo el primer premio de pintura una obra enteramente abstracta de Eva Fernández, recayendo el premio de honor para una pieza de la escultora María Belén Morales. Por primera vez en el arte canario dos mujeres copaban los primeros premios de una exposición de pintura.

Ya en la III Regional, mayo de 1962, Pedro González y otros dos futuros miembros del grupo *Nuestro Arte*, Víctor Núñez y Manuel Villate presentaron al certamen obras abstractas. El premio de honor recayó en una obra de Pedro González, perteneciente a su serie *Ierse*.

La composición del jurado de estos certámenes, salvo pequeñas variaciones, se mantenía con los mismos miembros, entre los que Westerdahl seguía haciendo valer su criterio, que casi siempre se decantaba a favor de los artistas abstractos. El premio de honor de la IV Regional, donde la participación



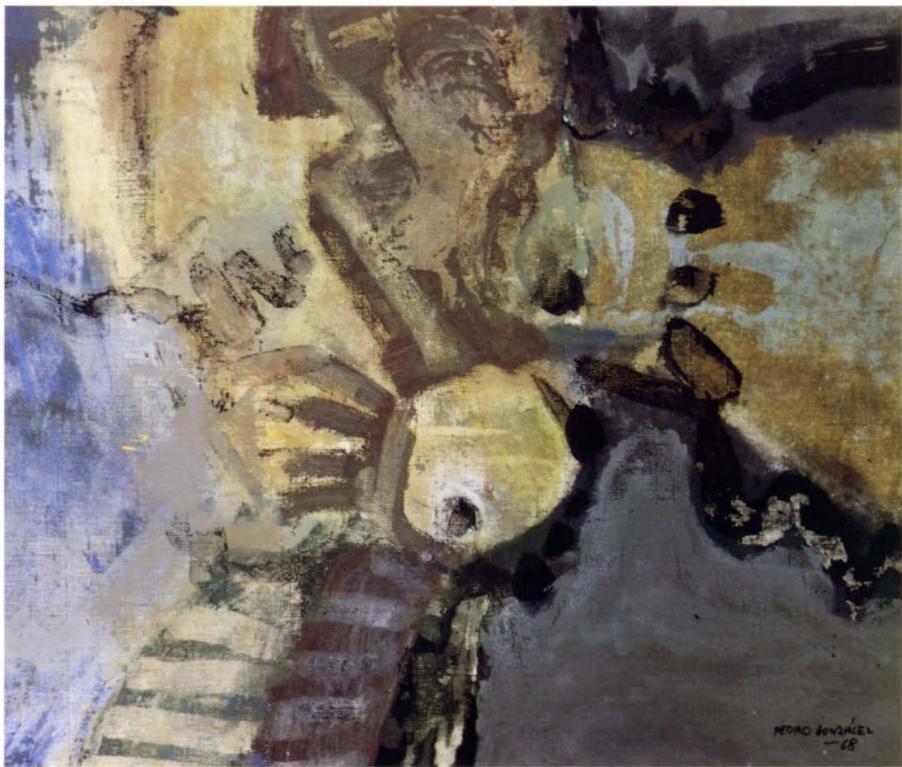
Exposición en el Círculo de Bellas Artes. *Cosmoarte*. 1968.



Cosmosarte. Técnica mixta. 210 x 145 cm. 1971. Colección particular.



Cosmoarte. Técnica mixta. 68 × 73 cm. 1967. Colección particular.



Cismoarte. Técnica mixta. 60 × 70 cm. 1968. Colección particular.



Cosmosarte. Técnica mixta, 183 × 63 cm, 1968. Colección particular.



Grupo de asistentes a la Exposición «Nuestro Arte». De izquierda a derecha: Federico Castro Torres, de espaldas Eduardo Westerdahl, Miguel Tarquis y Maud Westerdahl.

de pintores abstractos fue mayoritaria, recayó sin embargo en una obra figurativa de Manuel Casanova, aunque en aquella ocasión Westerdahl votó por la obra abstracta presentada por Lola Massieu. Una obra abstracta de Manuel Villate fue la que recibió el premio de Pintura, mientras que las dos menciones honoríficas recayeron en sendos cuadros abstractos de Víctor Núñez y Lola Massieu.

Todo parecía indicar que el Círculo de Bellas Artes, merced al impulso de Eduardo Westerdahl y a las inquietudes de un colectivo de jóvenes pintores tinerfeños, entre los que despuntaba la personalidad de Pedro González, se convertiría en el «escaparate» de la nueva pintura abstracta; pero no fue así. En ese año de 1963, al renovarse las juntas de las secciones de dicha entidad, Martín González reemplazaba a Westerdahl en la Presidencia de la de Pintura. Las cosas iban a cambiar. Martín González era un paisajista tradicional que no estaba dispuesto a entregar la sala de exposiciones del Círculo a los jóvenes renovadores. Su programa, expuesto en unas declaraciones al periódico *El Día*, era abierto y ecléctico, se admitían todas las tendencias; aunque al final sólo una sería privilegiada: el regionalismo de los acuarelistas.

Con la llegada de Martín González al Círculo, cambió la composición de los jurados de los certámenes regionales. Y aunque Eduardo Westerdahl y Miguel Tarquis siguieron formando parte de los mismos, dichas exposiciones dejaron de tener ese valor de ruptura que las caracterizó en los años anteriores, de lo cual se deduce que no revestía tanta importancia la composición del jurado como el hecho de detentar el poder en las secciones del Círculo de Bellas Artes. Westerdahl pudo ejercer toda su influencia cuando presidía la sección de Pintura. Luego, a pesar de que le asistía el prestigio de haber pertenecido a la generación de *Gaceta de Arte*, su influencia menguó.

La emancipación de estos artistas de la tutela de Westerdahl se produjo en el mismo momento en que se organizaron como grupo para bregar «por su cuenta» contra las adversas condiciones del medio artístico insular. Mientras estuvieron desorganizados, dependían enteramente de su apoyo, mas cuando se constituyeron en grupo, reclamando un sitio en la historia del arte canario, ya no lo necesitaron tanto, a pesar de que esta «fisura» generacional, sobre la que hablaremos más adelante, no impidió que ellos siguieran recurriendo al servicio inestimable de su pluma, y que él se prestara gustosamente a cumplir esta misión histórica.

Todo esto fue preparando las condiciones para que naciera el grupo Nuestro Arte. Los jóvenes artistas que, bajo los auspicios de Westerdahl, habían protagonizado aquella actividad renovadora, viendo que sus intentos de tomar por asalto el Círculo de Bellas Artes estaban condenados al fracaso, encontraron un nuevo lugar para exponer: el Museo Municipal, cuyo director, Miguel Tarquis, se comprometió valientemente con ellos, como señala Pedro González:

«El único sitio que había aquí era el Círculo de Bellas Artes, pero no pudimos asaltarlo y adueñarnos de la directiva porque estaba muy bien defendido. Vista la imposibilidad, nos fuimos al Museo. Eso hay que destacarlo, hay que destacar la gran colaboración de Miguel Tarquis, que era el director del Museo, un Museo supeditado entonces a una cosa de tipo cantonal, y el hombre abrió el Museo para nuestras actividades y los disparates que hicimos allí.

Arriesgando su puesto, porque él era un director que estaba cobrando del Ayuntamiento y que podía perder su puesto en cualquier momento. ¡Fue un valor tremendo! En el Museo se hizo una actividad extraordinaria, exposiciones experimentales, de todo... Y en ese sentido, Tarquis y Vizcaya, que era el secretario, hicieron una labor extraordinaria»¹⁶.

Según reza en el catálogo de la segunda exposición del grupo Nuestro Arte, la gestación de éste tuvo lugar en una reunión celebrada en diciembre de 1963 en el Monte de las Mercedes, a la que asistieron Pedro González, Miguel Tarquis y Enrique Lite; allí decidieron constituirse como colectivo artístico de vanguardia, añadiéndole a la palabra «Arte» el pronombre posesivo de primera persona del plural: «Nuestro».

Hubo dos antecedentes importantes: la exposición colectiva celebrada en el Ateneo de La Laguna, del 11 al 21 de septiembre de 1962, en la que participaron los siguientes artistas: Alberto Brito, Manolo Casanova, Carlos Chevilly, Pedro González, Enrique Lite, María Belén Morales, Víctor Núñez, José Sixto y Manuel Villate. Y la muestra de dibujos que, de octubre a noviembre del mismo año, Pedro González y Enrique Lite celebraron en el Museo Municipal de Santa Cruz.

Ya desde 1962, Pedro González jugó el papel de aglutinador del grupo, asumiendo un compromiso teórico que se manifestaba no sólo en el ejercicio de la crítica de arte desarrollada en la prensa (véase en la *Antología de textos* el artículo que le consagró a la pintura de Lola Massieu), sino también en la tarea de difundir los principios del arte abstracto, interviniendo en mesas redondas o dictando conferencias, como la que, con motivo de la exposición colectiva antes mencionada, tuvo lugar en el Ateneo de La Laguna («Constantes de la pintura de ayer y hoy», publicada en *La Tarde*, 13 de septiembre de 1962). En estas charlas divulgativas, Pedro González se proponía demostrar al público que el valor de la pintura abstracta no reside en su capacidad de provocar escándalo, sino en el rigor plástico con el que está ejecutada. Si la pintura se basa en la línea, el color y la forma, no cabe establecer distinciones esenciales entre el lenguaje figurativo y el abstracto. Las «constantes» de la pintura invalidan estas clasificaciones estéticas formalistas.

El público canario aprendió a ver la pintura abstracta en los años sesenta. Esta eclosión se produjo simultáneamente en las dos provincias canarias: en 1961 se formó en Las Palmas el grupo Espacio, y dos años después nacía en Santa Cruz de Tenerife el grupo Nuestro Arte. Por otra parte, hay que señalar que durante aquellos años tuvo lugar en Canarias la incorporación plena de la mujer a los grupos artísticos de vanguardia: en Las Palmas, Lola Massieu y Pino Ojeda tomaron el relevo de Elvireta Escobio y Jane Millares, que habían intervenido en el grupo LADAC; y en Tenerife, el papel de las mujeres en el grupo Nuestro Arte fue excepcional: Maribel Nazco, María Belén Morales, Maud Bonneaud, Pilar Lojendio, Eva Fernández, Vicky Penfold, Tanja Tanvelius.

También fue en los años sesenta cuando se dio por primera vez en Canarias una reflexión fecunda sobre la modernidad como tradición («la tradición de lo nuevo», a la que se refiere el crítico norteamericano Harold Rosenberg), reflexión que toma como punto de partida la eclosión de las vanguardias insulares de los años treinta.

¹⁶ *Ibidem*, págs. 106-107.



Cosmoarte. Técnica mixta. 113 × 203 cm. 1968. Colección particular.

El inicio de dicha reflexión se produjo primero en Las Palmas, con la creación del grupo Espacio, cuyo fundador, Felo Monzón, había sido una de las figuras más representativas de aquel periodo vanguardista. En torno a este combativo artista se aglutinaron una serie de jóvenes creadores (Lola Massieu, Rafaely Bethencourt, etc.). Tuvo este grupo una decidida vocación regional; pues en la exposición que celebraron en Alemania —la primera salida importante de artistas modernos de Canarias al extranjero— fue invitado a participar Pedro González, un joven pintor abstracto tinerfeño que acababa de regresar de Venezuela.

Pero, ¿cómo se explica que, poco después, el impulso de la creatividad insular se trasladara a Tenerife, con la creación en 1963 del grupo Nuestro Arte? Hay que tener en cuenta que la Escuela Luján, institución educativa en la que se sustentaba la actividad del grupo Espacio, ya no era lo que había sido en los años de la República. Podríamos decir que la creación de dicho grupo fue, desde el punto de vista cultural, el canto del cisne de la Escuela, porque, a pesar del magisterio indudable que en sus aulas seguía ejerciendo Felo Monzón, se mostró incapaz de proporcionar al recién creado grupo un número suficiente de artistas jóvenes. Como ya dijimos, Pedro González mantuvo a principio de los años sesenta, no bien hubo regresado de tierras venezolanas, una estrecha relación con este grupo; prueba de ello es su participación, con Felo Monzón y Lola Massieu en la muestra presentada en el Instituto de España de Múnich. En una entrevista que le hicieron por Radio Bávara, para Radio Nacional de España (junio de 1962), afirmaba Pedro González lo siguiente: «Podemos decir que el movimiento actual de la pintura y escultura en Canarias está dirigido o alentado por el grupo Espacio, en Las Palmas, al cual pertenecen los pintores Felo Monzón y Lola Massieu, y por el crítico internacional Eduardo Westerdahl en Tenerife, atento siempre a la pintura joven».

En contraste con la decadencia en que había entrado la Escuela Luján, la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife¹⁷, surgida de la antigua Escuela de Artes y Oficios, con sede en la plaza de Ireneo González de dicha capital, se convertiría en los siguientes años en un centro vivo de producción de cultura artística. Dos de las figuras más representativas del grupo Nuestro Arte, Pedro González y Enrique Lite, tras haber cursado sus estudios en dicho centro, se convirtieron en profesores del mismo, donde entonces ejercía las funciones de director Carlos Chevilly, cultivador de una pintura metafísica, refinada y misteriosa, que dio sus mejores frutos en los años cuarenta y cincuenta. Entre los profesores del centro también hay que citar a Pedro de Guezala, Mariano de Cossío y Álvaro Fariña, maestros de los jóvenes artistas del grupo Nuestro Arte, quienes, a pesar de que se rebelaron por ley generacional contra los principios estéticos que aquellos defendían, les rindieron al mismo tiempo el homenaje debido, organizando años más tarde exposiciones antológicas sobre sus respectivas obras en el Museo Municipal¹⁸.

Si como decía Eugenio d'Ors «lo que no es tradición es plagio», también es verdad que no hay ruptura sin tradición, pues lo que se rompe es, precisamente, la cadena de la tradición; de tal modo que ha de existir ésta para que la ruptura no sea un espejismo.

El grupo tinerfeño contó, además, con la suerte de disponer de las salas del Museo Municipal para presentar en él sus investigaciones plásticas, por

¹⁷ Al principio la Escuela de Bellas Artes no era más que una Academia reconocida que estaba bajo la tutela académica de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, que mandaba anualmente un tribunal para revalidar los estudios.

¹⁸ En noviembre de 1963, Pedro González impartió una conferencia en el Museo Municipal, mientras en sus salas estaba abierta al público la primera exposición de Nuestro Arte. En aquella ocasión manifestó así su respeto por la tradición pictórica en la que se había formado: «Con la muerte de tres maestros de la pintura, Mariano de Cossío, Pedro de Guezala y Francisco Bonin, queda cerrado todo un ciclo», (palabras de Pedro González recogidas por Julio Tovar, *op. cit.*).

osadas que parecieran al público. El director de dicho centro, Miguel Tarquis, y su secretario, Antonio Vizcaya, eran dos intelectuales que formaban parte del grupo y asistían a las tertulias que tenían lugar habitualmente en el café Sotomayor, hoy desaparecido, a pocos pasos de la puerta del Museo Municipal. Por lo tanto, hubo dos instituciones claves para entender el devenir artístico tinerfeño durante aquellos años: la Facultad de Bellas Artes y el Museo. No deja de ser paradójico que la ruptura más profunda con la tradición académica producida en el arte canario por el triunfo de la estética informalista, se consumara bajo el amparo de dos instituciones que hasta entonces cumplían la función de ser la salvaguarda de ese mismo espíritu académico¹⁹.

Así pues, en Tenerife, a diferencia de lo que ocurría en Las Palmas, se dio una relación dialéctica entre el pasado y el presente. Todos los miembros del grupo Nuestro Arte eran jóvenes que tenían entonces alrededor de 35 años (Pedro González, Enrique Lite, Manolo Casanova o María Belén Morales), y algunos eran aún más jóvenes, de 20 ó 21 años (José Abad, José Luis Fajardo o Maribel Nazco). Al romper con el pasado académico, se vinculaban al espíritu experimental de *Gaceta de Arte*, cuyas figuras más representativas, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, a pesar de las reservas que en algún momento pudieran haber tenido acerca del ánimo iconoclasta de alguno de estos artistas, apadrinaron, finalmente, esta iniciativa renovadora. No nos olvidemos que en la primera exposición del grupo, celebrada en el Museo Municipal, en 1963, Domingo Pérez Minik fue quien pronunció la conferencia de presentación; y en cuanto a Westerdahl, el más reactivo de todos aquellos intelectuales ante esta irrupción del arte joven, porque también era el más exigente en cuanto al rigor que debía presidir el trabajo del artista, escribió muchos textos («prefacios», como él decía) en catálogos de exposiciones individuales de los miembros de grupo. No podía ser de otro modo, pues, precisamente él era quien más había apostado por el arte abstracto en Canarias, y quien más había anhelado el nacimiento de ese pintor que fuese capaz de realizar una pintura sin referencias al mundo exterior, ya que en la época de *Gaceta de Arte* no lo hubo. Sin embargo, el lenguaje que estos artistas «hablaban» no era el de la abstracción geométrica y racionalista, sino el del informalismo. E incluso Felo Monzón, el único artista que durante aquellos años había introducido la geometría en sus composiciones abstractas, se contradecía, a juicio de Westerdahl, porque no podía reprimir «el desbordamiento de sus colores». En tanto que la obra de Pedro González, también elogiada por dicho crítico, no se apoyaba en la geometría, sino en la mancha y en la luz.

El grupo grancanario no gozó en dicha isla de la misma cobertura crítica que el tinerfeño. Los principales artículos sobre Felo Monzón y Lola Massieu los escribió Eduardo Westerdahl. Y el propio Felo Monzón se vio obligado a desdoblarse ejerciendo funciones de crítico, porque ni Juan Rodríguez Doreste ni Ventura Doreste cumplieron plenamente esa función. En cambio en Tenerife el grupo Nuestro Arte contó con el acompañamiento crítico generacional de Carlos Pinto Grote y Julio Tovar. Este último, con sus artículos en «Gaceta Semanal de las Artes», sección cultural que dirigía en el periódico *La Tarde*, prestaba su apoyo a los jóvenes artistas de Tenerife y Gran Canaria. También Pedro González y Enrique Lite se asomaban a las páginas de este suplemento para ejercer la misma función difusora del credo vanguardista que

¹⁹ A la muerte de Miguel Tarquis el museo dejó de cumplir el papel de receptor de las ideas de vanguardia; pero no ocurrió lo mismo con la Facultad de Bellas Artes, por cuyas aulas pasarían casi todos los artistas que habrían de protagonizar el resurgir de los años setenta: Gonzalo González, Ernesto Valcárcel, Fernando Álamo, Juan José Gil, Juan Luis Alzola, Bernardino Hernández, etc., en los cuales dejó una huella importante el magisterio de Pedro González. Así la cadena de la tradición siguió sumando eslabones.



Casuarie. Técnica mixta. 200 × 149 cm. 1968. Colección particular.

en Las Palmas llevaba a cabo, si bien más aislado, Felo Monzón. Además, Pedro González nos dejó durante aquellos años una colección de relatos breves, publicados en la «Gaceta Semanal de las Artes», donde se reflejaban las inquietudes literarias de aquella generación.

El nexa entre ambos grupos lo establecían, en el campo de la crítica, dos hombres de la generación vanguardista: Eduardo Westerdahl y Juan Rodríguez Doreste. El primero, como incondicional defensor de lo nuevo, no sólo se erigía en representante de la Escuela Luján en los jurados de los certámenes regionales convocados por el Ayuntamiento de Santa Cruz, sino que también era el mayor valedor de la obra abstracta que desde los años cincuenta venía realizando Felo Monzón, lo que indujo a Alberto Sartoris —quien mantenía una gran amistad con el crítico tinerfeño desde la época de *Gaceta de Arte*— a escribir varios ensayos sobre la pintura del artista grancanario²⁰. Mientras tanto, en Las Palmas, Juan Rodríguez Doreste, que ya había sido el «enlace» de *Gaceta de Arte* en la época lejana de aquel Congreso de Jóvenes celebrado en el hotel Santa Catalina, volvió a ejercer labores diplomáticas entre los artistas de una y otra isla. En Canarias el arte siempre ha estado por encima del pleito insular. ¿Cómo se explica si no que Eduardo Westerdahl se sintiera más cerca de Felo Monzón y Lola Massieu que de los jóvenes artistas tinerfeños de Nuestro Arte, aunque también apoyara a éstos? Otra prueba de este espíritu de solidaridad interprovincial, es el hecho de que Lola Massieu y Felo Monzón fueran invitados a exponer en las salas del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Antes de la creación del grupo Nuestro Arte, en el mes de mayo de 1961, el Círculo de Bellas Artes organizó una exposición de la Escuela Luján y otra del recién creado grupo Espacio. La primera mereció una crítica elogiosa de Enrique Lite, desde la «Gaceta Semanal de las Artes» (*La Tarde*, 18 de mayo de 1961), y la segunda fue presentada por el mismo Eduardo Westerdahl. Esta colaboración se sustentaba no sólo en el vínculo de la amistad, sino también en la autoconciencia que tenían todos ellos de militar en la facción vanguardista canaria, cuya misión histórica era organizarse para vencer la resistencia del regionalismo y de la rigidez normativa de la academia, continuando así la lucha que en los años treinta habían emprendido los hombres de *Gaceta de Arte*. Fue así cómo logró reestablecerse la continuidad histórica que la guerra civil había quebrado.

La militancia vanguardista, que en el periodo del franquismo iba del brazo de la militancia política de izquierdas, generaba consistentes afinidades electivas, que no han vuelto a darse en Canarias desde entonces. Esta doble militancia —en las filas de la vanguardia artística y en las de la oposición al Régimen— pudo ser también la causa de que ésta fuera la última época del arte canario contemporáneo en que florecieron las tertulias asociadas a grupos o tendencias artísticas.

A las tertulias del grupo Nuestro Arte, que primero se celebraban en el café El Águila y luego en el Soromayor, asistían además de los pintores y escultores (Pedro González, Enrique Lite, José Abad, Manolo Casanova, Manuel Viñate, Juan Pedro, María Belén Morales, Maribel Nazzo, José Luis Fajardo, etc.), caricaturistas como Paco Martínez y Harry Beuster, que practicaban un tipo de caricatura de vanguardia de excepcional interés; fotógrafos, como Jorge Perdomo; poetas, como Julio Tovar y Carlos Pinto Grote, que habitualmen-

²⁰ Alberto SARTORIS, *Felo Monzón*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1965. Eduardo Westerdahl escribió por aquellos años algunos textos críticos fundamentales sobre Felo Monzón y Lola Massieu: «Felo Monzón», catálogo de la exposición (con Lola Massieu) en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, enero-febrero, 1962. «Felo Monzón», catálogo de la exposición (con Lola Massieu y Pedro González) del Instituto Español de Cultura en Múnich, 1962. «Felo Monzón en el Puerto de la Cruz», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de mayo de 1955. «La pintura de Felo Monzón. Un estudio de Alberto Sartoris», en *Diario de Las Palmas*, 20 de marzo de 1965. Por su parte, Felo Monzón exaltó en un coloquio celebrado en Barcelona, con motivo de su exposición, la importancia que ostentaba para Canarias no sólo la Escuela Luján Pérez sino también la revista de vanguardia *Gaceta de Arte* (citado por María Dolores ORRIBALS: «Exposiciones de Lola Massieu y Felo Monzón», en *Revista de las Artes*, Barcelona, febrero de 1962). Y en 1966, en editorial de la «Gaceta Semanal de las Artes», su autor, tal vez el propio Enrique Lite, tras felicitar a Felo Monzón por haber recibido el Premio de Honor de la Exposición Regional de Pintura que celebraba el Gabinete Literario de Las Palmas, añadía lo siguiente: «es preciso que Felo Monzón exponga en Tenerife. Solo y con su escuela» (G.S.A.: «Felo Monzón, Premio de Honor de la Bienal de Bellas Artes», en *La Tarde*, «Gaceta Semanal de las Artes», Santa Cruz de Tenerife, 6 de agosto de 1966).



Cosmarrá. Técnica mixta. 170 × 140 cm. 1968. Hotel Mencey. Santa Cruz de Tenerife.



Cosmosarte. Técnica mixta, 100 × 123 cm. 1968. Colección particular.

te ejercían también funciones críticas; historiadores del arte, como Miguel Tarquis, director del Museo Municipal, y el secretario del mismo, Ernesto Vizcaya, verdadera conciencia intelectual del grupo; periodistas, como Ernesto Salcedo Vilchez, director del periódico *El Día*. A estas reuniones se sumaban ocasionalmente algunos antiguos miembros significativos de *Gaceta de Arte*, sobre todo Domingo Pérez Minik, quien desde un principio les brindó su apoyo incondicional, Eduardo Westerdahl, que también los apadrinó, pero con ciertas reservas, derivadas no de los celos sino de su inveterado esnobismo, que le llevaba a desconfiar de todo lo que se producía en las islas, y a dejarse deslumbrar por el arte que venía de las grandes capitales europeas, aunque se tratara de la obra mediocre de un pintor alemán o sueco que pasaba sus veranos en el Puerto de la Cruz; o los poetas Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo, miembros destacados de aquella generación vanguardista de los años treinta, que veían con ilusión cómo se estaban dando los primeros signos de un relevo generacional esperado. Junto a estas viejas glorias rondaban jóvenes escritores, como Emilio Sánchez Ortiz, Gilberto Alemán, Rafael Arozarena o Pilar Lojendio. Pedro González, en su discurso de apertura oficial del año académico 1992-93 de la Universidad de La Laguna alude a esta relación fecunda entre los miembros del grupo Nuestro Arte y los supervivientes de la generación vanguardista de los años treinta:

«El café El Águila daba acogida por entonces a artistas e intelectuales. Nuestra generación se hacía mayorcita y los hombres de *Gaceta de Arte* comienzan a imponer en la cultura de la Isla su doctrina y su saber. Hay que decir que tuvimos la gran suerte de contar con una generación madura intelectualmente que no sólo nos traía el mensaje y la información de antes del 36, sino que se mantenía en pie con su actitud joven e innovadora. Me refiero a Domingo Pérez Minik, con su elegante estampa a lo Melvin Douglas, sus medios whiskeys y sus medios cigarrillos. A Eduardo Westerdahl, provocador, *enfant terrible*, siempre generoso, con el que tuve las mejores peleas de mi vida, y Pedro García Cabrera, más distante, pero ahí, como el macizo de Anaga».

La relación entre poetas, críticos y artistas plásticos era uno de los rasgos distintivos de la vida de los grupos de vanguardia. La más genuina versión de este espíritu la dio en Canarias la generación de *Gaceta de Arte*, de quienes los jóvenes del grupo Nuestro Arte se sentían, tanto por su amor a la libertad creativa como por su lucha contra el regionalismo, los legítimos herederos. Y aunque la natural necesidad de autoafirmarse ante las generaciones precedentes, propia de la juventud, los impulsaba en algunas ocasiones a polemizar con aquéllos; sin embargo, había un elemento aglutinador que siempre prevalecía sobre las pequeñas disputas, y ayudaba a superarlas; era la situación política española. Tanto los jóvenes del grupo Nuestro Arte como los supervivientes de la generación de la República se sentían víctimas de la dictadura franquista:

«No fue —recuerda Pedro González— un grupo estrictamente plástico; hicimos actos, muchísimos homenajes, era un grupo que convivía. Además era un grupo curioso porque tú sabes [el interlocutor es Carlos E. Pinto] que una generación que se estima tiene que meterse con la anterior. Nosotros nos metíamos, pero lo hacíamos cordialmente, porque las peleas eran continuas: con Eduardo Westerdahl, con Domingo Pérez Minik, pero nos emborrachábamos



Domingo Pérez Minik y el grupo Nuestro Arte. 1963.

juntos, porque se daba la circunstancia de la guerra y del régimen, que estábamos unidos con ciertas afinidades; liberales, demócratas, etc., participaban con nosotros en los homenajes que hacíamos a una serie de gente que venía de Madrid, a través de Domingo Pérez, de Arocena, de nosotros también. Era un grupo que no solamente organizaba exposiciones sino también recitales y homenajes de cierta significación política. De forma que el Gobierno Civil siempre nos mandaba un policía secreto, hasta que el policía secreto terminó exponiendo con nosotros y formó parte del grupo, con lo cual le ahorraba al Gobierno Civil esa continua vigilancia del grupo Nuestro Arte. Era una gran persona. Había que cumplir. Entonces era continua la vigilancia, porque era realmente el único grupo que había en Santa Cruz de ese tipo, un movimiento sospechoso, simplemente, y en cierto modo permitido; no nos agobiaban mucho pues, como ocurrió en esa época con el arte de vanguardia, como era un arte de élite, no ofrecía muchas preocupaciones (...). Yo fui siempre un poco remiso a asociar ambos aspectos, y fui criticado por esteticista, porque no asociaba la pintura nunca a mensajes. Porque hubo una época en que los pintores estaban preocupadísimos porque su pintura se entendiera, contra el Régimen, etc., y se llegaba a cosas muy peregrinas. Entre whisky y whisky y champán y champán aseguraban que aquella mancha abstracta iba a derrocar a Don Francisco Franco. Realmente la mancha era extraordinaria, como pintura era magnífica, pero como mensaje político no servía»²¹.

Dada su capacidad teórica, fue Pedro González el artista de *Nuestro Arte* que manifestó de una forma más enérgica la rebeldía contra la generación vanguardista de los años treinta, y, especialmente, contra la idea del arte, racionalista y analítica, propugnada por Eduardo Westerdahl. El contenido existencial e individualista en que la estética del informalismo se sustentaba nada tenía en común con la abstracción racionalista y fría que desde las páginas de *Gaceta de Arte* habían difundido Westerdahl y sus amigos, entre quienes se encontraba el arquitecto y teórico suizo Alberto Sartoris, que desde los años cincuenta pasaba temporadas en Tenerife invitado por Westerdahl. Sartoris era un racionalista convencido, y en una de las conferencias que impartió durante aquellas visitas que hacía a las islas, en marzo de 1965, expuso una visión dicotómica del arte inspirada directamente en las ideas que Westerdahl había expresado en sus artículos de *Gaceta de Arte*, según la cual toda la creación artística moderna responde a un doble impulso: creación y destrucción; los artistas constructores son los racionalistas geométricos, fríos y analíticos; mientras que los destructores son los expresionistas pero también los informalistas, entre los que se encontraban los miembros del grupo Nuestro Arte. Pedro González se rebeló contra la calificación de «destructor» que Sartoris, como fiel expositor de las ideas de Westerdahl, había aplicado de forma simplista. Su respuesta en la prensa, dura y sarcástica, refleja el acalorado debate que debió de producirse en el coloquio que siguió a la conferencia del arquitecto suizo: «El señor Sartoris está muy excitado. La culpa es nuestra por haber sacado el tema a un valedor incondicional y fiel del abstraccionismo geométrico. Nos sorprende, sin embargo, —nos decepciona tremendamente— que, para este ataque furibundo a lo que él llama 'arte impúdico, degenerado, mentiroso del informalismo', utilice exactamente la misma argumentación y dialéctica que usaron los reaccionarios de principios de siglo contra aquella

²¹ Pedro González, declaraciones hechas a Carlos Pinto, *op. cit.* págs. 108 y 109. En otro momento de esta entrevista dice lo siguiente: «Las características las resumiría en una generación que tuvo la necesidad no de dar la batalla, sino de fundirse con la generación anterior, afin políticamente a ella. Claro, públicamente, por ejemplo, yo me peleé con Eduardo Westerdahl cientos de veces, y con Domingo [Pérez Minik], pero la afinidad era tan entrañable que esas peleas eran charlas de café. No fue como en otras épocas, que están separadas las generaciones, presentándose batalla, aunque después esa batalla signifique que están unidos. Esa unión no pudimos nosotros contrastarla con una batalla pública, que es típica y además necesaria en todas las generaciones —una generación que no se meta con sus padres artísticos no es una generación—. Por eso la generación nuestra se llamó generación del bache, porque fue vupleada, y sobre todo fue una generación muy realista, en el sentido de que todas las ilusiones estaban un poco frustradas: no nos quedaba más remedio que tener una idea clara de la realidad» (pág. 110).



Cosmarte. Técnica mixta. 80 × 96 cm. 1968. Colección particular.

pintura 'infigurada' que el señor Sartoris considera vigente». (Véase el artículo íntegro en la *Antología de textos*). Es obvio que la respuesta de Pedro González incluía una crítica a Eduardo Westerdahl, quien en múltiples ocasiones había proclamado la vigencia de esa visión dicotómica de la estética moderna, según la cual aquellas obras regidas por un principio de ordenación racional ostentan un rango superior a las que expresan los estados emocionales del sujeto creador.

Los catálogos que editaba el grupo Espacio, vinculados a la Escuela Luján, así como los de Nuestro Arte, que nacieron al amparo del Museo Municipal y gracias a la exquisita sensibilidad de Antonio Vizcaya Carpenter, proclaman la influencia de la tipografía de *Gaceta de Arte*. Desde los años treinta no se habían editado en Canarias catálogos de exposiciones tan cuidadosos y con una apariencia tan moderna. En cuanto a los textos que figuran en los mismos, hay que decir que el grupo grancanario se presentó con un manifiesto de inspiración racionalista, que recuerda, por su lenguaje, el espíritu de los manifiestos de *Gaceta de Arte*, inspirados por Eduardo Westerdahl. Suponemos que fue Felo Monzón, hombre que provenía de la generación vanguardista de los años treinta, quien lo redactó. En cambio el grupo tinerfeño renunció, tal vez por el individualismo de sus miembros, a formalizar sus ideas en un manifiesto o programa estético definido.

Hasta los años sesenta, la única galería privada de arte que había en Canarias era la Galería Wiot (1949-1974). Luego, Pino Ojeda abrió la galería Arte, en la playa de las Canteras (calle de Sagasta núm. 69). Y en 1963, Ivette Boéser inauguraba, también en Las Palmas (calle de Pi y Margall, núm. 24), la primera sala de arte privada que trazaba un programa de exposiciones fiel a la estética de vanguardia, la Modern Art Gallery, en torno a la cual se formó en 1966 un grupo de artistas, integrado por Plácido Fleitas, Eduardo Gregorio, Felo Monzón, Antonio Padrón, Lola Massieu, José Dámaso y Korbanka. En Tenerife no había nada parecido. Las salas del Museo Municipal eran el único refugio de los artistas modernos, porque el Círculo de Bellas Artes, como ya hemos dicho, seguía siendo un reducto privado de los acuarelistas y del arte académico.

Julio Tovar, refiriéndose a los artistas del grupo Nuestro Arte, decía que «lo que informa categóricamente su labor es una voluntad incuestionable de hacer, de trabajar. De trabajar desde aquí, desde esta isla»²². Tenían razón los artistas y el crítico: aquéllos al confiar en que la actividad creativa era posible llevarla a cabo desde Canarias; éste, al aplaudir la decisión de quedarse en las islas.

La lucha entre lo académico y lo moderno nunca tuvo en Canarias tanta virulencia, ni siquiera en la época de *Gaceta de Arte*, pues lo que se contraponía entonces sólo eran dos tipos de representación figurativa (indigenismo y surrealismo contra academia); sin embargo, ahora la lucha se establece entre figuración y no figuración, entre realismo y arte abstracto. Pedro González, en el discurso antes citado, denuncia, desde la distancia histórica que garantiza una mirada lúcida, el maniqueísmo que subyacía en este enfrentamiento:

«Se inaugura la batalla aludida entre el arte oficialista y el rebelde; los figurativos y los abstractos. Cuando, en realidad, ni todos los figurativos eran reaccionarios y conservadores, ni todos los abstractos eran no figurativos y pro-

²² Julio Tovar, «Del Teatro chino al grupo Nuestro Arte (Conferencia de Marcelo de Juan y Pedro González)», *La Tarde*, «Gaceta Semanal de las Artes», Santa Cruz de Tenerife, 14 de noviembre de 1963.

gresistas. Como suele ocurrir en la historia, había de todo. Lo cierto es que la beligerancia se llegó a plantear en términos maniqueístas, incluyendo en esta confrontación estética planteamientos puramente políticos».

No sólo era preciso luchar contra lo viejo, sino también educar a un público que jamás había visto un cuadro abstracto. Los miembros del grupo Nuestro Arte organizaron coloquios y conferencias, para dar a conocer sus planteamientos a estos espectadores cargados de prejuicios, mientras que en Las Palmas, Felo Monzón tenía que compaginar su labor creativa con su actividad como pedagogo del arte nuevo, impartiendo conferencias por toda la Isla. El principal prejuicio consistía en la idea arraigada entre la gente de que el arte abstracto era un capricho, que no obedecía a ninguna ley estética o exigencia técnica, por lo que no podía aspirar a ser expresión del espíritu de la historia. Había que poner énfasis en la necesidad histórica del arte y no sólo en su autonomía. Y así lo hizo Domingo Pérez Minik, al pronunciar su conferencia en la primera exposición del grupo Nuestro Arte. El arte siempre representa algo, por eso es político:

«Algunos nos quieren presentar este arte moderno como un objeto puro, seráfico, intacto. Por este motivo, muchos dictadores reaccionarios de Europa y América lo han acogido como un engañoso insuperable. Pero todos sabemos que esto no es así. Este arte moderno, desde Goya, se ha ido contaminando con toda la historia que hemos venido padeciendo, con las guerras, las catástrofes de toda índole, la abyección de la dignidad humana, con el desarrollo de la ciencia, con el traje de moda, con la decoración de la casa que habitamos, con la desviación de la moral de las clases poderosas, hasta con los problemas políticos inmediatos, la cancelación de los colonialismos y la coexistencia pacífica actual. (...) El único arte que no representaba nada, nos ha dicho Jean Paulhan, terminó por parecerse a todo. De Rouault al Picasso de 'Guernica', sin olvidar el mejor expresionismo, los contenidos y las formas estéticas de nuestros días han proclamado su solidaridad incuestionable con la vida agitada, subversiva, de este medio siglo transcurrido, con la crónica viva del pensamiento filosófico, con los enseres de nuestra comodidad, con las máquinas de nuestra destrucción. Queremos afirmar con esto que este arte no se mantuvo al margen de ninguna responsabilidad»²³.

En este sentido, también hay que mencionar la labor pedagógica de Julio Tovar, quien recordaba que el arte abstracto no es nuevo, «es un arte que nació en Europa en el momento de la 'deshumanización del arte'», y al fijar el origen del mismo en un impulso ético, reflejo de la angustia existencial que aqueja al hombre moderno, carece de sentido acusarlo de ser una mera experimentación formalista:

«... Había que rebelarse contra el campo de concentración, contra las cámaras de gas, contra las heridas humillantes de la indignidad y el envilecimiento, de la cobardía y la irresponsabilidad. Y tuvo que tapar la ventana que siempre fue el cuadro. Entonces descubrió el muro. En el muro estaba su dolor y su muerte, la tragedia de una hora dramática. En el muro estaban escritas las páginas más desgarradoramente impresionantes de los hombres de nuestros días. ¿Cómo podía, entonces, volver al ramo de flores, a la sonrisa de una muchacha, a los trajes brillantes o a los desnudos plácidos. La nada es un descubrimiento común al pintor o al filósofo existencialista»²⁴.

²³ Domingo Pérez Minik, texto del catálogo de la primera exposición del grupo Nuestro Arte.

²⁴ Julio Tovar, «Diálogo, discurso y compromiso (coloquio en el Museo Municipal)», *La Tarde*, («Gaceta Semanal de las Artes»), Santa Cruz de Tenerife, 30 de noviembre de 1963.



Cosmoarte. Técnica mixta, 125 × 120 cm. 1969. Colección particular.



Gasparre. Técnica mixta. 100 × 95 cm. 1969. Colección particular.



Cosmoarte. Técnica mixta. 100 × 110 cm. 1969. Colección particular.



Cosmoarte. Técnica mixta. 100 × 100 cm. 1971. Colección particular.



Casmarte. Técnica mixta. 140 x 170 cm. 1969.
Hospital Bellevue. Puerto de la Cruz (Tenerife).

Este texto, que sirve para explicar la dimensión política y ética de la obra de Millares (y de los miembros del grupo El Paso), nos ayuda también a entender cuál era el significado histórico del arte que se hacía en los años 60 en Canarias. Los *Muros* de Millares y los *Iserces* de Pedro González, sólo serían dos versiones de esta oclusión del espacio figurativo. La ventana de la felicidad se cerró de golpe.

Las exposiciones del grupo se fueron sucediendo. La 5ª se celebró en enero de 1966, y ya la crítica advirtió una cierta pérdida de fuerza en las propuestas estéticas de estos artistas. Por otra parte, hacía tiempo que el informalismo había periclitado. El propio Pedro González, consciente de este agotamiento del arte no referencial, estaba iniciando un giro hacia una neofiguración de acento barroco, que marcaría el desarrollo posterior de toda su obra.

Ese mismo año de 1966, *Nuestro Arte* expuso en Las Palmas (Casa de Colón), en un intento desesperado por salir del reducto del Museo Municipal para conquistar nuevos públicos. En el catálogo de dicha exposición se lee que cuando *Nuestro Arte* deje de ser objeto de controversia «será que su finalidad ha sido cumplida. Y la profecía se cumplió. A partir de esa fecha, el grupo, apagados los ecos de la polémica con que nació, entró en una fase de decadencia, de la que pareció que renacía, aunque sólo fue un espejismo, al organizar en abril de 1969 la Exposición Homenaje a Miguel Tárquis», uno de sus grandes valedores, que acababa de fallecer.

Más tarde, al morir también Julio Tovar, las actividades de *Nuestro Arte*, impulsadas por Antonio Vizcaya se centraron en el campo de las ediciones literarias. Hay que decir, por último, que la decadencia de *Nuestro Arte* coincide con la del Museo Municipal, que dejaría de ser un centro vivo de cultura y creación artística.

Una vez instalado en Canarias, Pedro González sintió que había llegado la hora de realizar una pintura pura, desprovista de referencias al mundo circundante. Así nació su serie *Icerse* (1962). La definición de su mundo poético coincide con el periodo de actividad del grupo Nuestro Arte, al que nos hemos referido en el capítulo anterior.

Años después analizaría el significado de aquella transformación tan profunda operada en su mundo creativo:

«El cambio hacia el informalismo fue radical. Arrancar todo eso y meterte en la pintura moderna es como si empezaras a pintar, era entender lo que es la pintura. Fue un cambio radical pero muy medido también, nunca me he lanzado completamente. Hay cuadros donde se ve que se van perdiendo las figuras, se va adueñando la materia, llega un momento en que las figuras desaparecen, la materia se impone. En fin, que todo es muy medido, porque siempre he sido consciente del riesgo de dar saltos en el vacío»²⁵.

No deja de ser paradójico que la obra más abstracta de toda la historia de la pintura canaria lleve el título de un topónimo guanche. En efecto, *Icerse* es el nombre de una finca que Pedro González compró a poco de regresar de Venezuela, en el término municipal de Candelaria, al sur de la isla. Aunque dicho nombre tiene resonancias clásicas que remiten a la diosa Ceres, Dominik Wölffel considera que tal procedencia es improbable, ya que, a su juicio, sólo se funda en una simple semejanza fonética²⁶; sin embargo, esto no nos impide establecer una serie de analogías mitopoéticas relacionadas con el significado del retorno al país natal, así como con la idea de la fecundidad de la tierra, que la relación con la diosa Ceres, aunque sólo sea fonética, parece avalar. De este modo, la mancha del *icerse* sería una semilla que al germinar produciría la gran cosecha de toda la pintura posterior de Pedro González.

Pero los *icerse*s son composiciones abstractas informalistas, pues no sólo carecen de referencias figurativas, sino que tampoco hay en ellas ninguna estructura formal geométrica definida. Son manchas informes que flotan en el espacio indeterminado de la tela. En estas obras Pedro González empieza a desarrollar su teoría de la mancha.

²⁵ Pedro González, en Carlos Eduardo Pinto, «Conversación con Pedro González», *Pedro González*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1985, pág. 98.

²⁶ D. Wölffel: *Monumenta linguae*.



Interse. Técnica mixta. 115 × 100 cm. 1962. Colección particular.

La levedad de esta pintura, sabiamente entonada en grises y ocres, no excluye una valoración tectónica de las masas de color. La estructura de la composición viene dada no por el dibujo, sino por el valor constructivo y volumétrico de las manchas, las cuales crean una sensación de profundidad espacial que no se da en otras versiones de la abstracción informalista, caracterizadas, más bien, por la acentuación expresiva y gestual o por el efecto bidimensional que anula la inmediatez de la sensación atmosférica. La ligereza de estas manchas es aparente; en realidad pesan. Son como objetos que se elevan en el aire por algún efecto aerostático. Semejante ambigüedad se genera en el hecho de que siendo tan delgada y sutil la capa de pintura aplicada en el lienzo, sin embargo, percibamos en ella un efecto de densidad cromática, como si se tratase de una espesa e impenetrable niebla. Al mismo tiempo, la densidad y volumetría de estas manchas contrastan con su tendencia levitante. Es en la ambigüedad de estas relaciones perceptivas donde, a mi juicio, reside la fascinación que estas piezas ejercen en el espectador.

Eduardo Westerdahl saludó con sincero entusiasmo esta pintura no objetiva. Había esperado mucho tiempo a que surgiese en Canarias un pintor abstracto, con planteamientos rigurosos. Bien es verdad que la abstracción informalista no era tan apreciada por él como la abstracción geométrica y constructivista; pero..., ya se sabe que la creación artística no depende de los antojos de la crítica ni de sus apuestas voluntaristas. El hecho de que surgiera en Canarias un artista que aplicase con talento y rigor los principios del arte no figurativo, ya le compensaba de haber apostado tan fuerte por esta opción estética. Donde primero expresó Westerdahl la satisfacción que le deparaba la irrupción de la pintura de Pedro González fue en el texto del catálogo de la exposición que este artista celebró en 1962, junto con Felo Monzón y Lola Massieu, en el Instituto Español de Cultura de Múnich:

«El mundo de ingravidez formal y colorista que registra el cuadro de Pedro González lo sitúa dentro de una tendencia cósmica. Toda su obra, cuya unidad presenta cada cuadro respecto a los otros como variantes de situaciones condensadas de la materia en la absoluta desnudez del aire, responde al deseo de levedad, de ingravidez, de levitismo. En Tápies se puede apreciar la huella, el muro, la erosión, el vestigio fósil, el transcurso del tiempo y hasta cierto estado de misterio secular. Son cuadros densos y de acumulación. Pedro González procede a la inversa. Desnuda, elimina, abstrae, aligera, frota, raspa, se evade. Su obra tiene la suavidad del crepúsculo y más parece un tratado de cielos y de disolución de cuerpos en el aire, que de objetos materiales que mueven sus gamas en el suelo. Así se explica que respete la virginidad del lienzo para hacer más sostenidas y flotantes las gamas de sus colores, la clara palidez de sus formas que parecen discurrir para establecer fusiones entre sí»²⁷.

Del proceso de ejecución de la pintura se deriva su valor poético. El plano físico determina la significación poética con que la obra ingresa en el reino de lo imaginario, pues sólo mediante el tratamiento de la materia la pintura pone en juego todo su poder de evocación. Las sensaciones generan sueños e ilusiones en la imaginación del espectador. En la superficie de un lienzo podemos asomarnos a los lagos más profundos o a los cielos más lejanos y radiantes. Las categorías estéticas que Westerdahl formula en el texto anterior

²⁷ Eduardo Westerdahl, *Pedro González-Lola Massieu-Felo Monzón*, texto del catálogo de la exposición de Múnich, 1962.



Icario. Técnica mixta sobre papel. 68 × 87 cm. 1962. Colección particular.

valen para interpretar los juegos imaginarios que el lenguaje de la materia ostenta en la pintura de Pedro González. Estas categorías describen una gama de sensaciones espaciales: *ingravidez* y *levedad*, en cuanto a la organización de las masas; *desnudez*, en cuanto al tratamiento del color («elimina, abstrae, aligera, frota, raspa, se evade»); *lo etéreo* («más parece un tratado de cielos y de disolución de cuerpos en el aire»), por oposición a *lo matérico* («objetos materiales que mueven sus gamas en el suelo»). Con tal lucidez crítica supo interpretar Westerdahl la esencia del discurso pictórico de Pedro González. Estas categorías contienen, en germen, el desarrollo de toda su obra posterior. A partir de entonces, su pintura será una ensoñación sobre el aire y la luz. Cuando, más adelante, en su etapa figurativa, aparezcan en sus composiciones imágenes de objetos y cuerpos, el tema seguirá siendo el aire que los envuelve y la luz que los baña. Esta es su peculiar manera de poetizar la materia. Podríamos decir que, según Westerdahl, la pintura de Pedro González pertenece al reino del aire y de la luz:

«No existe un módulo terrestre —asevera Westerdahl— con el que pudiéramos relacionarlo. La mancha es leve, pero cargada de expresión. Decalcomanías y raspados se suceden. El cuadro es limpio y silencioso. La coloración es translúcida e inefable. No hay orgía, sino huella. Las formas flotan y se deshacen. Las masas chorrean, se funden y se equilibran. Hay un japonés indeciso, de gamas aurales, de evaporación, de actividades celestes, de transformación de los cuerpos en las manos transparentes del aire»²⁸.

²⁸ Eduardo Westerdahl, «Pedro González y el tema aéreo y levítico de su pintura», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1969.



leer. Óleo sobre papel. 82 × 65 cm. 1962. Colección particular.

Por su cualidad lírica y melancólica esta pintura no sólo trasciende la sombría y dramática visión expresionista, que reinterpreta la cultura artística del barroco español del Siglo de Oro, sino que también introduce, como supo verlo Eduardo Westerdahl, una resonancia poética que evoca sutilmente la estética oriental, («japón indeciso, de gamas aurorales»), cuyos ecos tal vez llegaran a la obra de Pedro González a través del conocimiento que de la Abstracción Americana de la Escuela del Pacífico pudo adquirir en su estancia venezolana:

«El color gris de la pintura española —asevera Westerdahl—, llevado desde la severidad hasta la catástrofe, Pedro González lo aligera, y hace el transporte del drama y la tristeza al plano de una ilusionada desilusión, de un estado de ánimo silencioso y sin gesticulación que da paso a la implantación de la belleza. El término belleza, contra el que lucha toda la pintura angustiada y agónica de nuestra época —sobre todo en España— y en cuya negación se ha cimentado la nueva pintura española, aparece afirmado de nuevo por Pedro González en sus abstracciones líricas. La levedad de su pintura traslada a suntuosidad lo que pudiera ser un negro fúnebre; a rosa-Klee lo que pudiera ser sangre; a lienzo virgen lo que pudiera ser impacto blanco; a variaciones de niebla, el gris denso de las tormentas»²⁹.

Así pues, la cualidad lírica ponderada por Westerdahl en esta pintura, «da paso a la implantación de la belleza», distinguiéndola de la joven pintura española, «angustiada y agónica» de los artistas del grupo El Paso, entre quie-

²⁹ *Ibidem*.



Ierse. Técnica mixta. 110 × 93 cm. 1962. Colección particular.

nes sobresalía otro gran pintor canario, Manolo Millares. ¿Acaso pensaba Westerdahl que la pintura canaria apuntaba a una dirección distinta de la pintura española? Parece que sí. El carácter internacional que, desde la época de *Gaceta de Arte*, constituía el sello inconfundible de la actividad artística de vanguardia desarrollada en las Islas, determina este distanciamiento de «lo español», que se hace patente de nuevo en la obra los pintores abstractos canarios posteriores a la guerra civil. «No es pues de extrañar —concluye así Eduardo Westerdahl su texto dirigido al público alemán— que la pintura de Pedro González, junto a la de Felo Monzón y Lola Massieu, traten de rectificar ciertas posiciones de la joven pintura española»³⁰.

En el prefacio del catálogo de la exposición que ese mismo año Pedro González celebró en el Círculo de Bellas Artes, Westerdahl elogiaba de nuevo la originalidad indiscutible que los *icerses* ostentaban en el arte español de aquellos años sesenta, originalidad cifrada, a su juicio, en el lirismo «evasivo» de los colores, por oposición a la tendencia dramática dominante en casi toda la pintura abstracta española:

«Es común a una parte importante de la nueva pintura, sobre todo en lo que concierne a la significación española y a su confrontación internacional, emplear una materia gruesa y restringir la paleta llevándola a una austeridad de grises y de tierras. Pedro González, valorando estos colores tan propicios a una dramática nacional, establece una emanación poética, un sistema evasi-

³⁰ Eduardo Westerdahl, *Pedro González-Lola Massieu-Felo Monzón*, texto del catálogo de la exposición de Múnich, 1962.



Iterse. Técnica mixta. 115 × 100 cm. 1962. Colección particular.



Ierse. Técnica mixta. 83 × 110 cm. 1962. Colección particular.



Icaro. Técnica mixta. 120 × 110 cm. 1962. Colección particular.



Ierse. Técnica mixta. 87 × 68 cm. 1962. Colección particular.

vo, una nueva comunicación con la gracia, con la luz y con el aire y en cierto modo con un estado de belleza, cuya base principal viene a ser el adelgazamiento de la materia y su suspensión aérea. Sin que sea abandonado el carácter sobrio y austero de las tierras y los grises, se incorporan otros colores suavemente cautelosos. Es una pintura de calidades, diáfana, que huye del drama y del misterio, más en la línea europea que en la dada por la nacional. Sus restregados y el profundo conocimiento técnico hacen de esta pintura ejecuciones acabadas y pares a las más perfectas obras de estos tiempos. La unidad de su estilo delata la profunda sinceridad y el timbre preciso de su lenguaje, donde el tono de voz responde a la persona y a la que pudiera llamarse una gramática de la plástica»³¹.

³¹ Eduardo Westerdahl, *Pedro González*, texto del catálogo de la exposición del Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1962.



Aeris. Técnica mixta, 100 × 100 cm. 1963. Colección particular.



Díptico. Técnica mixta. 480 x 130 cm. 1963. Instituto de Productos Naturales.



Diptico. Técnica mixta. 480 × 130 cm. 1963. Instituto de Productos Naturales.

En 1963 expuso esta obra en la Sala Neblí de Madrid. Desde entonces hasta mediados de los años setenta, Pedro González presentará su pintura en distintas galerías de la capital de España, mereciendo la atención, casi siempre acompañada de calurosos elogios, de la crítica de arte madrileña: Venancio Sánchez Marín, Carlos Areán, Santiago Amón, Ramón Faraldo, José Hierro, Isabel Cajide, Castro Arines, García Viñolas, José Ayllón, etc., cuyos artículos publicados en revistas como *La Estafeta Literaria*, *Arte*, *Goya*, o periódicos como *Abc*, *El Alcázar*, *Ya*, *Pueblo*, se hacían eco del valor de su pintura.

Como la presentación de los *icerses* de Pedro González en la Sala Neblí venía avalada por la firma prestigiosa de Eduardo Westerdahl, toda la crítica madrileña no hizo sino orientarse por los juicios certeros del crítico canario.

Siguiendo también la senda crítica trazada por Westerdahl, José Hierro en un texto publicado en el periódico *El Alcázar* propone una interpretación poética que no sólo revela el sentido de esta etapa de su pintura, sino también el de toda su producción posterior:

«Son sueños estas creaciones de Pedro González, expuestas en Neblí. O, más bien, es una pintura fantasmal, leve, a punto de desvanecerse como pintada en sueños. Sobre un fondo de blancura cremosa o rosada, unas formas de nieblas de colores delicados. A veces el color se depositó con cierta densidad, con fuerza material que desvanecía el ensueño. Y el pintor volvió sobre la pasta, la fue arrancando del soporte, hasta dejarla reducida a unas finas escamas que sensibilizan la superficie, tornándola más melancólica, más lírica»⁵².

En este texto del poeta y crítico de arte José Hierro, se le atribuye por primera vez a la obra de Pedro González una significación «fantasmal» y metafísica. La pintura —diríamos nosotros, para referirnos a la poética que desde entonces este artista ha ido elaborando—, es el lugar de una revelación: las manchas abstractas recuerdan las formas caprichosas y cambiantes de las nubes o las manchas de humedad sobre los muros, que tanto fascinaban a Leonardo da Vinci.

En sus etapas posteriores, las imágenes desdibujadas del hombre, no serán más que apariciones, encuentros imprevistos en el espacio pictórico: el ser humano arrojado fuera del planeta (serie *Cosmoarte*) viene a nuestro encuentro como un aparecido del futuro; en tanto que del pasado se asoma, insidiosamente, al espacio del lienzo (etapa neofigurativa) el hombre del barroco, símbolo de la gloriosa perennidad de la Pintura, que en su serie de *Retratos* evoca la soledad de Velázquez en las estancias vacías del Alcázar de Madrid, sumido en melancólicos pensamientos sobre la fugacidad de la vida. Estos «aparecidos» del pasado y del futuro irrumpen bruscamente ante nosotros para dejar en suspenso todas las certezas heredadas sobre el ser y el tiempo.

⁵² José Hierro, «Pedro González», en *El Alcázar*, Madrid, 1963.

5.- COSMOARTE, UN POEMA ÉPICO (1966-1969)

Como en un lento proceso de gestación alquímica, el espacio pictórico de Pedro González empieza a poblarse de figuras humanas, si bien desfiguradas aún, evanescentes, como si fuesen proyectos de una humanidad ideada. Lo humano brota de la misma sustancia de la pintura. Las veladas referencias antropomórficas que afloran en la representación dotan a ésta de una densidad vital y dramática que la enriquecen en el plano semántico, aunque tal vez este enriquecimiento no se hubiera producido sin el sacrificio de la pureza formal lograda en la etapa precedente. Su obra se torna cada vez más barroca, esto es: más dramática.

El hecho de que el título de esta serie, *Cosmoarte*, aluda a la aventura del hombre en el espacio, ha dado lugar a algunas interpretaciones erradas, por excesivamente literales, acerca del significado de estas obras. En una entrevista que le hicieron con motivo de la presentación de esta etapa de su pintura en la Modern Art Gallery de Las Palmas, Pedro González tuvo que salir al paso de tales confusiones hermenéuticas:

«No tiene nada que ver [se refiere a su serie *Cosmoarte*] con la ciencia ficción en lo literario, sino que 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».

Y ante la pregunta: «¿Qué sentido espiritual atribuye a esta nueva dimensión del Cosmos?», responde:

«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 de lo tradicional, y, por otra parte, al 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»³³.

Por lo tanto, Pedro González rechaza la interpretación literaria que el título de esta serie pudiera sugerir en el espectador. Lo que cuenta es la nueva percepción del espacio que el hombre experimenta, una vez liberado del impera-

³³ Margarita González Brito, «Entrevista a Pedro González», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.



Cosmoarte. Técnica mixta. 80 × 100 cm. 1969. Colección particular.

tivo de la ley de la gravedad. Por lo tanto, esta obra no pretende exaltar la novedad del hecho físico o espacial que la conquista del cosmos plantea al hombre moderno, sino indagar en las modificaciones o mutaciones que este hecho ejerce en la conciencia del sujeto. La perspectiva es interior, fenomenológica: lo que cuenta es el punto de vista del sujeto. El viaje que esta pintura relata no es el viaje exterior, la *cosmonáutica*, sino el que se adentra en las profundidades de la conciencia, la *psiconáutica*. Así ha interpretado Carlos Areán esta obra:

«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 pretendría 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 la ensoñación de un hombre de carne y hueso, perdido en una isla atlántica»³⁴.

Así pues, nos hallamos ante un enfoque fenomenológico de la experiencia gravitacional. Lo que cuenta es cómo percibimos el mundo cuando ya la ley de la gravedad no actúa sobre los cuerpos. El héroe del *Cosmoarte* es un ser evasivo —la «evasión» es una categoría estética a la que ya se había referido Westerdahl para definir la serie anterior de Pedro González—. Es evidente que este planteamiento trasciende lo anecdótico y se proyecta en una dimensión universal. El hombre, al despegarse del suelo, se libera del mundo de deseos, intereses y pasiones que lo condenan a ser un prisionero en la caverna platónica.

³⁴ Carlos Areán, en *El Día*, 1970.

En este caso, el concepto de evasión no connota huida de la realidad. Pérez Minik fue el primer crítico en destacar el compromiso histórico y político de esta etapa de la pintura de Pedro González, que interpretó como una epopeya cosmogónica sobre la condición extraterritorial y fáustica del hombre moderno:

«El pintor es un hombre que pertenece a una sociedad y en su pintura quedará reflejada su condición humana, su esperanza, su ira, su conciencia conciliadora o bélica. Estas telas que nos exhibe hoy Pedro González en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife ya las esperábamos. Se trata nada más y nada menos que de una cosmogonía, no de la descripción del universo, ni del establecimiento de unas leyes, sino de su propia génesis. Aquí tenemos hoy erigido un vasto, original y poderoso poema plástico, que no es la historia de la tierra ni del mar ni de los desiertos, sino la de un cosmos increíblemente descubierto. Está hecho a la medida del hombre, porque fue él quien lo descubrió. Rebasadas las fantasías de la ciencia ficción, el artista trascendiéndose en el cosmonauta ha tenido que abandonar las realidades inventadas para penetrar en la más estricta realidad que necesariamente ha de ser distinta de las conocidas hasta ahora (...). Lo que sí se debe afirmar es que esta aventura no ha de considerarse como un acto de evasión, una metamorfosis o un exilio de recuperación, sino como un hecho real por los cuatro costados, efectivo, verdadero»³⁵.

La cosmogonía se manifiesta como lucha. En este poema épico, que proclama el compromiso del artista con su época, el protagonista no es ya el héroe de los antiguos mitos cosmogónicos, sino el que se enfrenta solo ante lo desconocido, como Fausto, sin ningún dios que le asista o genio tutelar que le guíe.

Un año después, en 1968, el mismo Pérez Minik desarrolla en otro texto esta interpretación política de su etapa *Cosmoarte*. El inalienable compromiso del artista con la realidad social le lleva a imaginar la transformación radical y utópica del mundo en que vive. En dicho compromiso se funden, según Pérez Minik, militante del Partido Socialista Obrero Español en la clandestinidad, la experiencia política del hombre con la experiencia estética del artista de vanguardia:

«El pintor da nacimiento a este cosmos, pero hoy de forma simultánea nos lo describe, nos lo narra, nos lo cuenta. Hay en el fondo de toda esta pintura un poema épico que tenemos que percibir de una vez en su totalidad, hasta penetrar agitadamente primero, pero, después, con la tranquilidad de la alegría hallada de una revelación, en un abrir y cerrar de ojos, como en una especie de sacralización de un arte venidero. Como Pedro González no fue nunca un pintor abstracto, siempre necesitó en sus telas de figuras, de objetos reconocibles y asimismo de hombres. A pesar de esas nubes densas que acusan la conflagración de una ruptura con la realidad visible, cualquier realidad montada. En todos sus cuadros está el hombre a medio hacer, como proyecto, con su procaz intención de supervivencia, dispuesto a no ser mera geometría, apacible o agrio color, simple arquitectura formal. Sí, Pedro González es un pintor terriblemente comprometido, que nos basta contemplar con la más ingenua mirada para saber a qué atenernos con respecto a su verificación plástica. Es fácil descubrir su carnet de identidad personal, su identificación humana, política, social, estética, teológica, su actitud ante el mundo (...). Muy ama-

³⁵ Domingo Pérez Minik, texto del catálogo de la exposición del Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1967.

rado a su tiempo, muy obligado con la marcha de la historia, sin perder de vista la tierra que pisa, su cosmogonía se nos aparece como una invención plástica estrechamente vinculada al mundo de relaciones interplanetarias que nos ha tocado vivir, la de los astronautas, la de las grandes exploraciones espaciales. Ha establecido una sincronización entre su voluntad de pintor contemporáneo y la nueva era de los descubrimientos estelares. Su proyección universal es inequívoca, pero su deseo obstinado de superar la ciencia-ficción para encontrar esa realidad desconocida, no por esto menos realidad, que está cada vez más cerca de nosotros, con la que todos estamos comprometidos, nos indica hasta qué punto Pedro González se sitúa en el extremo límite de nuestras preocupaciones (...). Esta muestra pictórica de Pedro González en el Círculo de Bellas Artes es de una acuciante actualidad. 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 eléctricas, los espacios que se frustran, pero que conservan su incuestionable figura, la armonía y la ruptura de una lucha tremenda de contrarios»³⁶.

La evasión, por lo tanto, no se concibe como huida, sino como el impulso que la esperanza utópica alimenta en el hombre, impulso que, por el hecho de plantear al mismo tiempo una negación de la realidad inmediata, con sus pequeñas anécdotas y mezquinos intereses, se erige en la única garantía de universalidad a que puede aspirar el discurso del arte; de tal manera que evasión no es, en este caso, sinónimo de *huida*, sino de *emancipación y libertad*. Toda emancipación supone una evasión de la realidad inmediata, que se alcanza por medio de una verdadera evacuación de las pasiones individuales y de los particularismos destructivos. No hay progreso científico sin progreso moral y político. El hombre que protagoniza la aventura espacial debe elevarse al mismo tiempo sobre este mundo mezquino y miserable. El universo descrito por el pintor es un campo de batalla, un drama cósmico, en el que se vislumbran los rayos del futuro, heraldos de la emancipación del hombre, anuncios de la paz definitiva que éste, cuando venza sus instintos destructivos, sellará consigo mismo. Así pues, el significado antropológico de la epopeya del *Cosmoarte*, en el que queda subsumido su significado político, no es sino el fin de todos los conflictos, una vez que la rueda del destino deje de girar.

Pero esta obra plantea también algunas connotaciones nada complacientes sobre el ser humano, pues la desmaterialización de la figura nos hace pensar en esa categoría fantasmal a la que de nuevo se refiere José Hierro en el texto del catálogo de la exposición que Pedro González realizó en 1968 en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid:

«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 qué punto del espacio y del tiempo»³⁷.

Mientras Pérez Minik destacaba en esta obra el sentido épico de una profe-

³⁶ *Ibidem*, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

³⁷ José Hierro, catálogo de la exposición individual de Pedro González en la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.



Sin título. Técnica mixta. 115 × 93 cm. 1969. Colección particular.



El artista con Enrique Lite. 1963.



Exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife. 1962.

cía formulada en clave política, José Hierro descubre en ella matices dramáticos y melancólicos, propios de una estética de filiación expresionista:

«La obra actual de este artista canario supone casi una ruptura con su pintura anterior. Esta que ahora expone [escrive en el prefacio de la muestra individual de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en 1968] es más nerviosa, más tensa, con cierta inclinación a lo expresionista, perceptible en el grafismo apesurado, la abigarrada composición, movida como en un apasionado hervor. Es un mundo agresivo, melancólicamente entrevisto, expresado con medios escuetos».

En dicho texto, José Hierro advierte que en la pintura de Pedro González se ha producido el alumbramiento del drama humano. La imagen del hombre, entrevisto aún, nos trae también el signo dramático de su existir, de su conciencia desdichada. La pintura deviene la escenificación de un monólogo sobre el sentido de la experiencia humana:

«En cualquier caso —escrive José Hierro— ahora se enfrenta con la vida, con los seres, aunque no se atreva a pronunciar su nombre sobre el lienzo. Antes avanzaba hacia formas ideales. Ahora huye de las formas reales, se libera de ellas nombrándolas. Surgen en su conciencia como un hervor de la vida, con algo de pesadilla. En esta pintura, el gesto, el calor de la mano, lo que hay de apasionado, se ha impuesto. Si en los cuadros de antes había, sobre todo, un artista, en estos hay un hombre».

La pintura es una «radiografía» del ser. La luz atraviesa los cuerpos, los hace transparentes. El cuerpo en la pintura de Pedro González no despliega sus atributos de plenitud carnal; no es un objeto del deseo. El adelgazamiento

de la capa pictórica y la calidad evasiva del color son los signos de una poética de la luz que tiende a exaltar la poesía de lo inmaterial. En 1969, un año después de la exposición de la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, el poeta José Hierro retomó el tema de la naturaleza fantasmal que las imágenes de la pintura de Pedro González le sugerían:

«Es el suyo un mundo de extrañas invenciones formales. A veces semejan vísceras de seres que nunca han existido. O esqueletos imposibles»³⁸.

Esta pintura pertenece al dominio inaprensible del aire y de la luz; no al de la tierra. Diríamos que, sin saberlo, Pedro González es un gnóstico; sus figuras son eones que reniegan de la existencia encarnada; al querer describirlas, el crítico José de Castro Arines se siente perplejo, pues se escapan a cualquier definición, se evaden inexorablemente:

«¿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»³⁹.

La idea del viaje constituye el eje semántico de numerosos relatos épicos gestados en las antiguas culturas. El viaje de los cosmonautas es un viaje interior que encuentra en los espacios interestelares su simétrica correspondencia; microcosmos y macrocosmos son nociones equivalentes, simétricas; vemos a una en la otra. Los senderos del conocimiento se superponen, convergen.

El análisis fenomenológico de su pintura lo acomete por esos años el filósofo Emilio Lledó, quien se interroga por el origen de la fuerza que rige el movimiento de estos seres, girando incesantemente en el espacio:

«Porque estas obras giran, no sabemos en qué torbellinos pero giran, vibran, alientan. A través de ellas presentimos el dinamismo de la vida en su lucha por la afirmación. A través de ellas intuimos un largo camino que lleva al hombre construido de nuevo, analizado en sus componentes esenciales, totalmente liberado ya»⁴⁰.

La afirmación de la vida es expresada como un proceso traumático que conducirá al advenimiento clamoroso de un hombre nuevo, del que el actual sólo sería su imagen embrionaria. En este sentido filosófico, la serie *Cosmoarte* adquiere el significado simbólico de una génesis profética; es una utopía antropológica. El hombre gira porque se halla en un proceso de transformación interior, cuya duración desconocemos.

La multiplicidad de las interpretaciones que admite esta etapa de la pintura de Pedro González sólo es posible por la apertura simbólica que genera su concepción del espacio. La poética espacialista de Pedro González se constituye siempre en relación con el hombre. Lo psíquico prevalece sobre lo físico. Lo que importa es la percepción empática del espacio. El cuerpo se halla implicado en la vivencia del espacio, como decía Merleau-Ponty: «El pintor aporta su cuerpo». El espacio pictórico se convierte en un campo de experimentación de sensaciones nuevas. Eduardo Westerdahl señaló la originalidad de esta poética espacialista:

«No era un espacialismo que abría agujeros en la concreción de las formas. Venía a ser como un aliento y un transporte poético. Existían cargas, sustan-

³⁸ *Ibidem*, en *Nuevo Diario*, Madrid, 1969.

³⁹ José de Castro Arines, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1969.

⁴⁰ Emilio Lledó, texto del catálogo de la exposición *Pedro González* del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1967.



Sin título. Técnica mixta. 116 x 94 cm. 1969. Colección particular.

cias con pesantez, pero estas formas grávidas estaban siempre amenazadas de ser fundidas y disueltas»⁴¹.

La sensación atmosférica determina —según Westerdahl— la organización del espacio y la condición levitante de los cuerpos; no al revés: «El aire ha penetrado en sus cuadros y ocurre un fenómeno de levitismo. Ya todo es aéreo, espacial»⁴².

Cuando en 1968 esta obra fue mostrada en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, la crítica madrileña no escatimó los juicios elogiosos, reparando especialmente en el dominio técnico que el pintor tinerfeño exhibía. Mientras A. M. Campoy ponderaba el sutil cromatismo de estos lienzos —«Pedro González es posiblemente el dueño del color más delicado que últimamente he visto en nuestra pintura»⁴³—; José Hierro establecía una relación entre los procedimientos técnicos empleados y el efecto poético, fantasmal y etéreo, que estas imágenes suscitaban en el espectador:

«Técnicamente su pintura es más rica, más completa que la de su anterior etapa equilibrada e impenetrable. Por lo pronto, la paleta ha aceptado unos nuevos tonos en la gama de los grises y las tierras. Trata la materia con mayor riqueza y sabiduría, aunque el efecto de espontaneidad y frescura no se empaña nunca. A veces ciertas reservas producen relampagueantes esqueletos sobre los que queda constancia de una veladura de color, transparentando el grafismo más aterciopelado y misterioso. El ataque rápido de color muy diluido produce ráfagas que dejan la sensación de lo aéreo. 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»⁴⁴.

⁴¹ Eduardo Westerdahl, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1969.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ A.M. Campoy, en *Abc*, Madrid, 1968.

⁴⁴ José Hierro, en *El Alcázar*, Madrid, 1968.

6.- FIGURA Y DRAMA (1970-1987)



Sin título. Técnica mixta. 52 × 37 cm. 1985.
Colección particular.

Desde 1970 hasta hoy, la pintura de Pedro González se ofrece como una investigación plástica sobre la estética del barroco, tal como se manifiesta en la gran tradición de la pintura española del Siglo de Oro.

El modo en que el artista acometió dicha reinterpretación no fue ahistórico, pero tampoco historicista pues su propuesta se inscribe en el contexto de las redefiniciones del lenguaje figurativo que, desde finales de los años cincuenta, se estaban produciendo en el arte moderno. El agotamiento de la abstracción pictórica, convertida en formalista y decorativa, no cuestionaba aún la validez del análisis de Th. Adorno, según el cual, en una época que todavía abrigaba esperanzas utópicas, el retorno al realismo hubiese supuesto no sólo la renuncia del potencial emancipatorio de la modernidad estética sino la reconciliación ideológica ficticia con un mundo injusto e imperfecto.

En 1962, el crítico americano Clement Greenberg denominaba «representaciones sin hogar» («homeless representation») a una serie de obras del pintor americano Willen de Kooning, sus *Pinturas de mujeres* (1952-55), en las que el lenguaje abstracto no excluía la introducción de elementos referenciales. La inestabilidad y ambigüedad de las imágenes generadas por el pintor conferían a la representación un acento expresionista que se erigía en el signo auténtico de una época dominada por la angustia de la amenaza nuclear, atezada por las culpas de la guerra o perpleja ante la aventura espacial. En Europa quienes primero desarrollaron esta iconicidad ambigua —Jurgen Claus utiliza el término de «modelo dudoso»— fueron, además de los artistas del Grupo Cobra, Fautrier, Dubuffet, Wols, Vedova, Hans Platschek y Francis Bacon. En España hay que citar a Antonio Saura.

En el plano físico y formal, lo que diferencia la propuesta neofigurativa de Pedro González de la que formularon los artistas antes citados, estriba, principalmente, en el modo de «tratar» la pintura: mientras que en aquéllos el plano de la expresión se sustentaba principalmente en el gesto (dinamismo) y en la materia (espesor y textura); en Pedro González hay una voluntaria reducción de los efectos matéricos que se manifiesta como una tendencia a eliminar el espesor y la densidad de los colores. Por otra parte, es preciso re-

saltar, como otro de los rasgos distintivos de su pintura, el predominio de lo estructural y lo formal sobre lo gestual. En este sentido, sólo cabe hacer una excepción: Francis Bacon, con quien la obra de Pedro González, si nos atenemos a la formulación de estos problemas formales, no así en lo que atañe a la poética, presenta una relación más clara.

Pues bien, como ya dijimos, el modo en que Pedro González replantea el problema de la referencialidad (neofiguración), implica un proceso de investigación formal sobre la esencia del barroco.

Las referencias neofigurativas ya se apuntaban en las últimas obras del periodo *Cosmoarte*. Antes de proseguir, citaré la definición que sobre la esencia del estilo barroco propone H. Wölfflin:

«El barroco no ofrece en ninguna parte terminación, sosiego o quietud del ser, sino que introduce siempre la inquietud del devenir, la tensión de la inestabilidad. De ello resulta, una vez más, una impresión de movimiento»⁴⁵.

Pedro González parece corroborar esta definición en una entrevista concedida en 1985 a la revista *Hartísimo*:

«El *Cosmoarte* no es sino la línea de Rubens, la línea del Greco, la línea de Van Gogh, nada original, una línea cósmica de estremecimiento de las cosas (...). El *Cosmoarte* además de una nueva libertad es ese mundo que me es afín y que me gusta, el mundo del Gótico —el Renacimiento lo encuentro más experimental—, las pinturas en las que todo el lienzo, el espacio pictórico, se mueve y participa de un movimiento cósmico, por ejemplo en Van Gogh o Rubens. Rubens es para mí el mejor pintor del mundo, junto con Velázquez; en Rubens se encuentran las espirales y todo lo que los pintores han utilizado toda la vida. O el Greco, pintores que estremecen todo el paisaje, donde todo se mueve, donde todo está funcionando dependiendo de unas leyes exteriores un poco extrañas, pero que no son narraciones de los objetos sino el mundo visto en su totalidad. Eso es lo que entiendo yo por *Cosmoarte*»⁴⁶.

El movimiento giratorio de las figuras levitantes que componen la serie *Cosmoarte* revela esta actitud de agitación perpetua; *perpetuum mobile* que define la condición existencial del hombre moderno: escindido de la naturaleza, estremecido por una profunda turbación de la conciencia.

Desde 1970, Pedro González acomete una reinterpretación de los principios barrocos de la mancha expresiva, tal y como se daban en la tradición de la pintura española del Siglo de Oro. El modelo, Velázquez; el tema elegido, el retrato. Las cabezas que Pedro González pinta en ese periodo (serie *Retratos*) revelan un estremecimiento inconfundiblemente barroco que rescata la connotación escatológica y fúnebre de aquella imaginaria. Fúnebre es la gran masa de color negro hollín que enmarca la silueta del personaje, que, delante del rectángulo de una ventana, posa con aire ceremonial y taciturno; turbia imagen que el espejo de la pintura nos devuelve de un mundo fenecido, cuyo resurgir fantasmal hoy aún nos emociona. No estamos ante la crítica a Felipe II y la España Negra que emprendiera por aquellos años Antonio Saura. Pedro González estaba más interesado en reflejar la atmósfera oscurantista que envuelve a estas figuras, elevadas a signos de la condición humana, que en introducir mensajes morales o políticos alusivos a la España de las postrimerías de la dictadura. Y aunque también cabe hacer esta lectura de su obra

⁴⁵ H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Comunicación, Madrid, 1977, (1.ª edición, Basel, 1888), pág. 114.

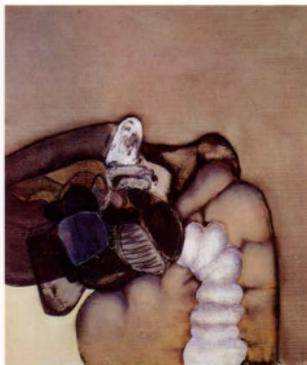
⁴⁶ Pedro González, en «Hartísimo entrevista a Pedro González», *Hartísimo*, La Laguna, 1985, núm. 4.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 80 × 90 cm. 1976. Colección particular.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 200 × 200 cm. 1979. Colección particular.



Sin título. Técnica mixta. 110 × 100 cm. 1979.
Colección particular.

en clave política, lo que, sin embargo, cuenta en ella, de un modo esencial, es la representación descarnada del drama humano:

«No, no es tanto el interés por la figura humana —dice Pedro González en la misma entrevista— como una evolución hacia un mundo referencial. Entonces en este mundo referencial las figuras pueden crear un clima de drama, de encuentro de masas, etc. Pueden ser aisladas, exentas, aparece la idea del retrato, que como sabes no es la idea de retratar al retratado, sino la de retratar al propio pintor, y titulas a una figura exenta 'retrato'. Pero realmente es pintura, o debe ser pintura en el sentido de no ser un intento de volver a reflejar la realidad exterior como en el siglo XVII, sino sencillamente hacer el concepto de pintura de retrato, que no es otra cosa que poner una figura en medio de una superficie. Lo que pasa es que aquella figura del siglo XVII era reconocida como Felipe IV, pero realmente la pintura, para ser buena pintura, era pintura de Velázquez, y no por ser Felipe IV era buena pintura».

No se trata, por lo tanto, de una restauración formal de lo barroco, pues, como vimos en la cita anterior, Pedro González relaciona la tensión espacial con el sentido del drama, relación que, por otra parte, es consustancial a toda la estética de aquel período histórico.

Por lo tanto, la idea barroca, plasmada como movimiento y tensión espacial, no sólo explica el dinamismo interior de su serie *Cosmoarte*, sino que también nos ayuda a entender el desarrollo de toda su obra neofigurativa.

En el drama se funden el arte y la vida. El signo pictórico despliega así todo su poder de recreación del mundo, proyectándose ya en el territorio del sueño ya en el de la memoria. De aquellas manchas abstractas van surgiendo estos cuerpos; la pintura se encarna, habla de la vida. La manera en que se produce la consolidación de las imágenes en la composición recuerda el proceso azaroso e imprevisto por el que las manchas de humedad aparecen en un muro, proceso que Leonardo de Vinci citaba para probar la jurisdicción del azar en el arte. El núcleo más profundo del acto creativo es inexplicable. Las metamorfosis en pintura no son otra cosa que manifestaciones imprevistas del deseo, de lo que quiere llegar a ser. Como el cuerpo del ahogado, la imagen pictórica siempre sale a flote; en la superficie del cuadro las imágenes flotan como los ahogados. El barroco también retorna; pero no muerto: como mera revisión historicista de un estilo histórico; sino vivo: como lenguaje dramático que recrea en imágenes la experiencia vital.

Carlos Areán comenta así este giro barroco de su obra:

«Lo que ahora realiza Pedro González se hunde con su ambivalencia dentro de las más lejanas raíces de la tradición española. 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



Sin título. Técnica mixta. 80 × 100 cm. 1985.



Sin título. Técnica mixta. 110 × 100 cm. 1985.

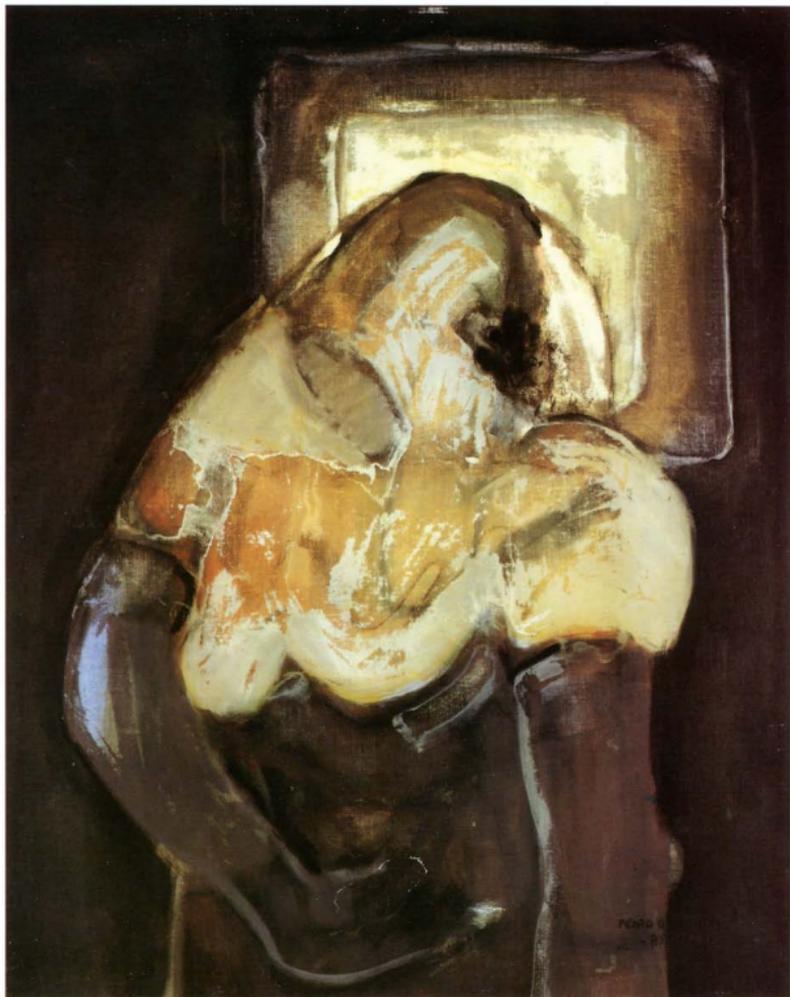


Figura. Técnica mixta sobre lienzo. 94 × 78 cm. 1985.
Portada del catálogo editado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.



Figura. Técnica mixta. 45 × 40 cm. 1984. Colección del artista.



Vieras. Técnica mixta sobre lienzo. 45 x 40 cm. 1985. Colección del artista.



Vismas. Técnica mixta sobre lienzo. 45 x 40 cm. 1985. Colección particular.



Berto. Técnica mixta sobre lienzo. 316 × 570 cm. 1986. Colección particular.





Tapis. Técnica mixta. 500 × 700 cm. 1986. CajaCanarias.



Sin ti. Técnica mixta. 110 × 100 cm. 1986. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta. 100 × 80 cm. 1986. Colección del artista.

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»⁴⁷.

La línea estética que inaugura Pedro González en la exposición del Ateneo de Madrid, en noviembre de 1969, constituye un giro barroco hacia la interioridad. Las tensiones ex-céntricas del periodo *Cosmoarte* dan paso a las tensiones con-céntricas de un barroco fúnebre e interior, que recuerda a Velázquez, Zurbarán o Rembrandt, no a Rubens, pese a la admiración que por este artista siempre ha profesado.

Así pues, la revisión que Pedro González propone del barroco no es formal ni historicista. Al contrario, este rescate o revisión se efectúa desde la conciencia de la modernidad. Una pintura que gira sobre la idea de la experiencia agónica del tiempo no puede ser sino una pintura moderna. La soledad es absoluta. La sensación de ingravidez que producía la aventura espacial, tórnese ahora en sensación de vértigo ante el abismo que se abre en la conciencia desdichada del sujeto. El único punto de referencia es el cuadrado de una ventana negra que organiza a su alrededor una constelación de colores, cuya opacidad acaso simboliche la abolición de toda esperanza. La ventana del renacimiento deviene una oscura tapia; luz negra de la melancolía.

Hacia 1973, esta visión melancólica deviene, por la suave luz dorada que baña las imágenes, en una visión crepuscular, certeramente descrita por el novelista y poeta Rafael Arozarena, en un texto rico en referencias e imágenes literarias:

«No será creación de él esta atmósfera de oro viejo, de yodo y gencianas, que surge de su pintura, ni la cadencia, mejor decadencia, emocional que provoca tan grato concierto de lunas ponientes. No será creación sino recreación, documento más que rizo imaginario, de una humanidad que aún permanece en la historia con sus brillos de ocaso, de vencidos, ilustres, bufones y clérigos. Dolencia irónica y no libelo esta obra que brota de un fondo oscurecido con humo de liturgia, con sombras escogidas en un interior de catedral. Técnica de maestro es ésta de poner telón a la memoria, porque detrás de todo este recreado con amor debe quedar el espectro incólume y profundo. Tal sucede en los retratos, donde los contornos sugieren una imagen graciosamente devenida hacia el pincel, imagen surgida de la niebla misteriosa del tiempo (...). Con Cartesio estamos para pensar ante estas muestras de Pedro González que el 'espíritu es más fácil de conocer que el cuerpo'. Tanta es la claridad con la que el pintor nos hace el ánimo de chupas y jubones, golillas de curiales y barberos de tonos, sin trazar una línea que les pertenezca. El trazo nos dice solo de enanos y caballeros, de hombres que están en la entretela. Pero es la luz la primera en aflorar, en sugerir que estamos ante un barroquismo de actualidad, a tres siglos y tantas millas geográficas de Rembrandt, con el mismo sentido piadoso y crepuscular en la esencia visible, con igual conocimiento de una técnica en la que 'toda sensación visual no es otra cosa que una mancha modificada por otras manchas'. Ciertamente es así, y que el estado de ánimo también se modela gracias a los estados circundantes de entes espirituales o no, como la luz, la historia o el sufrimiento. En esta obra de Pedro González, la mancha está religiosamente depurada hasta límites humanos y conlleva la emoción dra-

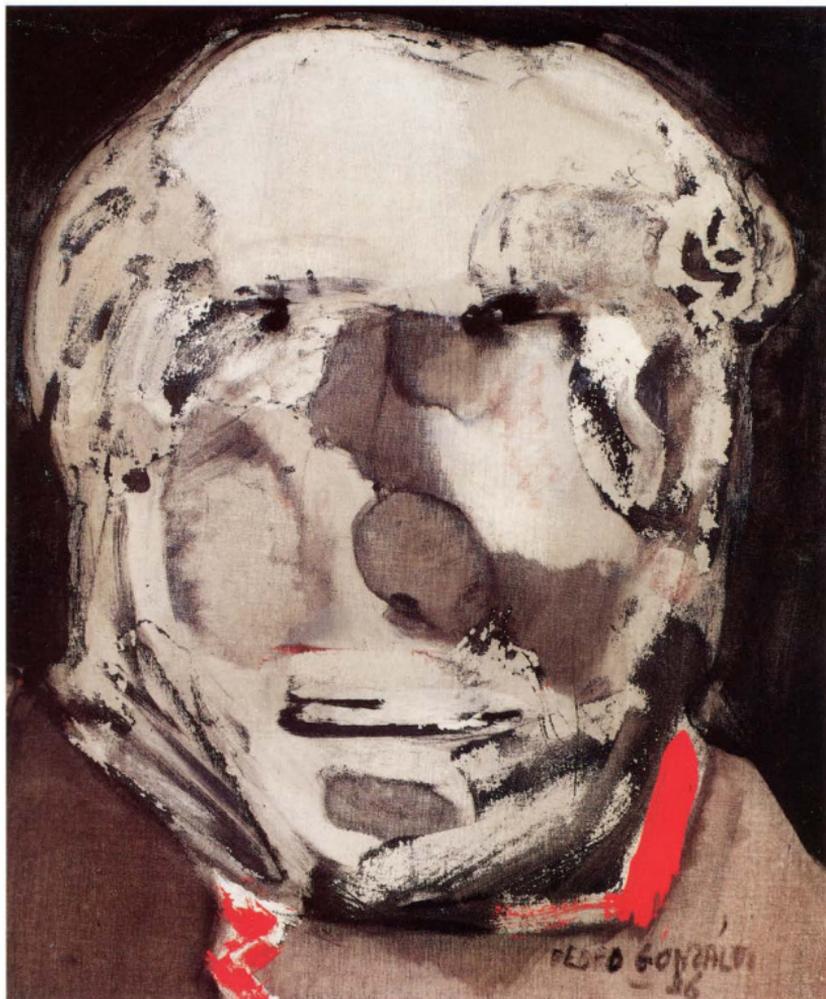


Cabeza. Técnica mixta sobre lienzo. 110 × 100 cm. 1986. Colección del artista.

⁴⁷ Carlos Areán, «Pedro González, después del *Cosmoarte*». Catálogo de la exposición del Ateneo de Madrid, noviembre de 1969, reproducido en el catálogo de la exposición de la galería Sen, Madrid, 1970.



Cabeza. Técnica mixta sobre lienzo. 60 x 50 cm. 1986. Colección particular.



Cabeza. Técnica mixta sobre lienzo. 50 × 60 cm. 1986. Colección particular.



Serie Mujeres. Técnica mixta sobre lienzo.
57 x 47 cm. 1986. Colección del artista.

mática del hombre de hoy. Mancha escueta por la emoción reprimida, que no la voluptuosa y desenfadada del barroquismo exuberante de Rubens. Mancha barroca sin embargo y luz barroca también en estos *gonaches*, en los que el pintor nos conturba y mece a un tiempo con los ocres y los violetas y las últimas luces del día de su ciudad natal (...). Sabemos bien de La Laguna, de sus personajes caballeros y artesanos, místicos y doctos, poetas y campesinos. Una comunidad de gran riqueza expresiva para un pintor de humanidades. Un concierto colorista donde el brillo más alto no debe sobrepasar al último destello del sol en los bronceos catedralicios. Ocres, oro viejo y púrpuras surgen de la oscuridad de estos cuadros de Pedro González con el alma dramática de sus figuras (...). Es el color quien da el sentimiento, la luminosidad mortecina que se detiene en el límite inmóvil de cada cuadro. La luz dimana del hemisferio basal del sol que exprime su jugo decadente y pátina de oro viejo y marchita el blanco de azahar en una región tan humana como la memoria. No de otra región surge todo retrato por deforme o insólito que nos parezca»⁴⁸.

Esta es una de las más sugerentes interpretaciones poéticas que, de aquel periodo de la pintura de Pedro González, nos ha dejado la crítica.

La luz de la historia ilumina ahora el viaje interior, y el escenario de esta interioridad no es otro que el de la tradición pictórica española. Así, el proceso de humanización iniciado en *Cosmoarte* se torna reflexivo e introspectivo.

Este escenario o marco cultural le sirve a Pedro González para desarrollar una pintura «en el borde del silencio», como la definió José Hierro. Sobre esta cualidad metafísica del silencio reflexiona también el historiador del arte Víctor Nieto Alcaide, gran conocedor de la cultura artística española del barroco, que evoca la obra del pintor canario:

«Los colores, formas y materias que componen el cuadro ofrecen una actitud agresiva por su hermetismo, un hermetismo que es parte del lenguaje que el artista utiliza para la comunicación al presentar una imagen cuya novedad, cuyo silencio, imponga la reflexión y nos atraiga a su análisis al no poder ser asimilada inmediatamente por nuestra viciada y adormecida cultura visual»⁴⁹.

La adscripción a la tradición pictórica española es lo que, a propósito de una exposición en Madrid de Pedro González, hace exclamar a José Hierro: «¡Qué inconcebiblemente austera, qué interior la pintura canaria! Hubo un tiempo, con Néstor, en que parecía que la admirable naturaleza de las islas iba a imponer su época a los artistas. Pero prevaleció la áspera reflexión sombría de los Millares, de los Vera, cada uno en su cauce. Una gravedad generacional, extensible a la poesía, de la que participa este Pedro González que ahora expone en la Galería Sen»⁵⁰. En efecto, la línea dominante de la pintura canaria del siglo XX no ha sido la de la exterioridad naturalista de Néstor o Aguiar, sino la de la interioridad más fecunda de Juan Ismael, Chevilly, Millares, Pedro González o Cristino de Vera.

Así pues, desde 1970 hasta 1985, la estética neofigurativa le permite a Pedro González establecer la síntesis creativa entre la escuela barroca española, que se recrea en la luz y la mancha expresiva, con las estructuras rotatorias de la serie *Cosmoarte*; de tal modo que la construcción de sus *Retratos* contiene una doble significación: la revisión del pasado (la pintura española) y la pro-

⁴⁸ Rafael Arozarena, «La luz de los hemisferios basales», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1975.

⁴⁹ Víctor Nieto Alcaide, «La pintura de Pedro González. Un nuevo lenguaje y una nueva trayectoria», Catálogo de la exposición del Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1971.

⁵⁰ José Hierro, «La pintura canaria, qué interior», *Nuevo Diario*, Madrid, 1974.



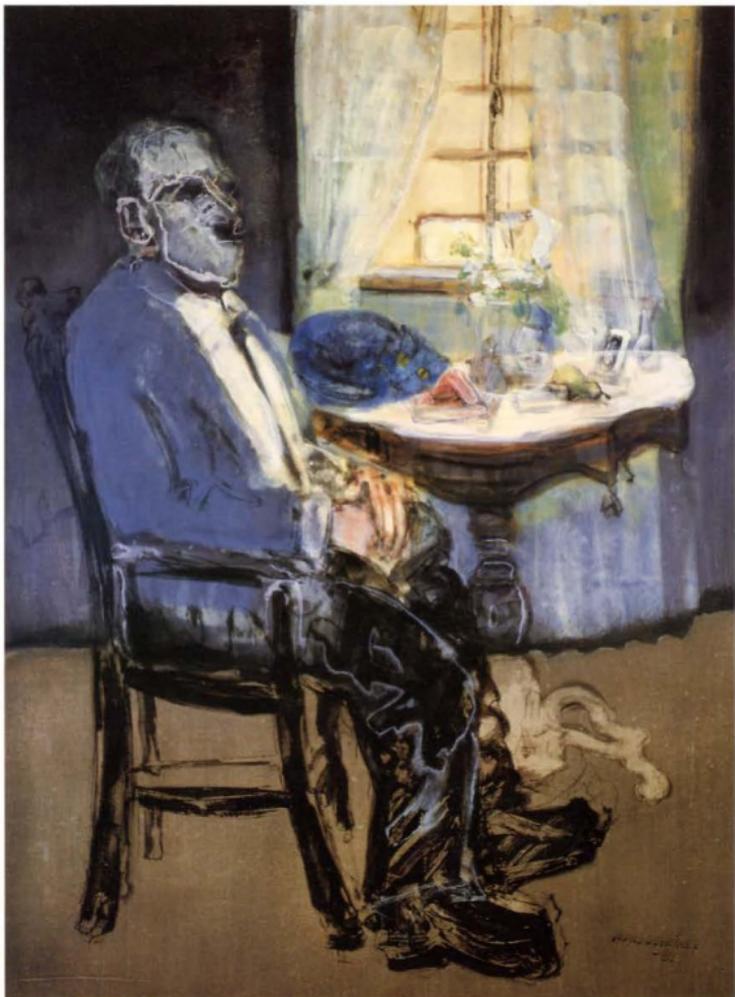
Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 165 × 185 cm. 1988. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 180 × 170 cm. 1988. Colección del artista.



Serie *La Pera*. Técnica mixta sobre lienzo. 140 × 170 cm. 1989. Colección particular.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 190 × 140 cm. 1989. Colección particular.



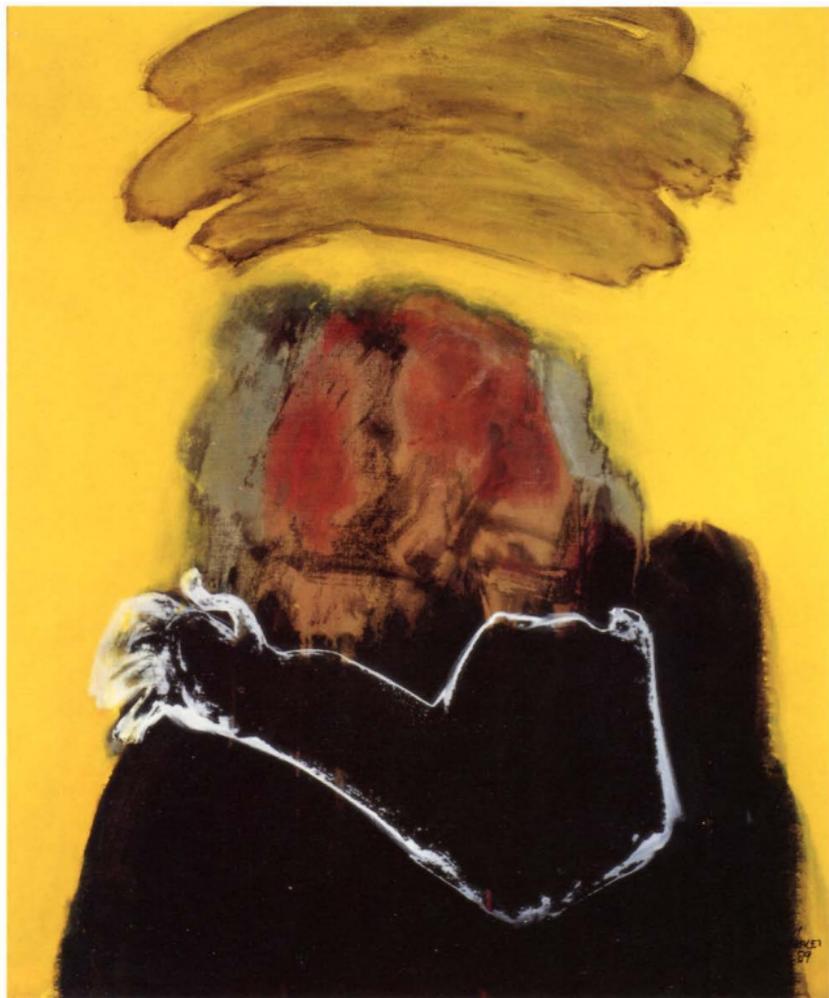
Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 180 × 160 cm. 1989. Colección particular.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 169 × 169 cm. 1989. Colección particular.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1989. Colección particular.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1989. Colección particular.

yeción hacia el futuro (la concepción gravitatoria del espacio que alude a la aventura espacial).

Hacia 1985, la neofiguración de Pedro González, sin abandonar su concepción del espacio y de la mancha, adoptó un tono expresionista y monstruoso. Son figuras y cabezas de grandes proporciones que flotan en el espacio pictórico, exhibiendo sus rasgos protuberantes y sus extremidades descoyuntadas. Esta obra fue la que, en 1986, con motivo de la realización de su tesis doctoral, presentó ante el tribunal examinador en la Facultad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Dentro del mismo estilo hay que mencionar el cartón para un gigantesco tapiz que, confeccionado en la Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid, sirve de telón del auditorio del edificio central de la Caja General de Ahorros de Canarias, en Santa Cruz de Tenerife.

Después de haber emprendido la tarea de revisar, desde una perspectiva neobarroca, el concepto de retrato, Pedro González ha emprendido la tarea de reinterpretar otros dos géneros artísticos tradicionales: la naturaleza muerta y el interior con figuras. A partir de 1989 la significación fantasmática de su pintura será cada vez más inquietante. Los cuerpos y los objetos se presentan como apariciones misteriosas. La «carne» se torna translúcida; se disuelve en la luz. Lo que aflora es lo olvidado, lo reprimido; pero nunca aflora del todo, he aquí la ambigüedad: siempre hay algo que ha de quedar oculto.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo.
105 x 95 cm. 1990. Exposición CajaCanarias.

La universalidad de la pintura reside en su capacidad para dar cuenta de las cosas del mundo sin ser mundana. La historicidad restringida de lo mundano hace que veamos la realidad desde el prisma de nuestra época. Pero la pintura trasciende esta mundanidad para acceder a un horizonte espiritual que la convierte en una lengua universal. Por eso la pintura de Velázquez es inteligible para nosotros: no porque comprendamos el sentido de sus alegorías, sino porque su manera de ver e interpretar el mundo nos revela al ser humano, con sus pasiones y emociones, que tras el pintor existe; lo universal reside en la sensibilidad del pintor, no en sus ideas, y esta sensibilidad se puede expresar en prosa o en poesía.

A partir de la sugerencia filosófica que el título de un libro de Merleau-Ponty me brinda, *La Prosa del mundo*, cabe preguntarse si la obra de Pedro González, que desde la serie *Cosmoarte* no es más que una recreación de la experiencia vital, puede definirse como una *lectura* del mundo en prosa (narración y descripción) o en poesía (evocación, sueño y memoria). Colateralmente, aludo a una famosa polémica acerca de si el cine debía ser prosa (tesis de Eric Rohmer) o poesía (tesis de Pasolini).

Cuando la pintura es prosa tiende hacia la descripción, y su lenguaje es el realismo; cuando la pintura es poesía tiende hacia la evocación, y su lenguaje, ya sea figurativo o abstracto, renuncia a la exactitud, a la anécdota, al detalle. Las cosas se presentan como en los sueños: veladas, entrevistas, sugeridas, incompletas. Según esta definición que propongo, la pintura de Pedro González es poesía.

Desde 1987, Pedro González prosigue la tarea de redefinir los géneros pictóricos, que había emprendido años atrás con su serie de *Retratos*, e inicia una investigación en el género de la naturaleza muerta (exposiciones del Círculo de Bellas Artes, 1987, y de la Galería Félix Rodríguez, 1988).

La admiración que siempre había profesado por la obra de Georges Braque es ahora más evidente si cabe. Esta admiración, que no puede ser entendida como una influencia directa, se refleja tanto en la elección de la gama cromática (grises, azules, verdes y ocre), sobria y armónica en ambos artis-



Sombrija y playa. Técnica mixta sobre lienzo. 150 x 180 cm. 1988. Colección particular.

tas, como en el halo de silencio que envuelve los objetos. En los años sesenta Pedro González escribió un artículo sobre Braque en el que, al referirse a sus bodegones, dejaba patente cuáles eran las cualidades poéticas que él más apreciaba en el pintor francés. La lectura de este texto ayuda a comprender el sentido de los bodegones que años después él mismo realizaría:

«El bodegón simple, sencillo, elemental, sale de su paleta amasado con la relación absoluta que hay entre las cosas, con la misteriosa afectibilidad que acerca una pera, por ejemplo, a la esquina de una mesa, el extraño antagonismo que el arabesco del papel de pared pueda tener hacia la burbuja de madera de una mesa rococó. Fuerzas, tensiones, magnetismos orbitales de simpatía, todo un mundo que está dentro, alrededor de los objetos, queda en el lienzo, es pintado»³¹.

En el mismo artículo, Pedro González destaca otra cualidad esencial de la pintura de Braque: la capacidad para «matar el objeto», luego de haber eliminado las relaciones convencionales de semejanza (*mimesis*), sin que por ello dejemos de reconocerlo como tal objeto. Se puede hacer una pintura pura sin perder la función de representar las cosas del mundo. Braque lo logró:

«La pera, la estufa y la ventana, en sus cuadros, son perfectamente identificadas —sigue Pedro González intentando desvelar la esencia de la obra de Braque—. Todo es reconocible, pero no se logra tutear a estos objetos. Dejan de ser, por mano del pintor, familiares en un sentido próximo para convertirse en familiares lejanos, ausentes hace mucho tiempo. Su 'matar el objeto' será una glorificación ontológica y la herida quizá se produzca en el contenido semántico del objeto»³².

La realidad es también para Pedro González «un familiar lejano». En vez de familiaridad con el objeto, hay en su pintura la distancia mediadora que impone una relación de cortesía. El artista es indiferente al mundo de objetos que representa; su visión es, en el más puro sentido kantiano, desinteresada. No puede haber familiaridad porque no hay familia (fe religiosa o ideología política) en la que se sustente una relación de proximidad con las cosas³³. Sus juicios no se asientan en ninguna certeza. Está solo, y sin embargo tiene que seguir hablando de los objetos que pueblan su mundo; pues en ellos se proyectan sus emociones y estados de ánimo; ya no importa reconocer el objeto sino al hombre que en él se refleja.

Así surge una serie titulada *La Pera* (1989), en la que se divisan figuras humanas articuladas en el espacio pictórico por la imagen insólita de una pera de grandes dimensiones, la cual funciona como una clave armónica a partir de la que toda la composición se organiza, como si las figuras danzasen en torno a ella: minué irónico que supone una descarga de la tensión dramática acumulada en las etapas anteriores de su pintura. (A Eric Satie le dijeron una vez que sus composiciones carecían de sentido de la forma, y entonces compuso sus *Piezas en forma de pera*). Este desarrollo en «clave musical» de *La Pera* le permitió incorporar a la composición los cuerpos fantasmales que procedían de su serie *Retratos*. Veámos cómo describe el propio artista la génesis de estas piezas:

«Los elementos de los primeros bodegones estaban en el poyo de la cocina, en la mesa del comedor. Yo creo que eso ocurre casi siempre, descubrir el cuadro en una serie de cosas, dispuestas en un determinado orden. Luego, lo

³¹ Pedro González, «Georges Braque», en *Sobre el lienzo*, editorial Edircra, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pág. 110.

³² *Ibidem*, pág. 111

³³ Esta es la sensación descrita por el poeta Hugo von Hofmannsthal, en su *Carta de Lord Chandos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1981.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 55 × 180 cm. 1988. Colección del artista.

gicamente, los bodegones se componen y su acierto en la colocación de las piezas es medio cuadro hecho... Pues, por ahí salió la pera. Luego, analizando su figura, desarrollando sus posibilidades formales, viendo que servía a todas las experiencias del color, trabajé sobre una serie donde la pera, modesta y sabrosa pera, era la protagonista. Podía haber sido otro elemento, pero yo a esa fruta le concedo una cierta categoría simbólica, quizá porque siendo común y conocida, no está entre las que más se han tratado en la historia de la pintura»³⁴.

En 1990 realiza una gran exposición en la Sala de la Caja General de Ahorros de Canarias, en Santa Cruz de Tenerife. Junto a los bodegones, Pedro González presenta en aquella ocasión interiores con figuras, casi siempre imágenes de ancianos posando en habitaciones desangeladas; y una serie erótica compuesta por figuras femeninas enmarcadas entre los barros de lechos en equilibrio inestable.

El movimiento sigue siendo el tema central de su pintura. Las posiciones que adoptan los cuerpos en el espacio son un desarrollo de la topología gravitatoria de sus obras del periodo *Cosmoarte*. Esta es la esencia de su discurso barroco: espirales, diagonales; cuerpos que gravitan o levitan. Es una obra fantasmal. Los cuerpos y las cosas se presentan como apariciones enigmáticas. La «piel» del mundo se torna translúcida en su imagen pictórica: se di-

³⁴ Pedro González, en Luis Ortega Abraham: *Español, retrato y pera*, Universidad de La Laguna, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1990, pág. 75.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 120 × 140 cm. 1988. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 130 × 162 cm. 1990. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 160 × 180 cm. 1989. Universidad de La Laguna (Tenerife).



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1990. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo.
27 x 22 cm. 1990. Colección del artista.

suelve en la luz; las figuras son leves: levitan y pierden peso, como si fueran aparecidos que retornan del fondo de la memoria. Esta es una pintura de la memoria y del sueño. En la habitación los objetos se despliegan como en un mapa imaginario: el sofá, la mesa o la lámpara son los puntos de referencia que configuran esta cartografía fantasmal. Lo fantasmal consiste en la condición de huella sutil que los cuerpos y los objetos ostentan en la representación; y como la contextura de éstos es evanescente, lo que permanece es la estela o el rastro de su existencia encarnada. El espíritu revive en estas imágenes como *pneuma*: viento de la memoria cuyas ráfagas barren la habitación de lado a lado. La pintura convoca a los espíritus familiares, y los fantasmas vienen a nuestro encuentro, sigilosamente.

El arte puede dar cuenta de lo visible y de lo invisible: habla de la carne —es una encarnación—; y del espíritu —es una revelación—. Pero la encarnación que el reino de lo visible nos ofrece en el lienzo se transmuta, finalmente, en una revelación inesperada. En lo visible está el sello de lo invisible; y en cada encarnación, el germen de una revelación. La gran pintura siempre ha querido dar cuenta del reino de lo invisible, como la gran poesía ha aspirado siempre a expresar lo inexpresable. He aquí el misterio de la pintura: ¿cómo puede ésta, siendo el arte de representar lo visible, hacer de lo invisible su tema?

La pintura se pone al servicio de una tarea de desvelamiento ontológico. El ser de los lugares, y de los hombres que los habitan, es un ser oculto, olvidado («el olvido del ser» a que se refiere Heidegger). Pintar es tanto des-velar (la veladura desvela) como recordar (vemos porque recordamos, como afirmaba Platón). Si la pintura es reminiscencia, olvido y memoria han de ser categorías indisociables. Decía Borges que el olvido es una de las formas de la memoria. En la pintura de Pedro González la topología de la memoria es también una topología del olvido. En los cuadros de tema erótico que presentó en la exposición de 1990 en la Caja de Ahorros, los cuerpos son marcas mnemónicas de la vida que se esfuma. Las manchas proclaman los límites borrosos, difuminados, del imperio del olvido, que es también el de la memoria. La fijación precisa del instante vivido es imposible. Nos resignamos a contemplar solamente huellas borrosas de una experiencia signada por la ausencia y la negación. La imagen de la felicidad es siempre impura, incompleta. La vida no retorna sino como ruina de la memoria, es decir, como olvido y consunción, porque si algo evoca el erotismo del olvido es la imagen de la muerte. Esta pintura de la experiencia existencial registra la disolución de las imágenes que la memoria almacena a lo largo de la vida; lo que retorna de ese almacén es un fantasma, que proclama la naturaleza irreversible del tiempo vivido. Estos desnudos expresan una visión ácida y pesimista de la existencia. No hay placer ni violencia; sólo silencio metafísico y melancolía.

Junto a estas composiciones eróticas presentó en dicha exposición otros cuadros de personajes solitarios, viejos casi siempre, ensimismados en habitaciones repletas de muebles que levitan o tiemblan, como si un seísmo cuyo epicentro residiera en la conciencia del sujeto los agitara sin descanso. En medio de la habitación se divisa una figura sentada; junto a ella, la mesa, la silla y la cama son los únicos muebles que le hacen compañía. Baña la escena una débil luz que otorga a las figuras una apariencia enigmática, como si fuesen



Interior. Técnica mixta. 150 × 170 cm. 1990. Colección del artista.



Interior Técnica mixta. 150 × 170 cm. 1990. Colección del artista.

emisarias de un tiempo anterior. El signo que estas imágenes *emiten* es identificable por la razón. Lo invisible es más importante que lo visible. De cada imagen representada brotan multitud de imágenes soñadas. El sueño no es anterior a la pintura, no la produce, como creían los surrealistas, sino que es la pintura la que desencadena los mecanismos de la ensoñación poética.

Si la materia de la pintura es la memoria, también lo son el olvido y el sueño. Estos tres elementos componen una alegoría melancólica. De ahí que el *aenigma* de la representación se formule como un paisaje interior del ocaso.

La luz hace posible que la *memoria* y el *olvido* compongan el sueño alegórico de la Pintura: como evocación de lo vivido y como profecía de lo no vivido. La vida vivida deviene en la pintura la imagen de una ruina parlante; mientras que la vida no vivida se ofrece como el espejismo que el peregrino ansioso divisa en el desierto.

Estas imágenes son en la pintura de Pedro González acompañantes dóciles que la luz mueve y atraviesa; como mueve el viento las dunas del desierto, así los muebles y sus sombras se arrastran sigilosamente por las estancias vacías. En este paisaje de la conciencia sólo se divisan las ruinas dispersas del ser, las inscripciones fragmentarias de la existencia encarnada.

El deseo se vale de la *memoria* y del *sueño* para recrear el mundo. Vemos lo que deseamos y recordamos lo que amamos. El deseo es el progenitor del sueño y de la memoria, hermanos gemelos que en la pintura derraman sus fantasías, ya de felicidad, ya de infortunio.

Después de realizar estos interiores con figuras (1989-90), Pedro González ha seguido elaborando en los dos años siguientes sus naturalezas muertas fantasmiales, género al que se incorporan como subtema los muebles con gavetas de los que surgen flores, frutas, animales domésticos o cadáveres. Es una investigación sobre el espacio interior y exterior. Las dimensiones arquitectónicas de «dentro» y «fuera» se proyectan en el territorio de la conciencia. El mueble con gavetas ya no denota la función de objeto que encierra o guarda cosas, sino que se convierte en una ventana abierta al mundo. Desde una de estas gavetas contemplamos el horizonte marino, y soñamos con un viaje interminable. Pero a la inversa, también se nos ocurre pensar que el mundo es como la gaveta de un armario del que no podemos salir.

En este periodo (1991-92), también inicia una serie titulada *Arquitecturas-Icèreses*, título que responde a un procedimiento creativo que el crítico Santiago Amón, aplicando un término acuñado por Arthur Koestler, llamó «bisociación», para referirse a una etapa anterior de la pintura de Pedro González. En estas obras se combinan imágenes procedentes de la estética informalista de sus *icèreses* o estructuras gravitatorias de sus cosmoartes en un marco arquitectónico que, por sus tensiones internas, sigue siendo barroco.

A comienzos de 1992 acomete una investigación sobre temas marinos, a la que pertenece, como primera «entrega», una serie de *Barcas*. Más allá de la anécdota referencial, son estos cuadros rigurosos y austeros ejercicios de geometría, en los que prevalecen las líneas diagonales y las aristas pronunciadas. La armazón de madera de estas grandes barcas recuerda los esqueletos radiografiados de su etapa *Cosmoarte*. ¿Serán éstas —nos preguntamos— las imágenes erráticas del fantasma platónico de la barca, como aquéllas lo eran del hombre que gravitaba en el espacio?



Interior Técnica mixta. 105 × 95 cm. 1990.
Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta. 150 × 170 cm. 1990. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 73 × 60 cm. 1992. Colección particular.



Sin título. Técnica mixta. 180 × 160 cm. 1992. Colección del artista.



Construcciones. Técnica mixta sobre lienzo. 120 × 140 cm. 1992. Colección particular.



Construcciones. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 150 cm. 1992. Colección particular.

El mundo pierde su consistencia material. En la pintura de Pedro González, la realidad no es más que una construcción del sueño, imagen nebulosa que nunca llega a «coger cuerpo»: sueño incumplido, recuerdo incompleto, profecía melancólica. Y así debe ser, pues la tarea del artista que quiere hablar la lengua universal de la pintura, no tiene fin.

Volvía Matisse de hacerle una visita a los artistas pertenecientes a la facción cubista de Puteaux, donde pudo contemplar el famoso *Cheval* de Duchamp-Villon, cuando le confesó al amigo que le acompañaba que no creía en un arte puramente intelectual, a lo que éste, dispuesto a rebatirle, citó el ejemplo de Mallarmé, y su obra *Un coup de dés*. La respuesta de Matisse fue inmediata: «Mallarmé podía permitirse esos lujos; pero para mí la sensación siempre aparece primero, y la idea viene después. Si veo un ramillete de flores y me gusta, pintaré algo. Los cubistas, en cambio, conciben una idea y luego se preguntan: '¿Qué sensación me produce?', pero yo no puedo comprender de ninguna manera este proceso. Toda mi vida me he guiado por lo que he hecho, nunca por lo que he pensado»⁵⁵. Y años después, en una entrevista que le hizo Tèriade afirmó: «Evidentemente, sin voluptuosidad no hay nada, pero también se debe exigir a la pintura una emoción más profunda que conmueva al espíritu al mismo tiempo que a los sentidos. Sin embargo, la pintura exclusivamente intelectual no existe. Ni siquiera se puede decir de ella que no va más lejos, simplemente porque nunca ha comenzado. Permanece siempre encerrada en la intención del pintor sin llegar a realizarse»⁵⁶.

Esta definición que del acto creativo propone Matisse, como un proceso cuyo origen reside en la sensación y en ella finaliza, proceso en el que, sin embargo, conviene no olvidar que «también se debe exigir a la pintura una emoción más profunda que conmueva al espíritu al mismo tiempo que a los sentidos», nos ayuda a comprender el modo en que Pedro González concibe el acto y el oficio de pintar.

En 1967, su amigo Miguel Tarquis, historiador del arte y director del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz, llamaba la atención sobre el hecho de que, siendo Pedro González un intelectual, un hombre formado en la Universidad y en la Academia, sus cuadros no fuesen «puras elucubraciones o razonamientos científicos». Y añadía: «su intelectualidad sólo tiene que ver con su arte en cuanto al rigor formal de su orden en la composición. Esta correspondencia entre su técnica personal y simplificada y el más riguroso orden en la composición, ha sido quizá la dificultad más grande para recono-

⁵⁵ Henri Matisse, *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978, pág. 66.

⁵⁶ *Ibidem*.



Construcciones. Técnica mixta sobre lienzo. 75 × 92 cm. 1992. Colección del artista.



Construcciones. Técnica mixta sobre lienzo. 120 × 140 cm. 1992. Colección del artista.

cer que la base de su arte es la sensación simple, natural y espontánea de su personalidad»³⁷.

Personalidad y método. He aquí los dos pilares sobre los que se sustenta la concepción del hecho artístico que Pedro González ha transmitido no sólo en sus escritos de crítica de arte (*vid. Antología de textos*), sino también en sus clases de la Facultad de Bellas Artes.

La defensa de los valores pictóricos, anclados en una sólida base académica, ha sido uno de los principios que han contribuido a formar su personalidad creadora. Tal defensa implica un rechazo de toda justificación del acto creativo en elementos extraartísticos, sobre todo, si éstos no son más que subterfugios literarios o filosóficos destinados a sustentar artificialmente el valor de una obra que, de otro modo, no resistiría el más benévolo análisis crítico. Pedro González reclama que su pintura sea juzgada por sus valores pictóricos y no por la dimensión poética o literaria que ella pudiera ostentar. Sin embargo, esta reserva del artista frente a los valores poéticos atribuidos a cualquier creación de las artes visuales no nos impide reconocer que tales valores se dan en su propia pintura, aunque no de una forma apriorística o premeditada, sino como un signo estético del que se deriva la esencia de lo pictórico. Ya María Rosa Alonso enjuició así su obra del periodo venezolano: «Pinceles escasamente literarios los suyos»³⁸. Lo eran entonces, y siguen siéndolo hoy. Aunque, tal vez haya que establecer una distinción entre lo literario y lo poético, pues si hay una pintura que responda a un principio de creación poética, es la suya, como lo ha probado la intuitiva crítica de José Hierro.

Veamos cómo describe el propio artista sus reacciones cuando atraviesa la puerta de su estudio y se enfrenta a un lienzo virgen:

«Cuando voy a pintar, voy a hacer pintura; pero eso lo produce el trabajo. Siempre ha sido así, y ya está; y me meto allí a hacer pintura. Es decir, cuando me meto en el estudio resulta que, por ejemplo, no tengo sino un cacharro de negro y entonces pinto... con eso, en el suelo. No soy como algunos que al coger los tubos y no tener violeta, pues no pueden pintar ese día. Es todo lo contrario, a veces meto todos los creyones que encuentro y con eso lleno hasta veinte metros de lienzo, después resulta que no vale nada, pero nunca se me ocurre decir que un día no puedo pintar porque no tengo blanco. Estoy realmente en la lucha con la materia y a veces salen cosas con arreglo a la materia que tengo»³⁹.

El pintor piensa pintando. En el proceso creativo van surgiendo los hallazgos plásticos y así las ideas se formalizan en el lienzo, no sin que el azar haya tenido algo que ver con el resultado final. La pintura es como un crisol en el que la materia, al ser interrogada, genera las imágenes que han de componer en la mente del artista la recreación imaginaria del mundo que llamamos obra de arte.

Los logros artísticos no nacen de un esfuerzo intelectual premeditado. Siempre ha descreído nuestro artista de un tipo de pintura sustentada en ideas, programas o mensajes; pues considera que las ideas que cada artista tiene sobre la obra que va a ejecutar suelen ser meras intuiciones que poco a poco se van aclarando a medida que su trabajo avanza. De nada vale trazarse un plan previo con la intención de que la obra sea un fiel reflejo del mismo; mera copia de la idea que le asedia. La germinación de las ideas sólo se produce

³⁷ Miguel Tarquis, texto del catálogo de la exposición de Pedro González en el Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1967.

³⁸ María Rosa Alonso, palabras de presentación de la muestra de Pedro González en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 1957.

³⁹ Pedro González, declaraciones hechas a Carlos E. Pinto, «Conversación con Pedro González, en el catálogo de la exposición antológica celebrada el Día de Canarias, 1985, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, pág. 114.

en el mismo proceso creativo; éstas se dan como un don de la pintura. Menos confía aún en el soplo mágico de la inspiración. La lucha con la materia es un trabajo, un ejercicio que sólo dará sus frutos si la dedicación a él es total. Por eso Pedro González pinta mucho, aunque su pintura responde al concepto de desarrollo formal, y no al de una mera necesidad de autoexpresión: «No soy hombre de cuadros, sino de series —confiesa—, entonces hago una serie de 50 cuadros o de 40 y selecciono 15 ó 20. Siempre pinto a base de lo que me da el lienzo, no de lo que pongo yo sino de lo que me va dando el lienzo. Entonces hay encuentros, sobre todo en la época de tipo informalista, encuentros y azares que te pueden seducir»⁶⁰.

El carácter ordenado de su pintura no le impide creer en la importancia que juega el azar en el proceso creativo. No podemos apoderarnos de la forma artística mediante un acto de la voluntad o de la razón. La intuición ayuda al artista a saber discernir el momento en que se produce el alumbramiento de la forma perfecta. Si por el contrario —dice Pedro González— «se pretende apoderarse de ésta por la fuerza, echando mano de la fuerza y el cálculo, se encabrita la forma, quedando impresa en la unidad del cuadro esta tensión manifiesta que pone en evidencia al artista»⁶¹.

No sólo el azar interviene en el acto creativo, sino también la duda y los arrepentimientos. El interés teórico que Pedro González ha manifestado, en diversos artículos y entrevistas, por determinar el momento en que puede predicarse de un cuadro que está acabado, revela la importancia que la duda ostenta en el acto creativo. En el arte no existe una certeza absoluta acerca de cuándo debe darse por concluido el proceso. Y si la obra es abstracta, todavía resulta más difícil determinar ese punto de perfección formal, tras el que toda intervención de la mano sería nefasta. Paradójicamente, dicha indeterminación, que constituye una conquista de la libertad de elección en el arte, deviene al mismo tiempo la fuente de la angustia que a menudo se adueña del artista. En este terreno no cabe establecer ninguna norma que fije el momento ideal de la realización acabada, el cenit de la perfección:

Si no hay una primera pincelada —piensa Pedro González—, la pregunta sobre cuál debe ser la última carece de sentido:

«Y podemos preguntar a su vez, ¿pincelada última de qué proceso?, de la construcción material del cuadro con sus diversas capas de pintura, las zonas suaves y transparentes, los empastes duros que resaltan el movimiento del músculo, ¿o es que se refiere nuestro espectador, al formular la pregunta, al toque último que le damos a la idea, al concepto?, porque existen en toda obra dos vertientes que ascienden a la par y culminan al unísono; por un lado la idea que el pintor a priori sólo posee de una manera vaga, y que va a definir a la terminación de la obra, y por el otro lado el proceso técnico de ir construyendo el objeto real que es el cuadro; y aun considerando tan diferenciados estos dos aspectos en la realización de la obra de arte, como lo hemos hecho, supone muchos riesgos, por las íntimas relaciones que unen estos caminos (...). También el espectador puede situarse en ese campo singular donde los cuadros se terminan de la misma forma que se remata un muro, poniendo bloques, unos sobre otros hasta alcanzar la altura deseada; lugar donde abundan los cuadros terminados y enmarcados, terminados de punta a punta, con las pinceladas cubriendo todo el lienzo, sin dejar zonas vírgenes; cuadros con

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 99.

⁶¹ Pedro González, «La forma», en *Sobre el lienzo*, op. cit. pág. 12.



CONSTRUCCIONES. Técnica mixta sobre lienzo, 73 × 92 cm. 1992. Colección del artista.



CONSTRUCCIONES. Técnica mixta sobre lienzo. 73 x 92 cm. 1992. Colección del artista.



Garotas. Técnica mixta sobre lienzo. 54 × 65 cm. 1992. Colección del artista.



Sin título. Técnica mixta. 70 × 61 cm. 1992. Colección particular.



Barcáiztegui. Técnica mixta sobre lienzo. 160 × 180 cm. 1993. Colección del artista.

miles de pinceladas, pero ninguna es la última, ninguna es original, ninguna encuentra nada, ni arriesga nada, ni duda, ni se arrepiente, porque nada se exige el artista. Lugar donde los pintores pueden decir, con un pequeño margen de error, que tal cuadro de tales dimensiones le lleva tantas pinceladas; en este tipo de pintura no hay última, no podrá haberla porque no se ha empezado, porque no hay primera»⁶².

La autonomía del arte condena al sujeto creador no sólo a la incomunicación social, sino también a permanecer en un estado de angustiada incertidumbre. «¿Qué hacer? —se dice—, si todo vale, si no hay normas que permitan evaluar la calidad de mi trabajo...». Ante esto, Pedro González propugna una redefinición del concepto de academia. No podemos hacer tabla rasa. Es necesario conocer los rudimentos del oficio; dominar los recursos técnicos, aunque sea no más que para prescindir luego de ellos. Sólo es libre en la elección quien renuncia a lo que posee. El artista incapacitado, que opta por la libertad que le brinda la vanguardia, no puede decir que es libre; su libertad es falsa, pues alardea de renunciar a una técnica que no posee. Contra esta impostura, Pedro González propone en un artículo de la «Gaceta Semanal de las Artes» (periódico *El Día*) una «academia para la antiacademia»:

«Entendemos que hay academia y academia. Una academia enemiga irreconciliable del arte y los artistas; contra la que, arte y artistas, por propia de

⁶² Pedro González, «Notas sobre pintura», en *Sobre el lienzo*, op. cit., pág. 22. También trató este tema en otro artículo del mismo libro: «La última pincelada», págs. 59-61.

finición tienen que luchar siempre. Academia que pretende asfixiar al arte en el polvo de un archivo de dogmas estéticos. La otra academia, para los que no creemos —sin duda, luego de haber hablado Ortega de ello— en lo inefable, es necesaria. Academia que va a ser, en otras palabras, simple y llanamente, disciplina, ejercitación y conocimiento. Condición previa, ésta, para llevar a algo concreto, por elemental que sea —acaso más necesaria cuanto más elemental— esa pirueta estética donde reside en esencia el más sugestivo contenido del arte: la aventura (...). Se ha dicho que, para pintar, hace falta tener un conocimiento previo de lo que es la pintura. Si la 'academia' posibilita tal conocimiento, abre, sin duda, una hermosa puerta para el invento, la subversión, la lucha, la aventura y el riesgo artístico dentro de ese campo dramático de la pintura y la escultura. Abrir esa puerta puede ser un buen concepto de academia actual. Y salir por ese pórtico sería, indudablemente, un buen comienzo para el artista joven. Ganaría así, el artista, la enorme libertad, como mínimo, de abandonar lo que ha aprendido, de elegir su propio camino, y no caer en esa ingenuidad, tan frecuente en el arte actual, de tomar por distinto lo que es igual pero mal hecho.⁶³

De acuerdo con estas convicciones, Pedro González ha reconocido, en diversas declaraciones y artículos⁶⁴, la deuda contraída con Pedro de Guezala y Mariano de Cossío, los maestros que contribuyeron a completar su formación técnica; de la misma manera que, como profesor de la Facultad de Bellas Artes, él mismo ha inculcado a sus alumnos este respeto por los impercederos valores de la academia, en los que, a su juicio, descansa la única garantía de una verdadera libertad de elección estética. Probablemente no ha habido en el panorama artístico canario de los últimos treinta años un discurso pedagógico más influyente que el suyo. Algunos de los artistas más importantes de la Generación de los setenta: Gonzalo González, Ernesto Valcárcel, Juan José Gil, Luis Alberto, Ramón Díaz Padilla, etc. siempre han reconocido el valor de su magisterio.

En este sentido hay que entender también su labor como presidente de la Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Las Academias, según piensa Pedro González, pueden y deben cumplir en nuestra sociedad una tarea de asesoramiento estético, erigiéndose en órganos consultivos que orienten el desarrollo de la creación artística y arquitectónica; cumpliendo al mismo tiempo la función de denunciar la apatía de dicha actividad o los atentados que se cometen contra el patrimonio artístico y arquitectónico de la región. He aquí la única manera de hacer que esta institución renazca y recupere el sentido originario que presidió su actividad en el pasado. A este respecto, la idea que tiene Pedro González de la Academia enlaza con el espíritu de la pedagogía del arte que propugnaba la Ilustración, cuya máximo ejemplo en Canarias fue la Academia de Dibujo de Santa Cruz de Tenerife, presidida a principios del siglo XIX por el escultor Fernando Estévez.

La disciplina académica es externa. Quien a ella se somete, lo hace para adquirir ciertas habilidades en el campo de la forma o del color, de la anatomía o de la composición; pero hay otra disciplina interna que, según Pedro González, todo artista, si es auténtico, debe imponerse: la que concierne al rigor en el desarrollo de su propia obra. Las decisiones estéticas que el artista adopte, deben ser fiel reflejo de su personalidad. La verdad de la pintura, su

⁶³ Pedro González, «Academia para la antiacademia», en *Sobre el lienzo*, op. cit., págs. 44 y 45. En otras ocasiones se ha pronunciado sobre el valor de la enseñanza académica de las bellas artes: «Yo entiendo que en una gran población se pueda hacer pintura sin pasar por la academia, se puede hacer una academia propia a base de los museos, de la pintura que se ve... pero en Canarias eso es muy difícil. Por ello tal vez en sitios como éste la academia tenga más razón de ser (...). Se suple un poco la presencia de las obras de los grandes maestros, que siempre son la pauta a seguir para una pintura que sea tradicional y no sea plagio (...). Yo creo que es normal que todos tengamos influencias de todos. Es normal que a mi paso por la escuela el papel profesoral condicionara los intereses de algunos alumnos, pues la falta de información en general te conduce a afinidades con lo que tienes más próximo. Yo creo que todo eso es positivo, tenemos influencias y no hay que negarlas de ninguna manera. El negarlas si es malo, el negarlas significa tener una inseguridad personal total; es como cuando se dice que la academia deforma a pintores, yo entiendo que si eso sucede es que no hay la personalidad suficiente para pasar por encima de todas esas vallas». («Hartísimo» entrevista a Pedro González», en *Hartísimo*, núm. 4, 1984, págs. 11 y 12).

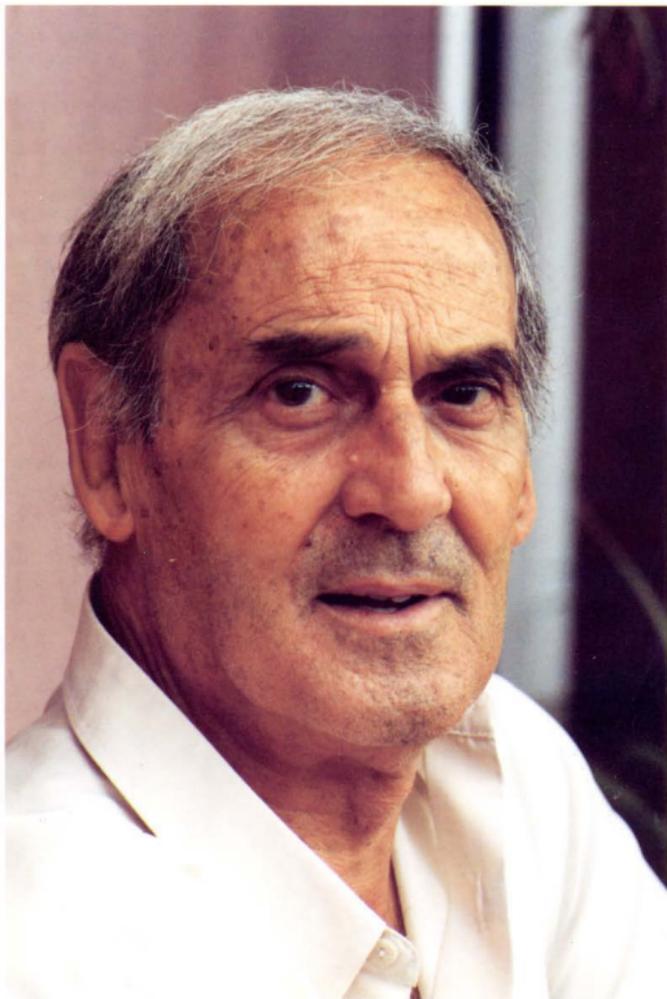
⁶⁴ Vid. artículos de Pedro González sobre Mariano de Cossío y Pedro de Guezala, en *Sobre el lienzo*, op. cit.

autenticidad, reside en una relación de armonía entre la personalidad y el método, hasta el punto de que no sea posible distinguir en la obra de un artista ambas categorías. Por eso, personalidad y método han de ser conceptos relacionados. Cuando entre éstos se advierte una disociación, y el método que aplica no responde a su personalidad creadora, ya sea por ausencia de ésta o porque se prefiera tomar como modelo la obra de otro artista, el producto artístico que como consecuencia de esta disociación surja, estará tal vez a la moda, y gozará por ello del aplauso de la crítica o del público, pero resultará falso, derivativo, intrascendente. Así pues, la relación entre la personalidad y el método determina el contenido de verdad de la obra. Este es el credo estético de Pedro González:

«Yo creo que cada pintor hace la historia de la pintura en su obra, tiene que hacer la historia de toda la pintura. Todo el que llega a hacer algo ha tenido que recorrer toda la historia de la pintura y después hacer su pintura, toda su vida, no tiene que hacer otra cosa sino aclarar lo que tiene que decir. Por eso, te digo [se dirige a su entrevistador, el crítico Carlos E. Pinto] que yo creo que he pintado lo mismo desde que empecé hasta ahora. Para mí he pintado lo mismo. Lo he ido aclarando, aunque tal vez todavía no esté suficientemente claro (...). Tal vez nunca termina uno de decir lo que tiene que decir, afortunadamente hay siempre un segundo paso. Cada cuadro es sólo uno de esos pasos; lo terminas y ya está. Pero el siguiente es la irremediable razón del camino»⁶⁵.

⁶⁵ Pedro González, declaraciones hechas a Carlos E. Pinto, «Conversación con Pedro González», en el catálogo de la exposición del Día de Canarias, *op. cit.*, pág. 114.

Biografía



Pedro González en 1992.

1927

Nace el 4 de febrero, en la casona solariega de la familia Carta, en Valle de Guerra.

1945

Estudios de bachillerato en el Instituto de Santa Cruz, paso por la Academia Iriarte y conclusión en el Canarias-Cabrera Pinto de La Laguna.

1946-1948

Aprobado el examen de estado, se matriculó en la Escuela de Ingenieros de Madrid.

1949

De regreso en Tenerife, se matricula en la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad de La Laguna.

1950

Ingresa en Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, dependiente de la Escuela Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

1953

Primera exposición individual en la Sala Provenza de Santa Cruz de Tenerife.

1954

Termina la licenciatura en Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna. Viaje de estudios por Cataluña y exposición en la Residencia de Oficiales de Lérida.

1955

Marcha a Venezuela contratado por el Ministerio de Educación de la República como pro-

fesor de matemáticas del Liceo Lisandro Alvarado, de Barquisimeto, estado Lara. Segundo y tercer premio de pintura en el Salón Julio T. Arce. Exposición individual en la Asociación de Escritores Venezolanos de Caracas.

1956

Presencia en las colectivas del Salón Arturo Michelena y Salón Oficial de Arte Venezolano. Individual en el Liceo Lisandro Alvarado, Barquisimeto. Premio Lisandro Alvarado del Ministerio de Educación de la República de Caracas.

1957

Mural sobre el folclore venezolano, titulado *Tannanange*, en el Liceo Lisandro Alvarado. Nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Caracas.

Presencia en las colectivas del Salón Arturo Michelena, Salón D'Empire y Salón Oficial de Arte Venezolano. Exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

1958

Acude a las colectivas del Salón Oficial de Arte Venezolano, Salón Arturo Michelena y Sala Mendoza. Exposición individual en el Centro Profesional del Este, Caracas, patrocinada por la revista *Integral*.

1959

Durante cuatro años consecutivos, acude al Salón Nacional de Arte Venezolano; presencia en las colectivas Exposición Nacional de

Dibujo y Grabado y Exposición de Pintura Experimental.

Segunda muestra individual en Tenerife (Casino Principal).

1960

Primer premio de pintura en la IV Exposición Regional de Santa Cruz de Tenerife; el premio de honor se declaró desierto y se dividió su dotación; por primera vez se galardonaba una obra informalista y el fallo del jurado fue acogido con agrado por los concursantes y cierto sector de la prensa. Exposición individual de monotipos y dibujos en el Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas.

1961

Regresa a Tenerife y se establece en su ciudad natal de La Laguna; inicia empresas agrícolas que abandonará poco después. Participa en la exposición Testimonio de Arte Abstracto.

1962

Exposición individual en el Círculo de Bellas Artes, Tenerife. Premio de Honor en la VI Regional de Pintura y Escultura.

Viaje de estudios por Francia y Alemania y presencia en la colectiva Spanick Kulturinstitut, en Múnich.

Expone dibujos, junto a Enrique Lite, en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

1963

Exposición individual en la Sala Neblí, Madrid.



Retrato de su mujer Chichea Zerolo. Técnica mixta sobre lienzo. 60 x 50 cm. 1950. Colección del artista.



Autorretrato. Carboncillo sobre papel. 43 x 34 cm. 1948. Colección del artista.



Monotipo. Técnica mixta. 45 x 37 cm. 1960. Portada catálogo exposición.

Con otros artistas y escritores funda el grupo Nuestro Arte, que expone, por primera vez, en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Participa en la muestra colectiva *Canarias en Madrid*.

1964

Obtiene el título de profesor de dibujo por la Escuela Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Nombrado profesor de colorido en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Colectivas en el Círculo de Bellas Artes: Homenaje a Miguel Ángel Buonarroti (IV Centenario) y Exposición Experimental de Canarias.

1965

Nombramiento como profesor de dibujo técnico en la Facultad de Ciencias de la Universidad de La Laguna.

Segunda exposición del grupo Nuestro Arte en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Premio del Cabildo Insular de Tenerife en la VI Exposición Regional de Pintura y Escultura.

Exposición-homenaje a Julio Tovar.

1966

Mural para el Instituto de Productos Natu-

rales de Tenerife (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

Exposiciones individuales en el Centro Icodense, Tenerife, y en Modern Art Gallery, Las Palmas.

Expone fuera de concurso e interviene como jurado en la VII Exposición Regional de Pintura y Escultura de Santa Cruz de Tenerife. Participa en colectivas en la Casa de Colón y en la Casa de Tomás Morales, Agaete.

1967

Exposiciones individuales en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en el Ateneo de La Laguna (*Cosmoarte*).

1968

Profesor de entrada, por oposición, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife.

Muestra individual en la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, y adquisición de un cuadro de *Cosmoarte* por el Museo Español de Arte Contemporáneo.

Beca de Pintura de la Fundación Juan March. Expositor en la Bienal de São Paulo.

Individual en el Círculo de Bellas Artes, patrocinada por el Colegio de Arquitectos de Canarias.

1969

Nombramiento como Secretario de la Escuela

de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife.

Exposiciones individuales en el Salón del Prado del Ateneo y en la galería Sen, Madrid.

1970

Profesor encargado del curso en Bellas Artes; asignatura, colorido; y tutor de becarios de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

Exposición de litografías en la Sala de Arte y Cultura (La Laguna) de la Caja General de Ahorros.

1971

Exposiciones individuales en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en la galería Sen, Madrid.

1972

Nuestro Arte suma a sus propias publicaciones, entre otras, la prestigiosa colección de poesía, la edición y cuidado de los títulos de la Caja General de Ahorros (premios Pérez Armas, de novela, y Agustín de Bethencourt, de ciencias) y del Aula de Cultura de Tenerife. Pedro González diseña las portadas.

1973

Exposición de cien *gouaches* en la galería Gángo, de Santa Cruz de Tenerife.



El pintor con Miró Mainou.



Pedro González con Fernando Castro y López Salvador. Caracas. 1993.



El pintor con Pepe Dámaso y Mercedes Tabares en la exposición *Desde el volcán*. Caracas. 1993.

1974

Exposiciones individuales en la galería Sen, Madrid, Club La Prensa, Santa Cruz de Tenerife, y Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

1975

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes San Miguel de Canarias.

1976

Invitado por la Caja General de Ahorros para la exposición inaugural en la Sala de Arte y Cultura del Puerto de la Cruz. Exposiciones individuales en las galerías Yles, Las Palmas, y Arizta, Bilbao.

1977

Exposiciones individuales en Fondo de Arte Contemporáneo, Madrid, y obra de pequeño formato en la galería Botticelli, Las Palmas de Gran Canaria.

1978

Nombrado director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y de la Escuela de Bellas Artes, de Santa Cruz de Tenerife. Inaugura con una muestra individual la galería Rodin.

1979

Pedro González, como independiente, encabeza la lista del Partido Socialista Obrero Español al Ayuntamiento de La Laguna. Elegido alcalde con los votos de toda la izquierda. Nombrado Decano de la recién creada Facul-

tad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna.

Exposición individual en la galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.

1982

Exposiciones individuales en el Ateneo de La Laguna y en el Salón de Actos del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.

1983

Mayoría absoluta del PSOE en las elecciones locales; Pedro González abre un segundo mandato en la alcaldía de La Laguna. Exposiciones individuales en la ermita de San Miguel, La Laguna, Casino Principal, Santa Cruz de Tenerife y Salón de Actos del Ayuntamiento de Güimar.

1984

Exposiciones individuales en la Sala de Arte y Cultura, La Laguna, y en la galería Garoé, Santa Cruz de Tenerife.

1985

Expositor en Arco 85 por la galería Proyección de Madrid.

Antológica en el Colegio de Arquitectos, II Día de Canarias; monografía de Faly Gutiérrez, Carlos E. Pinto y Díaz Bertrana, editada por el Gobierno autónomo.

Expositor en Art Expo, de Montreal (25-29 de septiembre).

1986

Editor publica *Sobre el lienzo*, libro que reúne

ensayos y críticas de arte de Pedro González, algunos difundidos en la prensa regional veinte años atrás.

1987

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna.

Profesor asociado de investigación y creación pictórica en la Facultad de Bellas Artes. Exposición individual en Santa Cruz de La Palma y edición de una carpeta de grabados en El Taller.

Individuales en la galería Radach-Novaro y en Prensa Canaria, Las Palmas.

Conoce a Mercedes Tabares —poetisa y bisnieta del poeta Tabares Bartlett—, quien a partir de entonces jugará un papel importante en su vida.

1988

Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación.

Mural para la sede de la Delegación de Hacienda de Santa Cruz de Tenerife.

Exposiciones individuales en las galerías Rosa León y Attiir, de Las Palmas de Gran Canaria.

1989

Pinta una serie titulada *La pera*.

1990

Exposición individual en la galería Parámetro, Tenerife.

Sala Paranimio: *Espacio, retrato y pera*, monografía de Luis Ortega y muestra individual en la Universidad de La Laguna.

Exposición en la Caja General de Ahorros de Canarias, cien obras en todos sus procedimientos y formatos.

1991

Expone la serie *Blanca* en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en el

Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.

1992

Dibujos en la galería Végueta de Las Palmas de Gran Canaria y en la galería Magda Lázaro de Santa Cruz de Tenerife.

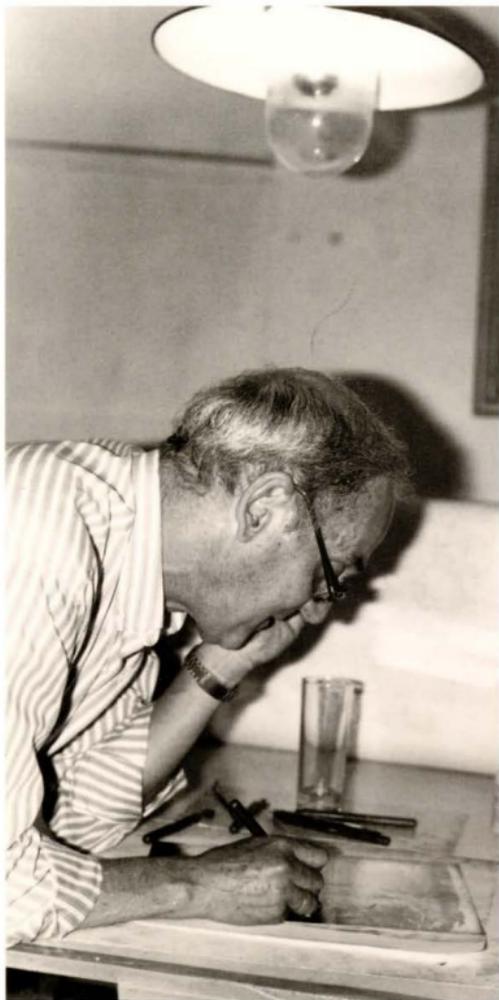
Cajones y construcciones en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

1993

Cajones y construcciones en la galería Rayuela de Madrid.

Colectiva *Desde el volcán* en Nueva York y Washington (Estados Unidos) y Caracas (Venezuela).

Antología de textos



El pintor en El Taller. La Palma. 1988.

El artista a través de sus textos

Breves reflexiones sobre el dibujo, el color y la composición

El dibujo

Frente a un dibujo tenemos la impresión de estar mirando por el ojo de la cerradura para ver el ámbito de la creación plástica desde una posición indiscreta. Quedan al descubierto, de pronto, aquellos rasgos reveladores de las características que dan fisonomía propia a la personalidad del artista a través de su obra. Sobre todo, prendemos, logramos captar de inmediato, esos modos —maneras de hacer— que facilitan una mayor comprensión de la obra de arte. Al contemplarlos, conseguimos una familiaridad —aptitud para el entendimiento— una, en fin, facultad para reconocer el trabajo de un pintor. Reconocimiento de formas creadas por manos del artista, no confundamos con ese «volver a ver», que desde Aristóteles, mantiene una justificación de la teoría mimética en las artes plásticas, pues se trata en este caso de un reencuentro con la línea, la mancha, el color, que por su tratamiento, son afirmaciones claras de un contenido personalísimo, individual, perfil de una mano, un espíritu. Contamos pues, luego de acercarnos a los dibujos, en la apreciación de un cuadro —por muy complejo y estructurado que haya sido compuesto— con un aliado de valor incal-

culado que abre una brecha para el análisis. Y no sólo el análisis, que siempre es posterior a una primera emoción, antes de éste, de la actitud trituradora, incisiva, el resquicio que posibilita el dibujo cumple su función propia de comunicar, sencillamente dar paso, relacionar, permitir esa simbiosis que sensibiliza al espectador con la obra. Podemos decir, por lo tanto, que el dibujo abre un pórtico para la «intimidad estética». Después de su contacto, estamos seguros de reconocer cualquier boceto, cuadro, mancha, que se haya materializado por la misma mano. Nos da éste, subrepticamente o de forma impúdica, las posibilidades de que es capaz un hombre dentro de la expresión plástica. Está en los dibujos, inevitablemente contrastado, todo un contenido grafológico que no engaña, y porta además valores de autenticidad que ni aún el propio autor podría escamotear.

Ante estas obras dibujísticas nos acercamos por tanto a los pintores por el lado más claro. En los trazos, el rayado, las comas, éste queda más al descubierto —a flor de lienzo— que en otros procedimientos. Y son preferidos por muchos aficionados al arte los dibujos, porque en ellos, sin duda, a través del lenguaje de grafismos ligeros de ejecución las improntas de la mancha o de la línea, encuen- tran las posibilidades de un diálogo más llano y despojado. Coloquio que tiene la ventaja —o el inconveniente— de no exigir un clima determinado, protocolos subjetivos, —estados de ánimo que reclama para sí el color—, sino que, por el contrario, se desarrolla, por añadidura de su terminología es-

cuela y clara, en el más íntimo y descarnado contacto.

Evidentemente, son más netos los dibujos: tienen, aún sobre el papel —por muy viejos y amarillentos que se encuentren— la tensión propia de una herida. Son abiertos, claros —por directos— los enlaces que conectan con el artista. La materia-soporte suele estar presente, el papel no se oculta, es noble su permanencia junto a la huella expresiva del trazo. El papel o la piedra, la cerámica o la madera, siempre forman parte del conjunto, y su textura se suele respetar y dignificar a su vez. Herida o huella, con claridad de fósil, nos impresiona el dibujo como algo palpitable y vital. Son frescos, con frescura de espontaneidad, que es un valor importante, máxime en los momentos actuales en que las libertades plásticas reclaman esa determinación clara de los *substratum* más arrinconados del hombre. El dibujo es una forma de expresión que hoy tiene categoría primerísima en el mundo de la plástica.

Los medios son limitados. Se suelen desenvolver —no necesariamente— estas obras en blanco y negro. Y restringe aún más esta limitación el papel, que prohíbe grandes rectificaciones por su naturaleza. Son indudablemente, dos topes duros a los que el artista se enfrenta. Cualquiera dificultada a un quehacer engrandece a éste, lo dignifica, pero este sobrio y escueto camino es un reto magnífico. El artista lo acepta. Sólo blanco y negro; al margen del infinito campo del color. Sólo una afirmación; frente a las inmensas posibilidades del plano básico, y al lago, de las posibles rectificaciones que permiten otros



Sin título. Técnica mixta. 200 × 200 cm. Colección del artista.

procedimientos. El camino es estrecho en demasía, el dibujo es difícil. En especial aquel dibujo que va a quedar definitivamente en el papel como cosa acabada, pues el otro, el efímero, el eventual, que va a residir debajo de las manchas cromáticas, los empastes gruesos, las texturas variadas —con ser fundamental— tiene más atenuantes y justificaciones. El otro, ése, en blanco y negro, contrasta el triunfo o el fracaso de este reto ascético y noble.

Limitaciones éstas que pesan sobre el contenido del dibujo y gravitan inevitablemente en las intenciones del artista. ¿Acaso no es el color una de las libertades más amplias dentro del ámbito de expresión visual? Y negar la insistencia y la rectificación, ¿no es dejar al descubierto al arte sin esa muleta de la artesanía? El dibujo aprisiona, por tanto, las libertades pictóricas y sólo permite esta antinomia, blanco y negro, claro y oscuro, y sólo se mantiene la palabra primera, única. Y esto es suficiente, y esto es lo maravilloso. Le basta al dibujo la pared blanca del papel y el negro carbón; blanco donde abroquea el sol, ventana abierta al negro con visajes de

vida interior y celosías mitad a la luz, mitad a la sombra. Tienen los dibujos un extraño sentimiento de prisión y libertad. Los podemos ver desde dentro, encarcelados, y entonces, los espacios blancos son más espacios, más libres, más brillantes, y la visión es dramática, o, por el contrario, situarnos fuera de los murallones para distinguir los negros contrastes de esa vida íntima que asoma por los huecos enrejados de trazos; la visión también es dramática. El dibujo siempre es dramático.

Cuando el artista se aleja de la artesanía se acerca al campo puro de la expresión. Y es aquí, en estas latitudes despojadas del quehacer insistente, donde los grandes precursores insinúan —en obras ligeramente abocetadas y de pobre acabado— las directrices de su modo de ver y de pensar. Lenguaje para decir es el dibujo. Diferente de aquel otro donde el acabado, el buen acabado, hace comprensible a una mayoría las verdades estéticas, lleno de concesiones para que el espectador tenga un comienzo fácil, evitando así enfrentarlo con las crudas invenciones, las teorías, o las subversiones plásticas directamente. El dibujo acoge entre sus límites las comunica-

ciones donde el hacer es simple y directo, donde se grafían con la mancha y la línea lo que ha de ser una nueva realidad pictórica.

Prescindir del color es propiciar un mundo exangüe, falto de sangre, como a la luz de la luna, una realidad de sombras, de osamentas descarnadas. No es extraño por esto que su lenguaje sea serio, dramáticamente serio.

Es distinta la línea que compone el dibujo a esa otra que aparece en el cuadro pigmentado. En éste, el color le quita o le da valores diferentes, le desvirtúa o le enfatiza su fuerza de elemento, todo ello en aras de la unidad del cuadro. Aquel rayado en negro, que atrae el interés hacia su naturaleza como medio, se convierte en el óleo —por mencionar un procedimiento cromático— en pincelada de color, de materia. Un color, que es valioso aporte a la armonía o contraste tonal de la composición de la obra. Una textura material, que completa la tonalidad concretísima del objeto estético, prestando su colaboración efectiva a la intención que determina una especial apariencia corpórea del objeto como tal. La línea en el cuadro está irremisiblemente asociada, depende de otros valores, es, en definitiva, reforzada o escamoteada según las exigencias del conjunto pictórico, quedando por ello muy distante de la significación que tiene la línea en el dibujo puro.

Podemos afirmar, con un criterio amplio, que la línea en negro del dibujo es más línea y menos línea, según que coloquemos su naturaleza en tal o cual campo de la expresión. Más línea abstracta, con contenido más de idea, con realidad más de pensamiento, con característica, en suma, más como elemento. Menos línea, si la colocamos, la trasladamos al campo donde el color por sí solo fija realidades, donde las líneas se sugieren, dentro de esa sutil y amplia dimensión donde está más en nosotros que en el lienzo, donde la pregnancia completa y el reconocimiento mimético del mundo exterior dibuja, porque surgen en este ámbito líneas que, siendo manejadas por el artista, y sentidas —más que vistas por el espectador—, no están impresas en el plano del cuadro. Son líneas, pues, sin serlo.

La línea en el dibujo cuando es clara y preferida por el pintor se regusta en sí misma. La vemos modular grosores, o tenso y finos filamentos. Se estira y encoge como un gusano. Tiene una vida propia que desarrolla plenamente en el clima blanco y propicio del papel. Y como una oruga invita a seguirla irremisiblemente en su desarrollo dinámico. Encontrando en ella sola todo un contenido

de inefables compensaciones para nuestra atención. En la pintura, la línea forma parte de un coro inmenso, en el dibujo se queda ella sola —como en un ruedo— frente a su suerte.

Hay dibujos lineales donde ésta se presenta como alambre acerado. En otros es hilo flácido, va dejando encerradas, o liberando, zonas que pierde o recupera el papel. Dibujos, donde el músculo ejecuta un baile travieso, donde el músculo imprime al arabesco el fluido que regula el trazo. A veces, esta línea es única y reclama una atención que se desliza a lo largo de su trayectoria, y en ese viaje, que sigue su naturaleza, va comunicando lenta y rápidamente la fuerza, la intención con que fue creada y para lo que fue creada, hecha realidad en el papel. Aquí, nos dice del pequeño espacio que encierra tenuemente, como avergonzada, sugiriendo una fuga de éste, pidiendo un escape, una abertura, un pasaje. Allí, nos recuerda con su trazo fuerte y rotundo el poder de agarrar, la fuerza de contención, la calidad de presa. Y así, vamos discurrendo en su río, acercándonos o alejándonos de unas márgenes, precipitándonos en los rápidos gestuales, o remozándonos en los remansos serenos y grávidos. O es trazo escrito, cortado, como palabra, letra o signo, con el cual el niño dibuja lo que sabe más que lo que ha visto, lo que recién ha aprendido; el árbol, la casa, el perro. O es línea virtuosa que logra extrañamente con sus sutiles y sabias despreocupaciones señalar aspectos del mundo exterior, o veloces grafismos donde el gesto ejecuta con movimiento rápido haces de apretadas rayas que, como gavillas de trigo, responden a un geotropismo espiritual de actualidad.

Todo un mundo reside y se comunica a través del blanco y el negro, la línea o la mancha. Un mundo que es sobrio, pobre y por esto intenso, cargado de gritos y subversiones. Aguafuertes de Goya, puntas secas de Picasso, aguadas orientales. Todo es posible decirlo en el dibujo, en blanco y negro, todo, menos el color. El color no se escribe, el color sólo se ve. Se sugiere a veces, pero aquel color que sabemos, que conocemos de antemano; sus variaciones, las calidades diversas e infinitas, éas, quedan fuera de este mundo del dibujo. Se dibuja, por ejemplo, el verde de un árbol determinado, de un naranjo o de un almendro. Se dibuja el azul de una ola, o el blanco de una nube. Todo ello con la ingenuidad heráldica del cromatismo. Verde, azul y blanco; verde de árbol, azul de mar y blanco de nube. Nada



Interior. Técnica mixta. 160 × 180 cm. 1990. Colección del artista.

más vago, nada más concreto sin embargo. Nada más limitado, nada más exacto también que este color pegado por nosotros al dibujo. Hacemos un poco en estos casos como el niño cuando rellena el dibujo del oso o de la casa con el color que dice el texto del cuaderno. Nuestro texto son las vivencias del mundo exterior. Pero esto no es enteramente válido en el dibujo. Sin negar, por ello, cierta aportación del espectador hacia la obra de arte, en el dibujo sólo hay que ver lo que es blanco y negro. Es quizás el objeto estético para el espectador, más objeto, más objetivo a su apreciación. Nada de catalizadores cromáticos, que nos estremezcan y hagan la imagen preferida o rechazada. Aquí no; la línea está modulada suavemente o doblada en bruscos vértices, y no hay pátina que suavice éstos o encrespe aquéllos. Es por esto por lo que el grito, si lo hay, es en el dibujo más agudo, descarnado, agrio; que el modo encontrado por el artista en el dibujo, sea más claro; que el orden establecido por el creador, en el dibujo, sea más visible; que el ritmo sea visto con mayor claridad, y que, en definitiva, el artista esté más próximo a nosotros por medio del dibujo.

Pero también nosotros nos hemos limitado, destacando sólo la línea, cuando en realidad, en el dibujo, intervienen otros elementos, como la mancha, por ejemplo, que es un valor importante. La cual concreta en el dibujo los valores luminosos en gradaciones del negro. En forma de esfumados, manchas o simplemente haciendo crear a la misma línea zonas de medias tintas, con rayados más o menos próximos. El artista juega con la luz y la incorpora al dibujo. Una luz que no arranca vibraciones cromáticas, que sólo sitúa e identifica posiciones, creando volúmenes y masas. La naturaleza de la materia la consigue engañando a esta luz y haciéndola dibujar algún carácter fundamental de aquella; las zetas en blanco de un raso, por ejemplo, o el punteado de una superficie áspera son suficientes.

Zonas de luz y sombra, blanco y negro, pero con otra significación. Si la línea nos hacía recorrer los contornos, seguirla en una visión perfilista, ahora la maneja, nos detiene a una contemplación inmediata de amplitud, extensión y profundidad.

No sabemos —ni lo supo Wassily Kandinsky— si la línea se fue ensanchando paulati-



Boceto para TVE. Tinta china. 70 × 60 cm. 1961. Colección particular.

namente hasta convertirse en mancha o si por el contrario la mancha se menguó hasta ser trazo. La teoría que da sentido a la evolución plástica, haciéndola seguir un camino que va de la línea a la mancha, está creada desde una posición donde estos elementos aparecen perfectamente diferenciados, y donde ya cada uno de ellos son aglutinadores de manera de visión perfectamente también diferenciadas. Al pensar nosotros en este trance de la línea a la mancha, o de la mancha a la línea, queremos quedarnos un momento en esa región confusa y reveladora al mismo tiempo. Y no es difícil, ni raro, encontrar en las muestras pictóricas gran número de ellas donde podemos apreciar la confusión de estos medios, su indiferenciación. Donde la línea no sólo limita, sino que aporta su calidad de mancha en el grosor; donde por el contrario, la zona cromática está ejecutada con tal movimiento e intención que logra limitar, realizar con su arabesco una impresión lineal por añadidura a su naturaleza-masa. En muchos casos estos estados límites entre la línea y la mancha son positivas aportaciones a la obra, pues comunican a ésta esa tensión propia de una mutación.

¿Existió este tránsito entre la raya y la zona valorada? ¿Ocurre esta transformación entre la naturaleza de estos elementos? Hemos dicho que existen muestras donde vemos el desconcierto y la indecisión entre estos dos medios, pero lo cierto es que, en general, han logrado canalizar preferencias de una manera clara, con venir, como pensamos, de un mismo tronco. Inmediatamente, se han ido a márgenes distantes, y con acercarse muchas veces, siempre hay posibilidad de poderlos diferenciar.



Sin título. Gouache. 60 × 70 cm. 1991. Colección particular.

Aléjmonos de este campo gónico, un tanto resbaladizo, para ver estas dos vertientes que destacan en el dibujo con máxima claridad. Dualidad de preferencia para la visión, para la expresión, por tanto, en este campo. Visión «háptica» y visión «óptica». Maneras de hacer que prefieren el lápiz o que adoptan el pincel. Visión permanente y visión transitoria. Dibujar hacia dentro o dibujar hacia fuera. Entre estas dos regiones pendula la evolución plástica. Entre el carril uniforme, que atrae la mirada conduciéndola por los extraños filamentos, como en las obras a pluma de Klee o los dibujos de Picasso y las manchas de un Pollock o un Julio Bissier están contenidas las infinitas aptitudes del hombre a través y para la visión. En el dibujo, podemos decir, como en ningún procedimiento, están presentes estas dos definiciones.

La mancha y la línea están íntimamente relacionadas, no sólo en su naturaleza, como hemos apuntado anteriormente, sino que son iniciadores la una de la otra. Aún cuando se presentan solas, no se pueden sostener sin traernos acentos que hagan recordar a la otra. Así, cuando la línea discurre sola, partiendo el blanco del papel, es inevitable que establezca preferencias de luz en los campos que crea, si no reales, al menos por contraste, definiendo con ellos dos manchas. El brillo de un blanco limitado por cercado, mezuquino, es distinto, de distinto valor luminoso que el blanco que encuentra sus límites más amplios y distantes. Y de la misma manera, las manchas, aún las que proyectan un infinito, no pueden evitar, aunque sea en nosotros, ser, tener, impresas un límite.

Frente al trazo el papel, el soporte, se definiendo, queda tenso y estremecido. Con la

mancha no, la mancha tiene un poder distinto, un poder similar al fondo, que en último término, también es una mancha. La mancha, por muy suave que sea, por muy diluida que esté, modifica sensiblemente el fondo. También ella es fondo. La superficie queda alterada, hay un accidente que toca su uniformidad. No es el riel que la surca, la divide, es un cambio de nivel lo que produce la mancha. El grafismo lineal ya puede escoger entre dos medios, el papel original y la mancha, hay dos fondos, o tres o cuatro o infinitos. La superficie deja de ser uniforme y se escalona o se alabea, dinamizándose como una bandera. Se establece, desde el momento que hay un cambio de valores en el espacio básico del dibujo, una orografía que ordena y da leyes a la línea.

Podemos advertir un cambio extraño en ese dibujo que antes había vivido debajo de la superficie coloreada, que estaba sosteniendo las masas de color. Ese dibujo, que se realizaba como comienzo de una obra. Ha habido, como una subversión violenta de éste, por tantos años supeditado, y de pronto, lo vemos que está ahí en la superficie. Y, cuando escarbamos en un cuadro actual, llevados por hábito crítico de épocas anteriores, no encontramos nada, porque todo, absolutamente todo, está a flor de línea. Hablamos de esa pintura abstracta —concreta— donde la mancha y la textura son los protagonistas de la urdimbre pictórica. En estos cuadros el dibujo está impreso en los rayados texturales, en la grieta que hiera la pared, en la situación exacta de los desconchones, en los grosores, en todos esos accidentes materiales, donde el artista ha puesto o ha encontrado, una forma de comunicación y de entendimiento de su mundo.

Pero, no pensemos que es una invención totalmente actual ésta de dibujar con la materia, pero sí que es actual la de dibujar «exclusivamente con la materia». Porque, si bien a Zuloaga, por ejemplo, le gustaba construir el perfil de sus retratos vistos de frente con la dirección de sus pinceladas y el empaste intencional, en una intuitiva interpretación cubista, también es verdad que debajo de esa manera de hacer superficial, residía aún el armazón tradicional del dibujo previo. Ahora, sin embargo, en este tipo o manera de expresión plástica actual, debajo de esa organización o desorganización de calidades plásticas no hay nada. Se podría objetar naturalmente que, en efecto, no hay nada en un cuadro; que esa composición y formas tan espontáneas

que el artista nos ofrece, están más que halladas, bocetadas, dibujadas, en sus experiencias anteriores, en su continua búsqueda, en sus horas quemadas: el dibujo, podemos decir, reside en la piel y es por esto por lo que la pintura actual es más directa y llana.

No es necesario indagar en estas obras actuales donde el chorreado, el manchón con todas sus consecuencias, el empuje violento y violentado, el desgarró, el raspado, rupturas, pegamentos están presentes. No hace falta. Con sólo ver estas obras, llenas como mínimo de una espontaneidad tremenda, casi total, nos damos cuenta de que no cabe, que no es posible, que el gesto dinámico y audaz, el trazo gestual, hayan tenido una norma anterior, un camino trazado de antemano, puesto en el lienzo como guía de su intención.

El dibujo, diría yo, es el primer paso. Un primer paso que no sólo está dado dentro de la técnica en el ámbito de la plástica, sino que es también un primer paso en muchos aspectos de la condición humana, de la realidad del hombre. La visión en blanco y negro es un comienzo, y un final también. Un principio de abocetamiento del mundo exterior, de nuestro mundo interior. Es, por lo tanto, no sólo un primer paso, sino también un pos-trer impulso. Es el niño cuando dibuja, antes que pintar, el que da este primer avance hacia el mundo de la visión y es el viejo que termina con una impresión borrosa y en claro oscuro el que acaba aquel inicial y vacilante comienzo.

Entre estas dos cotas de la vida, el color. Un color que está sobre el dibujo, encima de él, sosteniéndose en éste, aunque muchas veces el dibujo se oculte, o quede arrinconado, tímidamente vencido por el lujo cromático. El color a veces se precia en demasia y salta sobre la verdad del dibujo e impresión — como un nuevo rico — hasta que, incapaz de sostenerse solo, se derrumba lamentablemente. Nada hay más exacto que el color, nada tampoco puede ser tan engañoso como él. Sin embargo, el dibujo, por sencillo, es más difícil de amasar en falsas realidades plásticas. Personalmente prefiero, no sé si por miedo a esa infinitud del color, las épocas estilísticas donde el hombre ha regresado al dibujo y se ha vuelto un poco de espaldas al color. Suele ser un gesto humano lleno de una autoconciencia, de valoración de sus propias limitaciones y posibilidades. Es algo que prefiero como espectador que busca las mejores definiciones y las más claras realidades, como pintor acepto que el infinito mundo del



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 47 × 60 cm. 1990. Colección particular.

color es la mayor, más profunda y sugerente aventura.

Ligera aproximación al fenómeno luminoso, como introducción a la teoría del color y a la reflexión sobre el color en el arte

Sobre la luz

El fenómeno que nos pone en contacto con ese mundo exterior que nos rodea por medio de imágenes visuales, va a ser el resultado de llegar a la retina de nuestro órgano visual ese agente físico llamado luz. Es por tanto interesante, aunque sea de una manera somera, recordar la teoría de la luz, ya que ésta, en definitiva, es la base para una comprensión clara sobre el color. Por otra parte, la luz en sí, en su efecto de iluminar más o menos los objetos que nos rodean, propone al ojo del espectador una extraordinaria gama de valoraciones capaz por sí sola de iden-

tificar ese ámbito fenoménico y familiar que es nuestro mundo exterior. Podemos decir, por tanto, que hay un ángulo de apreciación donde la luz es responsable, al margen, naturalmente, de ese otro gran campo de conocimiento visual que nos presenta el color.

Hay que decir que en torno a la naturaleza de la luz hay multitud de explicaciones, teorías e hipótesis que se han venido sucediendo a lo largo de la historia con más o menos aciertos. Desde el punto de vista científico y como puerta que se abre a nuevas investigaciones posteriores, podemos partir en este esquema de referencias históricas en torno al estudio de la luz, desde finales del siglo XVII, cuando Newton propone su «Teoría corpuscular», también denominada «Teoría de la emisión». De acuerdo con esta hipótesis, «la luz es una serie de corpúsculos luminosos que proviniendo del cuerpo emisor impresionan la retina del espectador produciendo la sensación visual». Casi simultáneamente a esta teoría aparece otra en 1690, denominada «Teoría ondulatoria», que fue debida a Christian Huygens, según la cual la luz debía de consistir en un «movimiento ondulatorio longitudinal», verificado éste en medio de una

substancia sutilísima que ocupa todo el espacio desprovisto de materia a la que denominó éter. Esta teoría última, que tanta importancia tuvo para siglos posteriores, no logró en su tiempo la repercusión que merecía debido al gran prestigio del físico inglés Newton, que impuso la suya.

A finales del siglo XVIII, fenómenos estudiados de interferencia, difracción y polarización hicieron inaceptable la teoría de Newton, iniciando por entonces el médico inglés Thomas Young la reivindicación de la teoría ondulatoria de Huygens.

Más tarde, entre los años 1815 y 1824, aparece una nueva teoría de la luz debida a Augustin Fresnel, quien puede considerarse creador de la óptica moderna. De acuerdo con Fresnel, la luz debe ser un movimiento ondulatorio transversal del éter, con lo cual pudo explicar muchos de los fenómenos luminosos. Sin embargo, esta teoría sigue conteniendo un serio defecto, la introducción de ese medio que ya había postulado Huygens, el éter.

Al desecharse la hipótesis del éter, dicha teoría fue sustituida en 1865 por la «Teoría electromagnética», propuesta por el físico Clerk Maxwell. En esta nueva interpretación del fenómeno luminoso se entiende que la luz es debida a las variaciones periódicas de un campo electromagnético transversal respecto a la propagación de las ondulaciones. Casi se podría decir que en cierto modo se rectifican, naturalmente con una base definitoria más sólida y actualizada, las teorías corpusculares y ondulatorias debidas a Newton y a Fresnel, integrándolas en este nuevo concepto. En realidad, de aquel cuerpo denominado éter se prescindía aproximadamente en 1905 con la aparición de la teoría de la relatividad de Einstein. En la actualidad, una nueva rama de la Física, la electrodinámica cuántica, ha dado un nuevo sentido al conocimiento de la luz.

Completar esta breve noción en torno al conocimiento humano sobre la luz, haciendo referencia, incluso, a las ideas más antiguas que sobre tal aspecto ha tenido el hombre, pasando, naturalmente, por las de grandes pensadores como Platón, Aristóteles, etc., así como refrescar las ideas sobre las más inmediatas y familiares cualidades de la luz como pueden ser su propagación, proyección de sombra, cámara oscura, intensidad, iluminación, reflexión, etc., aunque sea fuera de las actividades específicas de la cátedra de Colorido y Composición, mediante charlas didácticas y relacionadas con el aspecto pictórico



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo.
160 × 180 cm. 1993. Colección particular.

que todo esto puede entrañar, entendemos que es dar al alumno una base, un conocimiento que, como mínimo, le confiere esa amplitud de mira que entraña todo saber.

Sobre el color

Aparte de las muchas referencias históricas que podemos señalar sobre la interpretación del color, muchas de las cuales, sin duda alguna, ofrecen gran interés, ya que por muy intuitivas que hayan sido y faltas de verdadera fundamentación científica, sabemos que en gran número siguen siendo válidas, aunque se haya ampliado el conocimiento de la materia. Prescindiendo, por tanto, de todo este cúmulo de hallazgos en torno al color que los pintores de todos los tiempos han aportado, podemos comenzar el estudio del color partiendo de la experiencia que realiza en 1666 Newton, al hacer atravesar un rayo de luz un prisma de vidrio, fenómeno que se denomina dispersión y que consiste en que por la cara opuesta donde incide el rayo de luz, surgirá una serie de rayos luminosos coloreados que van desde el rojo, que será el rayo que menos se desvía, hasta el violeta que es el más desviado, pasando por el amarillo, el verde y el azul, franja cromática que se denomina espectro.

El proceso contrario, o sea la recomposición del espectro, es experiencia bien sencilla, basta hacer incidir el espectro en un espejo cóncavo y se formará de nuevo el rayo de luz blanca. También puede lograrse dicha síntesis mediante el disco de Newton, disco giratorio donde se han pintado los colores del espectro.

Así como el sonido es un fenómeno periódico que se propaga en un medio elástico, también la luz se trata de un fenómeno periódico que se propaga, incluso en el vacío.

Físicamente, dos radiaciones luminosas se diferencian por su intensidad, su periodo de frecuencia, además de la longitud de onda. Podemos afirmar, entonces, que la sensación de color depende de la longitud de onda de rayo que incide en la retina. Con arreglo a esta longitud de onda, los colores se pueden clasificar en una tabla desde el rojo, cuya longitud de onda oscila entre 6.000 y 7.800 Å, hasta el violeta que oscila entre 3.800 y 4.500, pasando por el amarillo, el verde y el azul. Las radiaciones de longitud de onda superiores a 7.800 Å se denominan «infrarrojos» y las inferiores a 4.500 Å se llaman «ultravioletas», entre ambas se encuentra el espectro visible según la escala de Fraunhofer.

Se explica el fenómeno de dispersión debido a que cada color se desvía al atravesar el prisma con arreglo a su longitud de onda, fenómeno éste que había sido intuido en la antigüedad.

Diremos, por tanto, refiriéndonos al fenómeno color y al fenómeno visual, que la sensación de luz blanca surge como consecuencia de la superposición en la retina de radiaciones de diversos colores, con sus diferentes longitudes de onda, de modo que podemos decir que el ojo humano tiene un poder de síntesis de los colores, propiedad que es opuesta, por ejemplo, al del oído que es capaz de analizar los sonidos reconociendo los diferentes tonos. Este poder de síntesis no solamente es válido para reconstruir la luz blanca, sino para producir la sensación de los colores intermedios, que a veces ni siquiera aparecen en el espectro continuo. Según Krieger el ojo humano es capaz de reconocer 500.000 matices diferentes.

En principio y para ir concretando ideas, diremos que se pueden distinguir dos tipos de color atendiendo a sus causas: el color de un cuerpo luminoso, que es el resultado de la radiación que él emite, y el caso de un cuerpo no luminoso, donde su color depende de la naturaleza y el color de la luz empleada para iluminarlo.

Con respecto a un cuerpo no luminoso, diremos que al llegar un rayo de luz a su superficie, se produce un especie de fenómeno selectivo, donde parte de este rayo es absorbida, parte reflejada y parte es transmitida. Por consiguiente, el color por reflexión de un cuerpo es el resultado de los colores de ra-

diación que él refleja mientras que el color de transmisión de dicho cuerpo es el resultado de los colores que transmite sin absorber.

En general, ambos colores coinciden, pero ocurre que cuando se consideran grandes espesores de un cuerpo, pueden diferir. Por ejemplo, un cuerpo iluminado por luz blanca aparece amarillo por reflexión o por transmisión. Esto puede ser debido a que el cuerpo sólo refleja o transmite la frecuencia que corresponde al color amarillo, o también por reflejar o transmitir el rojo y el verde, absorbiendo los restantes colores. Si ocurre lo primero, cuando se ilumina dicho cuerpo por radiaciones monocromas de frecuencia diferente al amarillo, el cuerpo ofrece un aspecto negro; si por el contrario se trata del segundo caso, y el cuerpo se ilumina con luz verde, aparecerá de color verde por la misma razón, es decir, por no absorber este color.

Hay que señalar con respecto al fenómeno visual, que no todas las personas son capaces de distinguir con naturalidad la gama cromática. Atendiendo a esto, podemos distinguir tres tipos de reacción cromática que se denominan: 1º, el ojo tricromático, que se trata del ojo normal que percibe perfectamente los tres colores primarios; 2º, ojo bicromático, que sólo percibe dos colores primarios y sus combinaciones y, por fin, el ojo monocromático, que sólo aprecia un color, diferenciando la forma mediante contrastes de valores luminosos. Hay que hacer referencia al denominado daltonismo, que comprende una visión limitada del color.

Atendiendo a las cualidades de orden físico que se determinan en cada color, podemos especificar los siguientes aspectos: tono o matiz, su valor y su intensidad. Entendemos por tono o matiz la cualidad que distingue un color de otro, teniendo en cuenta su propia pigmentación, por ejemplo, un amarillo de una naranja o un verde de un azul. Valor es la cualidad por la cual se diferencia un color claro de otro oscuro de igual tono, es decir, el potencial luminoso de cada color o de cada matiz, por ejemplo, un rojo claro y rojo oscuro, es un mismo rojo de distinto valor. Y, por último, la intensidad va a ser la cualidad que fija la fuerza cromática de un color, así un rojo puro tiene un índice de potencia o cromatismo distinto a un rojo compuesto o degradado.

No podemos dejar de señalar por superficial que sea esta síntesis conceptual en torno al color, esa cualidad que entraña el color por medio de la cual apunta y estrecha la cualidad psicológica del individuo. Atendiendo a



Serie Gaveta. Técnica mixta. 70 x 80 cm. 1993. Colección particular.

este ángulo que presenta el fenómeno cromático, es fácil observar a lo largo de la historia de la pintura cómo se va estableciendo sintomáticamente una especie de heráldica, de semántica o simbología, por medio de la cual se asigna a cada color un valor psicológico que lo define, por ejemplo identificar el rojo con la violencia, el negro y el violeta a determinadas liturgias funerarias, la alusión que se cree ver en el blanco hacia la virtud y pureza, la esperanza asociada al verde, etc. También cabe mencionar en este párrafo las identificaciones que hace, por ejemplo, Rimbaud entre los colores y las vocales, o esa idea, bastante generalizada entre algunos pintores, sobre todo en la vertiente de lo lírico, donde se pretende identificar el color y la música.

Basado en estas observaciones, podemos hacer notar que Runford puede establecer «que dos sombras coloreadas vecinas están en perfecta armonía si al mezclarlas se obtiene un gris perfecto». Hay que entender que este gris perfecto en pintura es sinónimo de luz blanca cuando de mezclas de rayos luminosos se trata.

Ya que se habla del gris, recordemos el grito de Delacroix, del cual exclama que es el enemigo de toda pintura, cuando aún los impresionistas que llevan al lienzo solamente pinceladas de colores puros, sus cuadros se encargan de contradecirlos un tanto al yuxtaponer en la retina del espectador los colores complementarios, y más tarde André Lothe, con base más científica, afirmará: «Conviene hacer presente que no hay color sin gris, que el gris es, en cierto modo, el soporte, la justificación de toda armonía cromática, ya sea que forma parte de la composición de los colores (Greco, Velázquez, Goya, etc.) o que se coloque en torno, bajo forma de blanco, negro y gris, aislando los tonos puros».

El caso es, según Chevreul, que ningún color puede evitar la compañía de un complementario, idea ésta que ya Goethe había enunciado al decir que un color sugiere siempre otro. Por ejemplo, un círculo verde estará rodeado de una aureola rosa y un círculo rojo de un aro verde, ambos colores sugeridos se irán degradando a medida que se alejen del núcleo.

Otro fenómeno interesante al que se debe hacer mención, es el que se denomina «contraste sucesivo», cuya causa es debida a que los humanos no miran simultáneamente dos colores, sino que se van acomodando de uno a otro, es decir, que el primer color que observan se va superponiendo en la retina al segundo color observado.

Y para terminar la sinopsis en torno a estos fundamentales aspectos que presenta el fenómeno cromático, recordemos que ya Leonardo da Vinci se preocupa por estos efectos cuando dice: «Las vestiduras negras hacen aparecer las carnes más blancas, y las blancas las oscurecen, las vestiduras amarillas hacen resaltar el color de las carnes y las encarnadas las ponen pálidas». Y, más tarde, en el siglo XIX, Delacroix, mucho antes que Chevreul llevara al campo riguroso de las ciencias las teorías cromáticas, había dicho «Dadme fango y haré la piel de una Venus, si me dejáis rodearlo de colores a mi manera».

Lo que hay que decir, en definitiva, con respecto al color, a su uso pictórico, es que no se pueden ignorar una serie de procesos que conducen a la ejecución de armonías e incluso en los contrastes habrá que proporcionar adecuadamente los colores para que siempre resulte uno de ellos dominante; todo ello hay que hacerlo conscientemente, antes de que la realidad del cuadro supla por su cuenta lo que no se ha previsto, es decir, por ejemplo, si se yuxtaponen un rojo y un verde, se produciría según la ley de resultantes otro color, que participará de los dos contrastados. Se trata, pues, de prever este resultado antes que este efecto ocurra por natural propensión del ojo. En suma, que toda obra de Arte en sí, como observa muy bien Stravinsky, es lo contrario del caos, en cuanto alude a la organización, es decir, al soporte para el drama creador.

Sobre el comienzo de la práctica del color por el hombre, se presume que en principio el hombre recurre a las tierras y utiliza como soporte de éstas las mismas grasas que le sirven de alimento. Estas tierras fueron los primeros pigmentos y desde ahí comienza esa tremenda evolución que se verifica a lo largo

de la Historia en torno a ese vehículo de expresión que es el color hasta llegar a ser un intérprete de la naturaleza y del mundo íntimo del hombre.

Para señalar algunas referencias que pongan de manifiesto esa evolución del color y de la sensibilidad de hombre, diremos, por ejemplo, que el rojo vivo y el amarillo debieron ser los primeros colores en impresionar la retina, mucho antes que los tonos apagados como el azul o el violeta. Los negros bosquimanos de África austral, suelen usar para sus pictografías el rojo, el marrón, el negro, el blanco y el amarillo. Los antiguos griegos y los etruscos no estaban mucho más adelantados en este aspecto que el bosquimano como se observa en las pinturas de sus vasos. Tiempo después, en la época de Plinio, por ejemplo, ya se hace referencia a otros colores enriqueciendo la gama cromática utilizada. Los egipcios, por ejemplo, llegaron a utilizar el azul, pero no usaron, sin embargo, el violeta. Para terminar este capítulo es interesante señalar que el conocimiento del color es producto de una evolución y de una educación, realidad ésta que no se puede dejar de tener en cuenta a la hora de encauzar a un alumno por el camino de sensibilización y de conocimientos de este inmenso mundo lleno de posibilidades para la expresión y la comunicación a través del conducto visual, como es el color.

El color en el arte

Es indispensable comenzar esta especie de síntesis en torno a la teoría del color y a su aplicación en el Arte con la frase de Newton «El color está en nosotros» con lo cual se adelanta mucho a la definición posterior, que concibe el color como una sensación, provocada por los objetos en combinación con el ojo humano.

Para los antiguos, por ejemplo, el color de los cuerpos era como una especie de película, de sustancia adherida a éstos y exaltada por la luz.

Ambas teorías, nos referimos a la de Newton y a la idea de los antiguos, admiten más rectificaciones, pero conservando, indudablemente, un gran caudal de veracidad; es decir, que en la actualidad se admite que, en efecto, el color, en gran parte, es un fenómeno subjetivo, susceptible de apreciaciones individuales, y en cuanto al aspecto coloreado de los objetos, como la capacidad que éstos tie-



Construcciones. Técnica mixta. 120 × 140 cm. 1993. Colección particular.

nen de reflejar determinada radiación, como hemos visto en la reseña anterior en torno al proceso científico del color.

Comenzaremos el estudio del color como elemento pictórico, es decir, como medio de que se vale el hombre para expresar y comunicar en base a esos valores, sus conceptos cosmogónicos, su filosofía, su delineamiento estético, señalando los tres colores primarios: el rojo, el amarillo y el azul. Estos colores son colores puros que se denominan también enteros. Los colores binarios, como el resultado de la mezcla de dos primarios, por ejemplo, amarillo y rojo producen el naranja; rojo y azul, el violeta y el amarillo y el azul darán el verde. La mezcla de estos colores binarios producen los colores terciarios y la mezcla entre estos últimos los llamados cuaternarios, siendo estos colores compuestos de aspecto sordo, agrisado, poco brillante, apagados, bajos, con los cuales se suelen lograr composiciones sin grandes contrastes, es decir, armonías.

Chevreul, Maxwell, Runford, Oswald y otros muchos tratadistas, así como las múltiples experiencias de pintores que, preocupados por el problema cromático, nos han dejado estudios concienzudos sobre ellos y obras de arte

que son verdaderos compendios teórico-prácticos del color, como por ejemplo Da Vinci, Rubens, Delacroix, Seurat, Cézanne, Kandinsky, Piet Mondrian, etc., aportan al conocimiento del color en el arte, no solamente sus apreciaciones sensibles, sino su gran capacidad dialéctica en torno a la problemática del color.

Se observa, estudiando las obras de arte, paralelamente a la evolución científica que sobre el problema cromático se va realizando a lo largo de la historia, que los artistas en gran número en muchos casos, intuían soluciones que más tarde eran registradas en el orden científico.

Continuando con nuestra reseña conceptual en torno al fenómeno cromático y enfocándolo prácticamente, diremos que la neutralización de un determinado color se logra mezclándolo con su correspondiente complementario, y si se trata de exaltar su presencia, yuxtaponiéndolo a su complementario. Por ejemplo, el amarillo junto al violeta, el rojo junto al verde, el verde junto al naranja, naturalmente todo ello es susceptible de matizaciones infinitas, dentro de sus gamas correspondientes.



CONSTRUCIONES. Técnica mixta. 120 x 140 cm. 1993. Colección particular.

Hay todo un cúmulo de leyes, de dependencias, exigencias y relaciones para mejor armonizar los colores, reglas todas ellas que están al alcance de cualquier estudioso, al margen, naturalmente, que éste pueda expresar con ellas mediante las posibilidades de su talento, emociones estéticas valederas. Ya decía Juan Gris «que no basta para pintar armarse de telas, pinceles y colores, con ellos se hará un paisaje, un desnudo de mujer o se pintarán brillantes cacerolas, incluso triángulos y cuadriláteros, eso sí, pero no se hará pintura jamás si no se tiene a priori la idea de la pintura».

Nada tan susceptible de alteración como el color. Según se le yuxtaponga un cálido o un frío, cualquier color parecerá más entrante o más saliente.

Nunca se exaltará tanto el rojo que yuxtapuesto al verde y viceversa. Todo ello es consecuencia, como hemos dicho, de que el color es una sensación. El hecho de que el color tenga carácter propio y sufra determinados cambios por la influencia de otros colores vecinos, indica la necesidad de una adecuación previa.

Por ejemplo, un naranja mirado insistentemente se agrisa, debido a que la retina, para descansar del esfuerzo, requiere la presencia del complementario, un azul pálido. Si se trata del verde, aparecerá en la retina la impresión de un rosa pálido; este contraste de adecuación se denomina contraste mixto.

El contraste simultáneo es otro de los caracteres interesantes que presentan los colores y que se puede apreciar, por ejemplo, al llevar un círculo gris sobre cuatro superficies de colores, respectivamente, rojo, azul, verde y amarillo. Dicho gris ofrecerá al ojo cuatro calidades distintas y veremos que sobre el azul se comporta amarillento, sobre el rojo, verdoso sobre el verde, rosado y sobre el amarillo, violáceo.

Con arreglo a la capacidad del color para absorber o reflejar la luz, a su valor, se puede establecer una escala que Oswald concreta en cien unidades, que comienza por el blanco, para más tarde simplificar dicha escala solamente a diez grises. Es obvio que para un pintor va a ser de gran importancia el dominio de la relación de valores, de tal forma es así que debe ver antes el valor de un color que el propio color, sobre todo en el proceso de aprendizaje.

La regla que establece una serie de valores que van desde el negro al blanco, registrando entre ellos siete grises exactamente graduados, excluidos el negro y el blanco, los cuales se entiende que son valores puros, es fundamental para el pintor en su quehacer creacional.

Atendiendo la escala de valores a la que nos hemos referido, el violeta es el color más inmediato al negro; es decir, que si a éste le damos el valor 9, el violeta tendrá el valor 8. Y como al blanco le corresponde el valor 1 en la escala, el amarillo sería el 2, quedando el 3 para el amarillo anaranjado y el 4 para el verde, el 5 para el rojo, el 6 para el azul verdoso y 7 para el rojo violáceo.

También se suelen establecer correspondencias no menos importantes a la hora de establecer la ecuación cromática que define a un cuadro, entre el color y su valor lumínico, teniendo en cuenta su extensión en el lienzo, todo ello, naturalmente, en ecuaciones que sin perder el rigor de su exactitud, son modificadas por la propia sensibilidad del artista, que en definitiva va a decir siempre la última palabra.

Ampliando un poco el concepto anterior, hay que recordar la teoría donde se asocian algunas manifestaciones colectivas, ciclos culturales, estilos, épocas, etc., con el predominio o la preferencia por determinados colores, en torno a tales ideas giran naturalmente factores de presión espiritual que pueden ir desde lo religioso hasta lo político, pasando incluso por la natural influencia que puede producir la aparición de nuevos productos colorados. Es importante saber, a fin de dominar el lenguaje plástico, que cada color tiene un carácter de saliente o entrante, según que participe del rojo o del amarillo o del azul, y que en general se suelen denominar como colores cálidos (rojo, naranja, amarillo, verde vegetal) y colores fríos (verde esmeralda, verde azulado y violeta), característica ésta que se debe tener en cuenta a la hora de resolver el problema pictórico que entraña todo cuadro.

Basados en el conocimiento de que la realidad es que el color no existe como «materia», sino que se trata de una sensación, hay que reconocer las dificultades que entraña para un artista manejar precisamente materiales que no siempre responden a una idea teórica exacta; y a pesar de ello ya existía el arte de la pintura, de la comunicación estética a través del órgano visual, del tratamiento del color, mucho antes de que los físicos descubriesen que el color es una consecuencia



Interior. Técnica mixta. 80 × 100 cm. 1990. Colección particular.

de la luz. Y si el impresionismo, como toda la pintura en cuanto al intento de aprehender la luz y transmitir la, es en cierto modo un fracaso, si atendemos a la extraordinaria evolución que el entendimiento del color ha verificado en el hombre, no cabe duda de que se ha enriquecido notablemente su sensibilidad y ha posibilitado, con la experiencia en torno a este medio de comunicación, que es el color, las más hermosas expresiones estéticas.

Composición

Poussin escribió lo siguiente: «Un pintor adquiere habilidad observando atentamente las cosas, más que fatigándose en copiarlas bien». La idea de la belleza no se muestra en un motivo si el artista no ha hecho todo lo posible para preparar sus elementos; esta preparación consiste en tres cosas: el orden, el modo, la figura o la forma. El orden significa el intervalo de las partes, el modo se refiere a la cantidad, la forma consiste en los trazos de los colores.

Ya sea el artista de los que rigen su queha-

cer por una meditación previa, como los intelectuales, o ya sea de los tipos llamados intuitivos, la obra que sale de sus manos adquirirá la categoría de obra de arte cuando se hallen en ella un orden, unos factores que rijan exactamente ese mundo que se ha medido entre las cuatro aristas del cuadro. Repetimos, ya sean los que se pueden llamar «sensibles», los que prefieren que sean sus impresiones las que le van a dar la pauta para ordenar su obra dentro de un estilo o de una tendencia clásica o barroca, o los que, por el contrario, con una adecuación preconcebida, producen en el lienzo el hermoso resultado de una obra de arte, en ambos casos habrá en el cuadro una estructuración, unas invariantes, unas relaciones exactas que responden sin duda alguna, a bases de conocimientos. De los unos y de los otros hay sobrados ejemplos en la historia de la pintura; hombres como Kandinsky y como Piet Mondrian, por ejemplo, que ayudados por un gran causal dialéctico y por una apriorística desembocan, sin embargo, en obras de estilos diametrales, como son la lírica, el expresionismo de un Kandinsky y el clasicismo, el mecanicismo de un Piet Mondrian; el dinamis-

mo fluctuante del uno y el equilibrio tenso del otro, el barroquismo y el corte clásico.

El estudio de las infinitas posibilidades de composición que se pueden establecer nos hacen hacer referencia a todos los estilos y a todos los pintores que han llevado al lienzo un orden, un entendimiento compositivo característico. Desde antes del Renacimiento, los artistas al emprender su obra piensan y meditan concienzudamente la manera de organizar la línea, los valores y los colores sobre una superficie, en la forma que más exactamente conviniere a sus intenciones y a sus sentidos. Se dan cuenta de que el ojo humano tiene sus exigencias, que a veces necesita ser excitado, por ejemplo, por las formas agudas del mundo geométrico para luego pasar a remansos de tranquilidad cromática. Medidas, direcciones, sentidos, adornos, luces, valores, colores, materias, texturas, etc., son entre los elementos, ese inmenso cúmulo de cosas que se prestan a un infinito mundo de interrelaciones a la hora de realizar un cuadro. Este arte de pintar, por tanto, entraña un profundo conocimiento de las leyes de la morfología.

Para citar alguna referencia que ilustre la evolución y el conocimiento que los pintores han tenido en torno a la composición, digamos que desde Luca Pacioli, en el siglo XVI, se empieza a estudiar, por ejemplo, lo que se ha llamado la divina proporción, según la cual «para que un todo dividido en partes desiguales parezca hermoso, es necesario que exista entre la parte pequeña y la mayor, la misma proporción que entre la grande y el todo», es lo que los matemáticos llaman media y extrema razón. Pues bien, los cuadros realizados en el Renacimiento responden en su mayoría a este principio. Se puede decir que siguen persistiendo luego para algunos pintores estas leyes de relación, como por ejemplo Poussin en el siglo XVII, Seurat en el XIX y los cubistas, en particular Juan Gris en el siglo XX. Para el cálculo de la sección de oro, se utilizaban antiguamente compases especiales y a falta de éstos, en algunas ocasiones era sustituido este tipo de relación matemática por la serie aditiva de Fibonacci, la cual a medida que se aleja del origen se aproxima a la relación áurea.

La implantación de estos módulos de ordenación y dependencia son practicados por los grandes artistas de todos los tiempos (griegos, Luca Paccioli, Brunelleschi, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Rafael, el Tintoretto, el Greco, etc.) cumplen

el aforismo que grita Delacroix: «El genio es el arte de coordinar las relaciones».

Sería interminable enumerar las relaciones posibles que se pueden establecer en un cuadro, aunque sea, *grasso modo*, cuando se juega con elementos tan infinitamente variables entre sí como la línea, el espacio, el valor luminoso, la forma, etc. Indicáremos, sin embargo, a título de ilustración, algunas de las formas más corrientes de ordenación de elementos.

La repetición, la cual indudablemente no sólo puede engendrar monotonía, sino que se puede utilizar para fijar con énfasis y con insistencia intencionada una imagen, un concepto, una idea, pudiéndose también este tipo de ordenación combinarse con una alteración de valores luminosos, con cromatismos variados, etc. La alteración de motivos, de situaciones cromáticas o de valores es otro de los recursos válidos en la plástica, como por ejemplo los efectos pantalla, donde se alteran zonas iluminadas y sombrías, o sea el claro-oscuro, utilizadas por todos los paisajistas para alcanzar no solamente la profundidad, sino conseguir que la vista no se estanque en zonas muertas sino que se interese constantemente y sea atraída por las diferentes zonas alternadas en el cuadro.

El contraste también es un elemento de gran valor, no solamente desde el punto de vista dibujístico, sino cromático, luminoso e incluso narrativo, donde el interés de una composición se puede basar precisamente en este recurso.

Composición donde predomina una «dominante», es decir, donde un elemento, ya sea cromático, de imagen, de sentido destaca sobre los demás de una manera clara.

Consonancia, que viene a ser en realidad una repetición en grados diferentes de la dominante. Progresión ésta que puede ser debida a un color modulado, de formas o de luces.

Gradación, se denomina el efecto que presenta una serie de transiciones sucesivas que van desde los extremos determinados ya sean formales, de luz o de color.

Simetría, cuando se distribuyen elementos iguales en torno a una línea, a un centro o a un plano, que puede establecerse entre colores, con arreglo al plano del cuadro; entre líneas y entre imágenes en general podríamos decir que todo orden encierra en el fondo una simetría, aunque a veces el centro que rige ésta no se distinga de inmediato. Como elemento opuesto citaremos la asimetría, como la desigualdad de elementos a los lados de un centro, de una línea o de un plano.



Bodegón. Técnica mixta sobre lienzo. 54 × 65 cm. 1992. Colección particular.

Junto a los mencionados, cabría citar infinidad de distribuciones, de elementos, en horizontal, vertical, inclinados, radiales, curvos, circulares o las diferentes formas geométricas inscritas en un contorno rectangular, cuadrado, etc.

Siendo que el artista tiene que dirigir y organizar una verdadera orquesta de elementos diversos para llegar a concretar esa magnífica unidad que nos lleva a los límites más altos de nuestra sensibilidad y emoción, es obvio que todo estudio sobre las posibilidades de orden que intervienen en un cuadro aportará al artista un más amplio ángulo de visión y una base más sólida para su intención creadora.

Junto a estas teorizaciones sobre la composición y después de una ligera reseña histórica, así como el haber indicado algunas singularidades intuitivas o meditadas por los genios de la pintura, cabe señalar el magnífico libro de Kandinsky, titulado *Punto y línea frente al plano*, donde se muestran interesantes observaciones sobre esta cuestión composicional del cuadro.

Y que va a ser en realidad este elemento abstracto de la composición, lo que hay que conseguir a la hora de desarrollar la asignatura que el alumno vea de inmediato, como primer paso, como base y como recurso indispensable para que el cuadro tenga junto a otros valores estéticos, la solidez que le confiere la idea clara de una forma determinada.

Autobiografía

Entre los años 1939 y 1946 curso estudios de Bachillerato en el Instituto de Santa Cruz de Tenerife, luego paso a la academia Tomás Iriarte de La Laguna, y los últimos dos años de Bachillerato y Reválida en el Instituto de Enseñanza Media Cabrera Pinto de La Laguna. Es una etapa donde, en general, se suele definir la vocación, no obstante, he de decir que mi vocación por la pintura no aparece en estos años de Bachillerato si exceptuamos una cierta facilidad para el dibujo que por demás suele ser frecuente en muchos estu-



El pintor con Lolo Fernández y Jorge Lozano en El Taller. La Palma, 1988.



El pintor en El Taller, La Palma, con Mercedes Tabares y Loló Fernández. 1988.

diantes y que utilizaba, también como es frecuente, para la ilustración de chistes, carteles propios de las actividades estudiantiles, etc., pero sólo como instrumento puesto al servicio de esas ideas, dadas las condiciones económicas de entonces y las circunstancias sociales que privaban, a sufragar los gastos de una carrera de Bellas Artes que, repito, dada mi trayectoria poco edificante a la hora de mis responsabilidades estudiantiles, podía sonar a una vida bohemia, como siempre han entendido ciertos sectores sociales a la hora de hablar del mundo del arte.

Regreso a la Isla en 1950 y comienzo los estudios de la carrera de Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna, todo esto inspirado por la buena intención de mis familiares y la tutela de mi hermano Antonio que, por entonces, acaba de ganar la cátedra de Química Orgánica y que, naturalmente, deseaba como siempre ha ocurrido, ayudarme. Es por estos años cuando, junto a la Facultad de Ciencias Químicas, empiezo a frecuentar el estudio de Rafael Llanos. Estudio que fue también del pintor Torres Edwards, y donde comienzo a ponerme en contacto, ya desde un clima de taller de pintor, con el dibujo a carboncillo, a la sepia y al pastel, junto con algún boceto al óleo. Naturalmente, el dibujo a lo Ramón Casas y la pintura al modo más tradicional, son las primeras cosas que realizo, pues se producen en un taller donde predominaba este clima convencional, no exento, sin embargo, de buen gusto y de buen hacer.

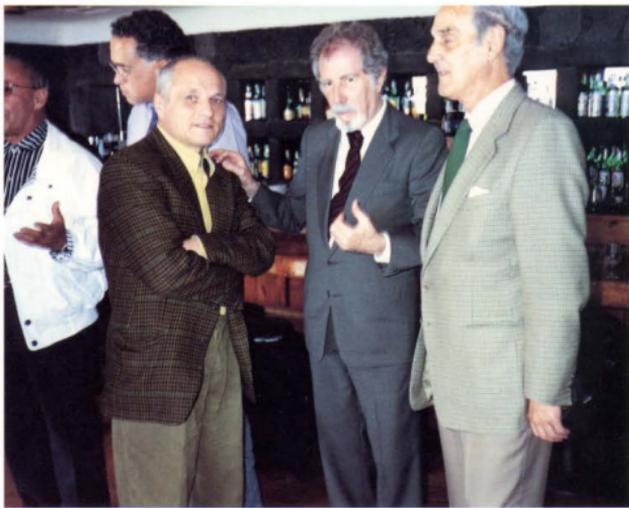
Por el año 50, ya los amigos de la Peña son escritores, poetas, pintores y gente interesada en el Arte, de los que puedo nombrar al pintor y escritor Enrique Lite Lahiguera, el poeta Julio Tovar Baute, el poeta Rafael Arozarena, el pintor Ciro Manuel, el pintor Raúl Tabares, el pintor Víctor Núñez, el crítico Eduardo Wæsterdahl. Ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que se crea en esos años con categoría, en realidad, de academia reconocida bajo la tutela de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de donde venían los tribunales para la ravalida necesaria para la obtención del título. Esta experiencia académica fue muy importante por muchas razones. Una de ellas que estimo fundamental, era que las exigencias puramente académicas provocaban en nosotros la rebeldía y el conformismo, despertando no sólo el afán de innovación sino el deseo profundo por la información y por estar al tanto de todo lo que

se hacía en la vanguardia, naturalmente, fuera de las fronteras españolas que, como todo el mundo sabe, eran casi insalvables desde todo punto de vista y, obviamente, para cualquier conocimiento de los movimientos universales del Arte.

También, hay que decir, que dentro del campo puramente académico, tuve la suerte de contar con maestros a los que siempre les estaré reconocido, de los cuales quiero destacar al pintor don Mariano Cossio y al pintor don Pedro de Guezala. Don Mariano Cossio fue un pintor de gran talla y de un conocimiento profundo de los conceptos fundamentales del arte. Su pintura era una pintura fuerte, vigorosa, auténtica, sin concesiones, de la cual nos dejó muchas muestras y un mural espléndido en la iglesia de Santo Domingo de La Laguna, realizado al fresco que, entiendo es el mejor mural de este tipo de que dispone Canarias. Su conversación amenisima, con su anecdotario sobre el mundo artístico de Madrid, su lección práctica utilizando nuestra propia paleta y su gran personalidad humana, es un recuerdo imborrable lleno de profunda gratitud.

Don Pedro de Guezala me daba clase de dibujo. Junto a su gran conocimiento del dibujo y de la pintura y su peculiar manera de interpretar el consumismo canario con sus magas en paisaje local, nos aportó la experiencia de que él mismo en la clase, frente al natural, se encontraba en pleno proceso de superación y estudio y era frecuente que alguna pose de la modelo que le interesaba le servía, arrebatándonos el carboncillo, con verdadera actitud apasionada, para dibujar incansablemente en la búsqueda constante de lo que sería su verdad dibujística en un momento en que se encontraba en plena madurez y, por tanto, en el mejor sentido de este concepto, necesitaba renovarse y aprender, como la mejor lección que siempre dan los grandes maestros.

Fuera de la academia formamos un grupo de jóvenes pintores y poetas que llamábamos «Garache», ya que era en un garaje donde habíamos logrado instalar nuestros caballetes. No hace falta decir que es esa época hermosa en que se vive con mayor intensidad, donde aparece la audacia, donde aparece la presunción y donde, en definitiva, aflora todo eso que colorea los mejores y más jóvenes años de nuestra vida. Recuerdo que era la acuarela lo que practicaba con mayor intensidad, no sé si por falta de recursos necesarios para el lienzo y el óleo, que por entonces eran caros, como todo,



De izquierda a derecha, César Manrique, Fernando Castro, Antonio López, Modest Cuixart y el artista. Inauguración de la Fundación César Manrique. 1991.

o porque tal vez fue, y así lo pienso ahora, porque era la mancha lo que siempre me ha atraído y lo que durante toda mi trayectoria ha sido una constante.

Lo cierto es que las acuarelas las contaba por cientos, realizadas frente al mismo motivo, por la mañana, por la tarde, al mediodía, con mayor sujeción al dibujo, más suelta y, pienso ahora, que era una obsesión de autodisciplina, entre otras cosas, lo que perseguía, frente a tanta dispersión y superficialidad que a veces encontrábamos en una pintura que por entonces dominaba, con una especie de monotonía estética, trasunto sin duda de aquella autocracia política que por entonces pesaba como una losa sobre nuestra generación.

Es justo que destaquemos, y mis compañeros de entonces estarán conmigo, la influencia que tuvo un pintor que apareció por entonces exponiendo en el Círculo de Bellas Artes, pintor que desde entonces vive en Canarias y que aún sigue siendo extraordinario. Se trata de Miró Mainou que, de pronto, aparece con un paisaje de una frescura conceptual inusitada frente a un paisajismo adoc-

nado, anecdótico y folclórico que por entonces se comercializaba fácilmente. La pincelada larga, el empaste decidido, la visión clara de la síntesis paisajística, le hacía resolver con esa facilidad tan difícil un paisaje que, naturalmente, había sido pensado antes. El mundo de la pintura comenzó a aparecer para nosotros con las pinceladas maestras y claras de Miró Mainou.

No hace falta decir que las experiencias pictóricas fuera de la academia por aquellos años querían abarcarlo todo, el impresionismo, el expresionismo, el post-impresionismo y el cubismo junto a la obra picassiana, dirigan nuestras experiencias y nuestro afán de análisis y de estudio constante. Los libros de Skira con sus brillantes reproducciones de los grandes maestros, aunque en una versión un poco falsa, como ocurre siempre con toda reproducción, nos abrían caminos inéditos, conceptos inexplorados y audacias que, naturalmente, eran aceptados por nosotros con verdadera fruición.

En el año 54 en que terminé la licenciatura de Ciencias Químicas como es natural, ya era más pintor que químico o, al menos, ya



El artista con Mercedes Tabares y Facundo Fierro, en la exposición *Bodegones*. Sala de Cajacanarias. La Palma, 1988.

sabía que era la pintura y no la química lo que iba a ser el camino de aquí en adelante. Ese año viajó por Cataluña con mi caja de acuarelas y son muchos los cartones del paisaje pirenaico, de Poblet, del Valle del Segre, de Lérida, testimonio de este viaje que me puso en contacto con muchas cosas: las acuarelas de Seferino Olivet y de Lloveras, la pintura de Camarasa, Mir, los dibujos de Casas y, sobre todo, Eugenio Nonell que me impresionó entonces y me sigue impresionando, así como la visita de Cap Ferrat, de Ruisenol donde vi los primeros picassos y, capítulo aparte merece el descubrimiento para un canario, naturalmente, del arte románico regado como es sabido por todo el Pirineo y, concretamente, de los frescos románicos que, por entonces, se estaban trasladando con procedimientos modernos al Museo de Barcelona. La intensidad, el hieratismo y la clara simbología de toda esa liturgia plástica del románico, fue sin duda también una de las puertas que uno siente que se abren cuando, naturalmente, uno busca afanosamente esa estancia inmensa del arte para residir.

Entre los años 55 y 60 discurre una época pasada en Venezuela que considero fundamental en el desarrollo de mi arte. Se trata de un cambio en todos los aspectos que influyó decisivamente en mi vida, y como es

natural, tocó de lleno la idea del arte que hasta ahora no había sido otra cosa que un empeño en el perfeccionamiento, un deseo inagotable de información y conocimiento y una práctica de formas tradicionales más o menos próximas.

En efecto, en el año 1955 me traslado a Venezuela contratado por el Ministerio de Educación de ese país para dar clases de Matemáticas y Cristalografía en el Liceo Lisandro Alvarado de Barquisimeto. De algo me sirvió, naturalmente, a la hora de ganarme la vida esa licenciatura de Ciencias Químicas que había terminado ciertamente con el mínimo esfuerzo por mi parte y sin la vocación necesaria para que esa carrera me proyectara a otras dimensiones de investigación y dedicación que no fueran el simple ejercicio de dar unas clases que resolvían las necesidades económicas indispensables para poder dedicar tiempo y trabajo a lo verdaderamente mío, que era la pintura.

Una vez en Barquisimeto, estado Lara, además de las clases impartidas en el Liceo Lisandro Alvarado fui contratado por la Escuela de Artes Plásticas de esa ciudad, donde comencé mis contactos con la pintura venezolana. Por entonces trabajaba allí el pintor Requena, un pintor naturalista que seguía la línea de los pintores de paisaje venezolanos, como Rafael González y Monasterio.

El primer impacto a la llegada a Venezuela, frente a un paisaje exuberante, lleno de color, un sol tropical y unos pueblos rurales muy primitivos, fue dar desahogo a todos mis conocimientos académicos y experimentales, realizando una pintura expresionista, espontánea, que fijara con claridad esas impresiones fuertes y contrastadas que me ofrecía aquella geografía distinta y nueva para mí. Preparo una exposición donde el paisaje, la figura humana, el retrato, la composición costumbrista y los bodegones son los temas que nutren esta primera exposición en Venezuela y que realizo en Caracas, en la Sociedad de Escritores Venezolanos, lo que me supone mis primeras relaciones con el mundo capitalino de la prensa, la crítica, los escritores y los artistas más relevantes de Venezuela.

Trasladado a Caracas para dar clases en la Escuela Politécnica, en la Ciudad Universitaria, me residencio allí y comienza una etapa fundamental en el entendimiento de la pintura, pues tengo ocasión de ponerme en contacto con aquellos pintores venezolanos que estaban en relación directa y frecuentaban el mundo del arte de París y Londres, muchos de ellos becados y otros por medios propios, de los que podemos destacar grandes pintores como Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz Diez, Guevara, Jaime Sánchez, etc., que en cierto modo, ayudados por el Gobierno y en un ambiente de élite de la sociedad venezolana, mantenían un movimiento artístico de intercambio constante con el mejor arte universal de entonces. Nuestras antológicas de grandes maestros, colectivas de la vanguardia italiana, francesa y americana, se daban cita en los salones del Museo de Artes Plásticas de Caracas, con montajes realmente espléndidos que ofrecía por entonces el mejor arte mundial.

Hay que decir que ese movimiento realmente elitista que se producía en Caracas no tenía nada que ver con la plataforma cultural de una sociedad que normalmente se debatía en el puro consumismo y, también hay que decir y se comprende fácilmente, que todo el arte que acudía a través de las diferentes galerías y relaciones museísticas que, en parte, respondía a la iniciativa de esa élite adinerada de los Mendoza, los Herrera, Uslar, etc., sino que, básicamente, el incentivo de este movimiento residía en el bolívar que, por esa época, realmente era una moneda fuerte.

Antes de entrar en consideraciones sobre las influencias y las relevancias que se producen al contacto con todo ese arte universal

en mi trayectoria, debo citar el impacto que me produjo la pintura de Armando Reverón; pintor que fallece por esa época y al que se le dedican grandes exposiciones antológicas y que me mostraba un pintor importante con una pintura que había terminado restringiendo el mundo cromático a puras variaciones del blanco sobre arpilleras tratadas primitivamente pero que alcanzaban una gran categoría estética. Se notaban en su pintura, y él lo confesaba, influencias de nuestro pintor Goya, en las formas compositivas de sus figuras, pero todo esto estaba tratado como por una especie de impresionismo que el resol de las costas de Macuto, como si en realidad la necesidad de entornar los ojos ante tanta luz, había dejado sólo en el cuadro los puros valores de lo que en Europa hubiese sido el cromatismo vibrante de un Pissarro o un Renoir.

Se produce por esos años, entre los 55 y 60, el entendimiento y la práctica del arte abstracto. Hay que pensar que por entonces Alejandro Otero exponía sus *Colorismo* y Soto era el discípulo aventajado de Vasarely; Romero Brest daba conferencias en el Museo de Artes Plásticas y presentaba a Le Parc, y Armando Barrios realizaba grandes murales abstractos en la moderna arquitectura que dirige por entonces Raúl Villanueva. Punto y aparte merece destacar la obra de Poleo que, con sus perfiles de delicada interpretación renacentista, hacía una pintura distinta.

Vivo entonces en esos cinco años todo un movimiento que se produce en Caracas bajo la tutela crítica de un Calzadilla o de un Perán Erminy, de incorporación a todas las vanguardias y, naturalmente, con la afloración del arte abstracto en sus dos vertientes, digamos racionalista, o informalista, con todo un mundo de incorporación de materiales, objetos encontrados, el gestualismo, etc. Mi modo artístico va cambiando en el mismo sentido que la pintura cambia en general por entonces, es decir, con el desprendimiento de los hábitos tradicionales hasta llegar al encuentro de una obra que, de algún modo, posibilita un cambio fresco y joven y un cierto aire de originalidad a ultranza que parece que el arte necesitaba. Mi pintura retenida conscientemente de cualquier gratuidad o de cualquier aventura que no surgiera de un auténtico conocimiento y necesidad propia, también cumple este ritual de irse desprendiendo de los «aprendizajes» para encontrarse por el año 58, que en el lienzo sólo queda una mancha muy tenue con sutiles sugerencias texturales que fijan mi trayectoria desde mi entendi-



El artista acompañado de Carmen Muro y Carlos Díaz-Bertrana. Exposición en la galería Rayuela. Madrid. Febrero de 1993.

miento, el punto de partida de lo que se puede llamar «mi pintura». Es una obra que expuse en el año 61 en Canarias y en el 63 en la Sala Neblí de Madrid. También el título de «Icse» con que ilustraba esta obra era de significado desconocido; es el nombre de una montaña situada en Candelaria, en el Sur de la Isla. A pesar de los cambios que se puedan apreciar a través de mi obra, sigo entendiendo que, en último término, siempre he tenido la impresión de hacer la misma pintura y que sólo me ha guiado a través de estos cambios de perfeccionamiento e investigación como una especie de afán clarificador. Clarificar lo que uno quiere expresar o comunicar o desahogar parece que, «en cierto modo, se puede entender como una voluntad de estilo, pero a la inversa, es decir, que es la autenticidad la que, necesariamente, da como resultado unas ciertas constantes en una obra. Todo ello, naturalmente, al margen de cualquier juicio de valor sobre la capacidad de expresión o de comunicación.

Esa pintura abstracta o concreta donde entiendo que se inicia todo un mundo que se va desarrollando casi como una necesidad biológica, donde el movimiento, la composición, el color, la línea son los que, en realidad, parece que me van pidiendo diferentes situaciones y determinadas concreciones e, in-

cluso, un sentido dramático que van a llevar mi pintura por diferentes etapas hasta la actualidad, donde unas formas antropomórficas evidentes se sitúan en el espacio pictórico sin olvidar que es natural unos ictiones donde era la abstracción pura, el movimiento sutil de una sola mancha, el esquema riguroso y medido del espacio pictórico, la densidad de una textura, la transparencia de una materia, los que iniciaron todo ese mundo que hoy aparece en el cuadro.

A la hora de hablar de las influencias que como se comprenderá son infinitas, creo que es interesante destacar que siempre mis preferencias estéticas han ido, para decirlo de una forma genérica, por el barroco. Teniendo en cuenta naturalmente, que el barroco, en realidad, forma parte de una línea genealógica que arranca del mundo helénico, pasa por el gótico, el barroco y que, en todos los movimientos se distingue claramente, aquellos artistas que prefieren en el cuadro un mundo conmovido donde aparecen ciertos desequilibrios estables como las espirales de un Rubens, o de un Van Gogh, el sensualismo de un Appel, etc.

Estamos, por tanto, en la época del 60, donde en la pintura, en los dibujos y, sobre todo, en una serie de monotipos que expongo en el Museo de Artes Plásticas de Cara-



De izquierda a derecha, el pintor con Juan Manuel García Ramos, Eliseo Izquierdo y señoras. Exposición en el Círculo de Bellas Artes. Octubre de 1991.

cas, y como consecuencia del contacto con todos los movimientos que se estaban produciendo en la vanguardia de entonces, empiezan a ganar en importancia en el cuadro todos aquellos elementos gráficos, texturales y cromáticos que van subiendo en protagonismo, relegando de alguna manera a un segundo término el interés que podía ofrecer la narrativa referida al mundo fenoménico, concretamente las figuras perdían protagonismo y todo un repertorio de elementos abstractos ejercían en el cuadro la más clara presencia.

Después de varios pasos perfectamente claros en este sentido, que van desde el 60 al 61, en el año 62 expongo una obra ya definitiva en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife que luego traslado a la Sala Nebli de Madrid, donde en el cuadro sólo aparece una mancha, en algunos casos dos manchas, que titulo «Icerse» de cuya muestra adjuntamos reproducciones, así como de los dibujos abstractos expuestos en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, que respondían a una misma intención pictórica.

Esta mancha leve que se sitúa en el espacio pictórico con un cierto movimiento contenido, entiendo que es la etapa de donde parte, como hemos dicho en otra ocasión, todo un mundo de interpretación pictórica que se deriva en diferentes etapas hasta la obra

actual. Entonces, el raspado, la textura sugerida, el lavado con benceno del espacio pictórico circundante, y unos mínimos grafismos que a veces sujetan, contienen o sugieren determinados movimientos, va a ser el producto de toda la trayectoria anterior que desemboca en esta «pintura síntesis», si se tiene en cuenta todo un proceso de depuración, de desprendimiento, de concreción y resumen que hace posible llegar a esta etapa de «pintura iniciática». Es a partir de ahí cuando se va a desarrollar, en camino de transformación perfectamente coherente, las diferentes etapas que desde el año 63 hasta el 86 vamos a ir exponiendo en un resumen aproximado y con una perspectiva interior o subjetiva que, naturalmente, no tendrá otro valor que el que pueda aportar una visión de una obra desde la pura subjetividad del creador.

La etapa siguiente, del 64 al 69, se puede considerar como la gestación y nacimiento de toda una serie de elementos formales, de recursos técnicos y de comprensión del espacio pictórico que se puede concretar espigando de todas las series de exposiciones que hago por entonces, lo que va de la exposición de la Sala Nebli, 1963, hasta la exposición que realizo en el Ateneo de La Laguna, donde aparece el título genérico de «Cosmoarte». Se trata, y está perfectamente ilustrado

en este trabajo, del paso de esa etapa inicial donde se halla contenido todo un mundo germinal que evoluciona hasta irse concretando en el cuadro como una serie de formas con vocación antropomórfica, que en el año 67 adquieren, ya de una manera definitiva, una especie de osamenta perfectamente diferenciada que va a reclamar, como veremos posteriormente, toda una exigencia de color, de terminados y de incorporación de los más distintos elementos técnicos, para desarrollar una exigencia de vida y de corporeidad inevitable. No hace falta decir que en esta etapa, donde la preocupación es la forma, la estructura, el andamiaje interior, la topografía en el espacio pictórico, el color queda desatendido y las gradaciones tonales se reducen a un mínimo de grises y ocres, fenómeno que, naturalmente, es normal no sólo en la trayectoria personal de un artista sino en los grandes estilos de la Historia del Arte que, cuando lo formal es preocupación principal, el color se reduce; en definitiva, es la osamenta, para decirlo de alguna forma, la que exige un primer tratamiento como ocurría con las «grisallas» del Renacimiento y el Barroco, para luego ser capaces de soportar todo ese mundo infinito del color que, sin esa robustez íntima que proporciona el conocimiento de las estructuras básicas, puede derivar gratuitamente cromáticas engañosas e insustanciales.

Entre el año 67 hasta el 74, se van produciendo dentro, naturalmente, de esta evolución que hemos señalado anteriormente, una serie de experiencias y de cuya etapa podemos destacar la exposición de obra a gran formato que realizo en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, donde se muestra claramente la aparición de todo un mundo estructural, de vocación antropomórfica con un tratamiento cromático aún muy reducido y sobrio, y la exposición en el Ateneo de Madrid, donde el color parece incorporarse ya de una manera más decisiva.

Junto a estas exposiciones, naturalmente, aparecen experiencias de todo tipo, a través de las cuales se van incorporando elementos técnicos perfectamente elegidos para ir completando todo este mundo que va a ambientar y a posibilitar el drama pictórico que, de aquí en adelante, van a protagonizar paralelamente, como siempre ha ocurrido en la pintura de todos los tiempos, los elementos del lenguaje propio junto a las sugerencias narrativas que puedan aparecer en el cuadro.

Por ejemplo, la exposición realizada en la Galería Sen de Madrid viene a ser un ensayo

monográfico para posibilitar la incorporación al mundo de la mancha con tratamiento de acrílicos, látex, *gouache*, óleos diluidos, etc., volúmenes perfectamente tratados al óleo que van a aportar junto con otros elementos como el rayado frente a superficies lisas, el empaste junto a transparencias, etc., toda esta heterogeneidad técnica y necesaria que autentique el desarrollo compositivo de una figura, la cual, con su cada vez más clara referencia figurativa, necesita para su mayor credibilidad.

A partir del 71, y como se ilustra en abundantes reproducciones de este trabajo, las figuras van adquiriendo carnación, peso y sus cabezas ya asoman fijando toda una variedad de actitudes, que en la última obra adquieren una clara presencia figurativa, sin perder, por esto, la impronta de su origen y la autenticidad de toda una trayectoria que hemos resumido ligeramente, pero que ha sido, como es natural, el resultado de luchas, inquietudes, aprendizajes, influencias, elecciones, desprendimientos, esfuerzos; todo ello, del artista solo frente al lienzo.

Y ya que nombramos la actitud o comportamiento frente al lienzo, queremos señalar que a lo largo de toda mi obra siempre ha sido la tónica de trabajo, la búsqueda y el encuentro. Una búsqueda, en muchas ocasiones, intuitiva, que luego se justifica no sólo en el encuentro sino en el reconocimiento de lo que aparece en el cuadro. Esto, naturalmente, trae consigo y así ha sido, a falta de esa actitud «apriorística» de otros pintores, que mi producción sea abundante, y que a la hora de pintar el trabajo lo haga intensamente, obsesivamente, a tiempo completo, con abundante producción, hasta el agotamiento, para luego entrar en una fase de descanso, donde los pinceles se secan, el aguarrrás se evapora, hasta que de nuevo se produce una nueva incursión en el taller. Digo con esto que entre esas dos actitudes, la del esquema, el boceto, el estudio previo y la otra un poco a la manera «velazqueña» y netamente pictórica, es esta última la que en realidad siempre ha sido la tónica en mi trabajo, trasunto, sin duda, de mi propia condición personal.

Como aportación propia al ejercicio de Doctorado, he realizado durante estos dos últimos años un estudio de lo que yo llamo «retratos» y que ya en épocas anteriores había tocado de alguna manera en manchas de pequeños formatos. En esta ocasión, se trata de retratos exentos, cabezas fundamentalmente, de tamaño mediano, grande y gran formato.



El artista con el viceconsejero de Cultura y Deportes Miguel Cabrera Cabrera. Caracas, 1993.

Era un reto, como siempre lo ha sido a través de mi pintura, enfrentarme a elementos tradicionalmente pictóricos con toda la fuerza que los hábitos y la cultura van poniendo en el enfoque de estas cosas practicadas por todos los estilos, y el retrato, naturalmente, es uno de ellos. Hacer un retrato, una cabeza, un rostro desde mi pintura, sin abdicar nada de ella, es un planteamiento que me ha parecido interesante y que para mi propia obra, naturalmente, al margen de juicios de valor, tiene el interés de posibilitar que todo mi mundo plástico, elaborado a lo largo de años, es capaz de pensar por los motivos más anecdóticos y tópicos sin perder, o perdiendo mínimamente, todo su contenido que ha ido nutriéndose durante tan largo camino.

Entre estos retratos aparecerán algunos donde el esfuerzo está más a flor de piel y otros donde la mancha y los elementos pictóricos aparecen más liberados. Hay que advertir que cuando decimos retrato estamos hablando de pintura no de testimonios sociales, como siempre ha sido, es decir, un retrato de Rubens, de Velázquez, de Rembrandt o de Frans Hals son, primero y fundamentalmente, pintura de estos autores, aunque luego puedan ser también testimonios históricos de determinados personajes.

Junto a esta obra a la que acabo de refe-

rirme, de los retratos, que ha sido hecha como tema de investigación en este Doctorado, apporto también una pequeña muestra antológica que puede ilustrar al Tribunal sobre tantos años de trabajo e investigación con la intención, naturalmente, de alcanzar una mínima consideración por parte de ese Tribunal.

Conferencia sobre el grupo Nuestro Arte

Excelentísima Señora Rectora Magnífica,
Dignísimas Autoridades,
Compañeros del Claustro.
Alumnos y demás miembros de la Comunidad Universitaria.

Señoras y señores:

Debo aclarar que estas palabras bajo el título «Breve visión interesada del Arte Contemporáneo en Tenerife», responden, exactamente, a una apreciación subjetiva y parcial, por supuesto, de los movimientos artísticos e intelectuales con los que, de algún modo, tuve contacto y que conforman esa contemporaneidad del arte en la Isla.

Hablamos de un tiempo, ciertamente difícil, que abarca, fundamentalmente, toda la época de la dictadura, desde el «vacío de la posguerra», como la denomina acertadamen-

te el doctor Fernando Castro en su magnífico estudio sobre el Arte en Canarias, hasta la década, aproximadamente, de los setenta.

Pienso que unas notas sobre la experiencia de un pintor y las ideas del arte en un mundo dramáticamente singular, tal vez pueden aportar algún dato de interés para aquellos que, con mayor rigor crítico, se asomen a un período histórico donde las muestras culturales, las realizaciones concretas, son muy escasas, pero donde las inquietudes estéticas y el planteamiento intelectual pueden tener tanta o más intensidad que en otros momentos, precisamente por lo angosto y oscuro de los resquicios por los que se podía respirar.

Corrían los últimos años de los cuarenta cuando entramos en el mundo del arte. Años duros, más para la supervivencia que para la expansión estética. Pero, éramos jóvenes.

Algunos pintores y poetas creamos en La Laguna el grupo «Garach», que fue, simplemente, un lugar, un garaje, un espacio para trabajar. A falta de orientación estética nos unía el entusiasmo por cambiar las cosas, hacer algo diferente, razón que siempre ha sido un buen motivo y un buen comienzo.

Recordemos con agradecimiento que, en medio de aquella hambruna de todo, aparecieron las ediciones SKYRA, ediciones de lujo que reproducían a todo color el Impresionismo y toda su saga de ismos. No importaba que aquellas referencias no fuesen exactas en su reproducción, ni el riesgo como dice Malraux «de crear una estética falsa», porque, en efecto, aparecían los valores adulterados, los tonos alejados de la obra original, en definitiva y para sintetizar con un ejemplo radical, los naranjas de *Los girasoles* de Van Gogh se salían del contexto cromático de una manera despiadada. Pero era una bocanada de aire fresco que aspirábamos todos hasta sus últimas consecuencias.

El puntillismo de un Seurat, la valentía en el empuje de un Nonell, el rigor estructural de Cézanne, etc... Sabíamos, naturalmente, que todo aquello era el resultado de una idea previa, pero, a falta de un clima propicio para el debate, resultaba gratificante y aleccionador aquel mundo distinto a una pintura académica que se regodeaba en un naturalismo decimonónico, sin mayores inquietudes, ante la complacencia y apoyo de una sociedad conservadora.

En Santa Cruz, la taberna «La Gaditana» comienza a concentrar el mundillo intelectual y artístico. Los hombres de *Gaceta de Arte* empezaban a recobrar el aliento de la feroz re-

presión que habían padecido. Nuestra generación comienza a definirse. La relación entre nuestras generaciones inicia una estrecha convivencia que se irá fortaleciendo con el tiempo. Las circunstancias no nos permitieron cumplir esa ley generacional de discrepar con la anterior a la hora de definir nuestra identidad. Una confrontación que siempre suele entrañar un ejercicio de fecundidad para los contendientes.

Aunque no vamos a cronicar con detalle los personajes de entonces, me van a permitir que dedique un recuerdo a tres compañeros: Pilar Lojendio, extraordinaria poeta, y Tanja Tanelvis, que nos alegró con su elegancia nórdica y deleitó con su pintura. Maud Westerdahl vino después, con sus esmaltes y su gran personalidad, para ocupar desde el primer momento su puesto en la generación de *Gaceta de Arte*, como acertadamente se certificó en el homenaje celebrado recientemente en el Círculo de Bellas Artes.

Pero, antes de seguir divagando en torno a los tiempos vividos en el arte, creo que es necesario confesar que hemos estado siempre en el lado beligerante, con mayor o menor fundamento, pero entendiendo el arte como una realización humana dinámica, cambiante, aventurera y progresista.

Dice Ernst Gombrich en su *Historia del Arte* que el hecho estético es un continuo proyecto, una especie de aproximación, de acercamiento, a un arte con mayúscula que en realidad no existe. Siempre hemos compartido y practicado esa idea del arte como algo constantemente abierto y el ejercicio artístico como una continua y afanosa clarificación. En lo que ya no estamos tan de acuerdo es en pronunciar esa categórica afirmación de que el arte no existe; sobre todo en el ámbito universitario, donde como sabemos, lo único categórico debe ser la duda sistemática.

José Hierro, hace ya bastantes años, en el Ateneo de La Laguna, definió la poesía como la vocación por decir lo que no se puede decir; con lo que, en cierto modo, coincide con el concepto de arte como utopía. Sin embargo, matizando esta idea, afirmaba que la gran poesía se había alcanzado en ciertas voces y citaba con verdadera admiración unos versos de San Juan de la Cruz.

Parafraseando a José Hierro, pensamos que, en efecto, la pintura es un proceso para llegar a plasmar aquello que no se puede pintar. Pero uno, como pintor, como el poeta, necesitaba creer que hay algunas obras donde se alcanza esa rara dimensión estética; que

con los ponderables de la materia, el procedimiento y la técnica se logran expresar asombrosamente conceptos metafísicos, como la *Creación* de Miguel Ángel, como Diego Velázquez, que con un pincel y unos pigmentos al aceite, pinta el aire en el primer término de sus composiciones; el continuo espacio-tiempo que aparece en el *Guernica* de Picasso; el *Muro*, como síntesis del concepto dentro-fuera, de un Rothko o la profunda y ontológica soledad del hombre que pinta Bacon.

Y quiero aclarar por dónde discurría el pensamiento y las primeras obras en aquel mundo de entonces de estrechas posibilidades y horizontes cerrados, porque, al margen de esta dirección del arte, naturalmente se producía otro, con el que no queremos ser injustos, donde militaban grandes pintores, muchos de los cuales fueron maestros nuestros. Simplemente, queremos determinar los campos en que por entonces cada cual trabajaba, y confesar de antemano nuestra posición, conscientes de que, aún sin querer, podemos caer muchas veces en generalidades injustas.

Se produce, entonces, a finales de los 40 y en la década de los 50, la batalla entre el arte oficialista, académico y la anti-academia que, a finales de los cincuenta, desembocaría en las auténticas tendencias de vanguardia. Porque, en principio, la modernidad consistía en hacer una pintura suelta, con empujes vigorosos; en definitiva, un expresionismo superficial en contraste con los amaneramientos academicistas.

La vanguardia comenzaba por esos años a filtrarse en Tenerife, aunque las obras que se producen, sin referencias pictóricas concretas y directas, eran, por regla general, el resultado de una información escuetamente literaria, por lo que en ocasiones, se aprecia una cierta gratuidad estética. De cualquier forma, se empezaba a levantar la bandera de la modernidad y es el *abstracto*, término inexacto por cierto, la expresión que aglutina el bando de las vanguardias.

Se inaugura la batalla aludida entre el arte oficialista y el rebelde; los figurativos y los abstractos. Cuando, en realidad, ni todos los figurativos eran reaccionarios y conservadores, ni todos los abstractos eran no figurativos y progresistas. Como suele ocurrir en la historia, había de todo. Lo cierto es que la beligerancia se llegó a plantear en términos maniqueístas, incluyendo en esta confrontación estética planteamientos puramente políticos.

A finales de los cuarenta se crea un taller libre de arte, el «PIC» (Pintores Independien-

tes Canarias), en el cual se practican algunas experiencias plásticas sin mucha continuidad y donde algunos de los participantes, como se vio más tarde, no alteraron sus trayectorias ya trazadas. Por entonces nos visitaba el comisario de las Exposiciones Hispanoamericanas, el poeta Leopoldo Panero, con el fin de seleccionar obra, lo cual, naturalmente, alteró el mundillo de nuestra pintura y dio pie a un cierto oportunismo plástico, sin mayor trascendencia ni cambios significativos en nuestra atmósfera cultural.

Aunque en los años cincuenta estuve fuera y mis referencias no son directas, mis contactos con la Isla eran continuos a través del pintor Enrique Lite y el poeta Julio Tovar y la participación en todas las exposiciones celebradas en mayo, que centraban, con sus premios y sus distinciones, la polémica ya desatada entre figurativos y no figurativos.

El café «El Águila» daba acogida por entonces a artistas e intelectuales. Nuestra generación se hacía mayorcita y los hombres de *Gaceta de Arte* comienzan a imponer en la cultura de la Isla su doctrina y su saber. Hay que decir que tuvimos la gran suerte de contar con una generación madura intelectualmente que no sólo nos traía el mensaje y la información de antes del 36, sino que se mantenían en pie con su actitud joven e innovadora.

Me refiero a Domingo Pérez Minik con su elegante estampa a lo Melvin Douglas, sus medios whiskys y sus medios cigarrillos. A Eduardo Westerdahl, provocador, *enfant terrible*, siempre generoso, con el que tuve las mejores peleas de mi vida, y Pedro García Cabrera, más distante, pero ahí, como el macizo de Anaga.

Quiero pronunciar sus nombres aquí, en este acto solemne de nuestra Universidad, porque, aunque se rectificó últimamente, por aquel entonces nuestro primer centro docente negó el pan y la sal a una de nuestras generaciones más universalistas.

En el año 65 se produce la aparición del grupo «Nuestro Arte». Lo iniciamos Miguel Tarquis, Enrique Lite y uno, que regresaba por entonces de América. Desde el primer momento todos los artistas y escritores que bullían en esa época participan de una forma o de otra en la experiencia. La idea original era contar con todos: naturalmente, todos los que de alguna manera estaban por el cambio en los diferentes órdenes de una situación asfixiante.

Es por esto por lo que no hubo un manifiesto estético que restringiera la participa-



Gacetas. Técnica mixta. 140 × 140 cm. 1993. Colección particular.

ción, ni siquiera hubo una selección cualitativa en las exposiciones que organizábamos, por lo que ofrecían a veces un aspecto algo heterogéneo. En realidad se trataba de abrir, formalmente, un frente común en favor de la incorporación del arte a lo que se estaba haciendo internacionalmente hacía años. Éramos conscientes de que no había suficientes pintores y escultores para agruparse por tendencias, así que sólo regía la voluntad progresista e innovadora.

Sin embargo, he de confesar una cierta intención diabólica. Pensábamos que el pintor tenía que pintar y defender su pintura con la propia pintura y el escritor debía de hacer otro tanto. Era habitual entonces encontrar a pintores que cumplían toda la parafernalia que puede entrañar el hecho de ser artista pero que no pintaban o, si acaso, hacían un cuadro para la exposición de mayo. Escritores que no escribían e, incluso, políticos que sólo hablaban de cuando Prieto se sentaba en el banco azul de las Cortes Generales.

Todo ello se justificaba en función de la re-

presión del régimen, que era cierta, pero algo se podía hacer, y ese algo lo hizo el grupo «Nuestro Arte» en todos los campos. Las exposiciones se sucedieron, se editó poesía, cuentos, novela, ensayos, teatro, se realizaron homenajes comprometidos políticamente, etc. Todo un mundo de actividad que de alguna forma fue desbrozando aquel ambiente enrarecido. En resumen, un ejercicio de clarificación y compromiso surge con aquella iniciativa.

Participaron de inmediato y estrechamente Antonio Vizcaya, Manolo Casanova, Manuel Villate, Juan José González, María Belén Morales, José Luis Fajardo, Víctor Núñez, Juan Pedro González, Emilio Sánchez Ortiz, Gilberto Alemán, Julio Tovar, con su página semanal de las artes, Ernesto Salcedo en *El Día* y Carlos Pinto desde la crítica.

Los medios de comunicación comienzan a poner atención a los nuevos fenómenos artísticos y literarios y lo que había sido indiferencia y en algún caso rechazo, empieza a adoptar una actitud de comprensión y acogida.

El periódico *La Tarde*, en difícil equilibrio político, mantiene la *Gaceta Semanal de las Artes*, fundada por el escritor José Domingo y que dirige el poeta Julio Tovar, bajo el cuidado de don Víctor Zurita y Ángel Acosta, desde la redacción del periódico. *El Día*, que dirige Ernesto Salcedo, arroja estos movimientos.

En el orden estético, dentro de la heterogeneidad de las exposiciones, se recogían los movimientos más actuales: aparecen el expresionismo abstracto, el informalismo, el espacialismo, la nueva figuración y la pintura de denuncia, todo ello junto a la manipulación estética del *objet-trouvé* que se convierte en punta de lanza para la sorpresa y la provocación.

La sociedad, no sin reservas, como siempre, empieza a aceptar la presencia de un arte que comienza a reflejar lo que hacía años se venía haciendo internacionalmente. Todo ello colgado, curiosamente, en un Museo Municipal de Bellas Artes, que había mantenido el carácter propio de una institución de provincia, con la pintura romántica y de historia cedida por el Museo del Prado y las muestras de un realismo académico y el paisajismo naturalista.

Digamos, para pasar a mencionar la Academia y nuestra flamante Facultad de Bellas Artes, que aquel periplo de la cultura en Santa Cruz de Tenerife, en busca de un lugar al sol por cafés, tabernas, terrazas, talleres y estudios, se acaba cuando la tertulia del café Sotomayor pierde estrepitosamente la batalla y su solar ante la Banca. A partir de esos momentos nuevos aires y nuevas generaciones hacen acto de presencia, y es otra historia.

Al calor de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos se crea, al final de los años 40, la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En realidad no pasó nunca de ser una academia reconocida bajo la tutela de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, que mandaba regularmente un tribunal para revalidar los estudios. Esa tutela, como es obvio, nos incorpora a la tónica general de todas las academias de España.

En ella se va a perpetuar la tradición pictórica con métodos de enseñanza preocupados por la homogeneidad, idéntica temática, idéntico estilo e idéntico procedimiento. Un recurso cómodo para las calificaciones, pero que dejaban fuera de la Institución de Enseñanza la idea de creación y se colocaba totalmente de espaldas a lo que en puridad debía haber sido su única y auténtica justificación.



Badajón. Técnica mixta sobre lienzo. 54 × 65 cm. 1992. Colección particular.

No obstante, se podría decir que desempeñó un papel singular en el arte, no por participación, sino por todo lo contrario, por omisión en el proceso artístico. La academia se convirtió en una especie de gran embalse donde se acumulaban importantes vocaciones que van a emerger con fuerza incontenible fuera de los muros de la misma. Desde Pablo Picasso hasta muy reciente, la modernidad estética, las vanguardias, antes de transitar por los diferentes caminos artísticos, se definían por un anti-academicismo. Si queremos ser positivos podríamos convenir que la academia, a su pesar, fue el contrapunto del arte moderno. Triste papel.

La transformación en facultad de nuestra academia, en cuyo proceso tuvimos ocasión de participar junto al rector Antonio Bethencourt y otros entusiastas impulsores de la idea, se logra pasando por encima de una absoluta ilegalidad, pues nunca había sido Escuela Superior. Pero se había conseguido. El universalismo intrínseco del arte entraña en el ámbito de la institución más universalista, por definición, la Universidad. Debemos pensar, sin embargo, como universitarios que es-

ta integración del arte en la Universidad no garantiza que se pueda cometer el mismo error de las academias, que comenzaron en sincronía con el arte de su tiempo y terminaron en la noria infinita de la autoconplacencia estética.

Se trata de una cuestión delicada que debo exponer en función de mi preocupación por la Facultad de Bellas Artes. Porque, no se les escapa a ustedes que el arte entraña un comportamiento singular que, para no entrar en arduas y largas explicaciones, lo podemos plantear en dos simples preguntas cuyas respuestas son obvias para cualquiera. ¿Se necesita algún título para hacer arte? Y la otra que podría ser: ¿Qué metodología puede permanecer vigente por encima de las continuas propuestas estéticas que van apareciendo?

Dos planteamientos que, en definitiva, van a incidir en el fundamento mismo de la Facultad de Bellas Artes. En principio parece que en efecto nuestra facultad en su corta historia ha acogido y sigue acogiendo las mejores vocaciones artísticas de nuestros jóvenes, las experiencias plásticas de nuestra facultad parecen estrechamente conectadas al arte que



Bodegón. Técnica mixta sobre lienzo. 73 × 92 cm. 1992. Colección particular.

se expone en la calle, y la actitud académica sigue abierta a los acontecimientos estéticos.

No obstante, hay que pensar que no se trata sólo de seguir de cerca, estar atentos, codificar el acontecer artístico, sino que tenemos que conseguir algo más; que sea centro de irradiación de nuevas propuestas, de nuevas experiencias, de nuevos caminos. En resumen, lugar donde la creatividad de las nuevas generaciones encuentre, y no pediríamos más, el clima adecuado para su libre desarrollo.

En realidad, sin ir a planteamientos profundos, es evidente que nuestra facultad debe ser centro de arte vivo y debemos luchar constantemente contra el involucionismo administrativo y académico. El reto hay que convenir que es difícil, yo diría que fundamentalmente la facultad debe estar abierta a los pintores y críticos que están asumiendo en su propia obra los riesgos y la contingencia de un arte activo porque son los únicos que pueden mantener dinámica una Facultad de Bellas Artes.

Y, como final, quiero expresar que me gustaría que nuestros pintores no tuvieran que defender su pintura con un título académi-

co, aunque todos hubieran pasado por una facultad suficientemente atractiva. El arte, con todas sus consecuencias y todas sus provisionalidades y revisiones, ha de incorporarse a la Universidad. A esa tarea he dedicado la mayor parte de mi vida y por ello les agradezco a todos que hoy me hayan dejado decir, como pintor, estas cosas, aquí.

Muchas gracias.

Conferencia pronunciada en la apertura del año académico 1992-93, en la Universidad de La Laguna. Septiembre de 1992.

Hace unos días se clausuró en la galería Kunstverein de Múnich una exposición de 58 pintores abstractos españoles, exposición patrocinada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid. Era la misma que en meses anteriores se había ido exhibiendo con extraordinario éxito en Berlín y en Bonn. En Múnich también la aprobación tanto por parte del público como de la crítica fue unánime. El profesor Franz Roh, en la conferencia

que pronunció el día de la inauguración, destacó el carácter ibérico del arte abstracto español tan distinto de la pintura no figurativa del resto de Europa. La prensa por su parte comentó muy elogiosamente las obras expuestas destacando en particular la pintura culta y sensible de Alberto Rafols Casamada, la sobria suntuosidad de Tharrats, la brillantez de Rafael Canogar, los desoladores blancos de Guillermo Delgado, lo que podríamos llamar el *kandinskysmo* de Luis Sáez, las originales creaciones de Salvador Soria, que recuerdan obras de *tafiletería* cordobesa.

A pesar de que las últimas tendencias pictóricas alemanas parezcan alejarse del arte abstracto y que las nuevas generaciones forcejean entre cubismo, ingenuismo, surrealismo y naturalismo para encontrar fórmulas que correspondan a su sensibilidad, no cabe duda que el abstracto español precisamente por su pujanza, su originalidad, su dominio de los colores, su maestría en la combinación de los espacios y de los volúmenes, sigue con toda vigencia.

Otra prueba más de su vitalidad se hace patente en las obras de tres pintores abstractos de las islas Canarias: Pedro González, Lola Massieu y Felo Monzón que exponen actualmente en el Instituto de España. Es la primera vez que pintores de las *Islas Afortunadas* toman contacto con el público alemán. El resultado ha sido de lo más positivo.

El viernes, 15 de junio, durante la recepción ofrecida por el profesor Galmés con motivo de la inauguración de esta exposición en los salones del Instituto de España en Múnich, hemos tenido el placer de poder entretenernos con uno de los pintores venidos especialmente de Tenerife para asistir al acto: Pedro González.

—La Radio de Baviera en su emisión para Radio Nacional de España se alegra de que por primera vez el público de Múnich tenga ocasión de asistir a una exposición de pintores originarios de las islas Canarias. ¿No podría usted hablarnos un poco de la tradición pictórica en las Islas?

—Ha existido siempre en Canarias un gran interés por los movimientos plásticos universales y su conexión con estos aspectos de la evolución han sido, por otra parte, efectivos y se han seguido muy de cerca, sobre todo en lo que respecta al quehacer del último medio siglo. Así vemos cómo en Las Palmas se establecen contactos con las tendencias de acción artística mejicana por mediación de la Escuela Luján Pérez de la que es profesor el

pintor Felo Monzón. Eso ocurre desde el año 1927 hasta el año 1934. Y que en Tenerife surja la importante revista *Gaceta de arte* que dirigió el crítico Eduardo Westerdahl. Nace esta revista en el año 1932 y se imprime su último número en 1935. Al calor de esta revista se realiza en Tenerife la segunda Gran Exposición Surrealista de carácter internacional. Eso fue por el año 1935, exposición que es vista por Umbró Apollonio como una contribución importante a la integración española en la problemática universal en el aspecto plástico. En esta exposición figuraron nombres como Breton, Miró, Picasso, Baumeister, etc..

—Respecto a la actualidad, ¿qué información podría usted darnos?

—Podemos decir que el movimiento actual de la pintura y escultura en Canarias está dirigido o alenado por el grupo 'Espacio' en Las Palmas, al cual pertenecen los pintores Felo Monzón y Lola Massieu y por el crítico internacional Eduardo Westerdahl en Tenerife, atento siempre a la pintura joven. La generación actual de pintores canarios es importante en la panorámica nacional e internacional, como lo demuestran los nombres de Manolo Millares, Martín Chirino, Plácido Fleitas, César Manrique, Cristino de Vera, Martín Zerolo, Lola Massieu, Felo Monzón, etc. Esta lista, injusta desde luego por algunas exclusiones, no incluye tampoco al pintor Oscar Domínguez, que militó en los momentos heroicos del surrealismo.

—¿Existe una conexión entre la actual pintura peninsular y la de las islas?

—La conexión es obvia y yo no hablaría de conexión precisamente sino de participación real en las inquietudes de todo tipo que pueden modelar las características de la actual pintura española, máxime si creemos —como Miró— que la pintura no se puede evadir de la tierra, que entra por los pies, y aún por los poros —diría yo—. Ahora bien: esto no quiere decir que tenga nuestra pintura fisonomía sensiblemente diferencial en cuanto a la comprensión y aplicación de los valores estéticos; así vemos como en estos cuadros nuestros el color por un lado y un cierto tectonismo por otro dan un acento propio a las consecuencias del informalismo de los últimos tiempos. Y sobre todo surge en estas muestras una intención clara con respecto a la valoración de los espacios plásticos.

—Una última pregunta. Creo que es la primera vez que viene usted a Alemania. ¿Cómo se encuentra usted aquí? ¿Ha aprovechado

su estancia para visitar alguna otra interesante exposición de pintura?

—Pues bien, muy bien. Prueba de ello es que vine sólo por un par de días y he estado más de quince. Es una capital Múnich llena de atractivos y de gente muy agradable y simpática. En el aspecto artístico, en la plástica en particular, he tenido ocasión de ver grandes cosas desde la exposición del grupo de 'Los caballeros azules' en el Lenbach Palais hasta el salón anual de la pintura alemana, pasando naturalmente por museos y galerías particulares, que abundan; en el orden arquitectónico he disfrutado del barroco bávaro de una gran riqueza y con ciertas características propias. En fin, que tengo el propósito de venir de nuevo por aquí.

—Muchas gracias.

Texto de la entrevista a Pedro González en Radio Baviera (para Radio Nacional de España), junio de 1962.

En la tarde del martes pasado, y en ocasión de la inauguración de la nueva sala de exposiciones del Ateneo de La Laguna, donde se exhibe una muestra —muy importante, por cierto— de pintura tinerfeña actual, dio una conferencia Pedro González. Los pintores, cuyas obras se muestran en esta sala, son los siguientes: Alberto Brito, Manolo Casanova, Carlos Chevilly, Pedro González, Enrique Lite, Víctor Núñez, José Sixto, Villate y la escultora María Belén Morales. Hizo la presentación del conferenciante, con su característica sencillez y ayuda oratoria, el presidente del Ateneo, Alonso Fernández del Castillo, quien destacó, de una manera muy precisa y sugerente, la figura de Pedro González; un pintor desvelado por la pintura y por las ideas estéticas de las artes contemporáneas.

—Constantes de la pintura de ayer y hoy es el tema que va a desarrollar Pedro González. A la pintura contemporánea, afirma en principio, hay que ir a buscarla lejos del escándalo y de la propaganda más o menos negativa. La pintura, las artes plásticas, están en nuestros días, en un alza constante, puesta al alcance de todos. Este aserto puede ser comprobado en cualquier revista o periódico no especializado. ¿Perjudica al arte su popularización? Cuando se dice que el camino de la pintura es un sendero lleno de oscuridad, es cuando todo el mundo parece preocuparse, desmesuradamente, de los proble-

mas plásticos. No es ya sólo materia o tema de exégesis y estudio, sino que toma una extraña, difícil vitalidad, y salta a la calle y comparte la misma actualidad que la noticia más viva. Tan populares son, para los lectores de revistas, los bigotes de Dalí, por ejemplo, como los cohetes del proyecto «Mercury». El arte abstracto, acaso el más representativo de nuestro tiempo, lleva un signo muy marcado de incomprensiones o admiraciones desmesuradas. Constantes de la pintura de todos los tiempos, dice, son la línea, el color, la forma. La línea que está en los dibujos de la caverna, o en la gracia de Modigliani. Color sereno o atormentado, de un Fra Angélico o un Van Gogh. Forma en las más puras e infranqueables abstracciones. Pero lo que ha de importar, por encima de todas las cosas, al margen de todas las tendencias, es la calidad plástica que se halla en el cuadro; la preocupación del pintor por darnos, volcarnos su mundo, su particular y diferenciada manera de mostrárnoslo. Lo que sobra siempre es el oportunismo, la anécdota, el escándalo más o menos organizado. La pintura está en un plano muy interesante de especulación y realizaciones. La pintura, con los nuevos alcances de la química al servicio de los materiales de trabajo del pintor, le da hoy, al espectador interesado, limpio de prejuicios, un camino nuevo por recorrer.

Línea, color y forma han sido, desde el comienzo de la primera manifestación plástica, sus constantes fundamentales. La pintura abstracta, acaso la más alejada, donde estos tres elementos están misteriosamente ocultos, responde, también, a estos imprevistos. Para aprehenderlos, más que la discusión más o menos bizantina, está la preocupación, lejos de revistas leídas apresuradamente; el estudio serio y apasionado; el intentar, ya en posesión de unos conocimientos, adentrarnos por los entresijos del cuadro, más allá, incluso de la línea, el color o la forma. Lo que importa, debe decirse, por encima de todas las cosas, es la honestidad del pintor; la honradez del pintor que sabe lo que está haciendo y tiene conciencia de los imperativos más insoslayables de su tiempo.

Pedro González, al término de su conferencia, fue claro y preciso, llenando de incitaciones y logros su disertación. Espacio y tiempo nos han faltado para hacer un más amplio, riguroso y completo resumen, dado que el tema, tan vivo, la preocupación del autor por las ideas estéticas lo exigían, pero aquí queda la constancia de este acto: la inau-

guración de una exposición, la conferencia, la seriedad del Ateneo, y un público, reducido, pero preocupado y atento.

J.T., «Conferencia de Pedro González en el Ateneo de La Laguna», *La Tarde*, 13 de septiembre de 1962, pág. 6.

—¿...?

«... No es tampoco quemando y mutilando el soporte de sus composiciones; ni hendiendo, desgarrando o manchando sus telas —cual si quisiera que representasen el aniquilamiento— como conseguirán los pintores salir de la oscuridad y acercarse a la realidad...»

—Perdone, pero ¿a qué realidad se refiere usted? Y, con respecto al «soporte» o la «tela» que los artistas —determinados artistas— «maltratan», ¿hay que pensar que poseen estos elementos materiales una legitimidad estética que no puede ser adquirida por el «desgarro» y el «manchón»? Pero, siga, siga... por favor. Decía usted hace un rato: «El arte no tiene más que dos bandos en presencia...» Se refiere, acaso a esa dualidad de formas que se manifiesta...

—No. Me refiero: ... A los constructores y los destructores...»

—Muy interesante. ¿Querría ser más explícito en torno a esos dos conceptos definitorios de las dos únicas vertientes estéticas?

«Sí. Los constructores, mediadores conscientes entre lo conocido y lo desconocido, hacen del arte una necesidad; los destructores, cuya acción nefasta se extiende como una epidemia, son, sobre todo, alborotadores y ruidosos.»

No sé por qué nos figuramos que eso de «destructores» va por alguien en particular. Ser descalificado en arte por «ruidoso» y «alborotador» me suena —será tal vez por el tono que emplea el señor Sartoris— a una argumentación apasionada, demasiado apasionada; algo así como incapacitar a un pintor por usar corbata a rayas. Nos viene a la memoria que, por ejemplo, Woringer —más generoso con el artista escandaloso— llega, incluso, a considerar el hecho concomitante con el arte en sí.

—Se refiere usted a alguien específicamente con el calificativo de «destructor»?

«Sí, naturalmente, al informalista. Es el que suplanta frecuentemente el verdadero arte abstracto en la escala de los valores actuales. Gracias a una superchería se han instalado



Gavetas. Técnica mixta sobre lienzo. 140 x 160 cm. 1992. Colección particular.

confortablemente en un dominio que no es suyo...»

—Pero usted antes dijo —lo recordamos bien— que hay, en este campo de lo informal, «notables talentos».

«Sí, los hay, pero esto no significa nada. No se debe juzgar al artista según su tendencia (abstracta, informal o cualquier otra), sino según sus calidades y resultados de su obra.

Aunque la palabra «resultado» aplicada al arte no es de nuestro agrado, insistimos:

—¿Resultado de qué? ¿Resultado de un proceso técnico? Porque si el arte es, en cierto modo, una filosofía, eso que usted llama «resultado» vendría a ser algo así como un nuevo entendimiento estético, un nuevo concepto «cosmogónico, una, en suma, tendencia.

El señor Sartoris está muy excitado. La culpa es nuestra por haber sacado el tema a un valedor incondicional y fiel del abstraccionismo geométrico. Nos sorprende, sin embargo, —nos decepciona tremendamente— que, para este ataque furibundo a lo que él llama «arte impúdico, degenerado, mentiroso, del

informalismo», utilice, exactamente, la misma argumentación y dialéctica que usaron los reaccionarios de principio de siglo contra aquella pintura «infigurada» que el señor Sartoris considera vigente.

El ilustre crítico se levanta y da por terminada la conversación. Antes de dejarlo nos regala el libro que el Cabildo Insular de Gran Canaria dedica al conocido y prestigioso pintor Felo Monzón. Edición esmerada, con abundancia de grabados, currículum y bibliografía del artista. La monografía corre a cargo de la pluma del crítico italiano Alberto Sartoris.

«Ahí encontrará muchas respuestas a lo que hemos hablado», me dice antes de despedirse. Y, al hojearlo, en efecto, encontramos todo lo hablado, y mucho más que no subrayamos por no transcribir el texto íntegro. Tal es la ponderación, el rigor, originalidad y elegancia con que el señor Sartoris da mandobles.

Pedro González, «Alberto Sartoris habla 'ponderadamente' del arte actual», *La Tarde*, 18 de marzo de 1965, p. 6.

El Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que ya ha marcado con su actuación reciente nuestra historia del arte, sigue, pleno de responsabilidad y acierto, exponiendo en sus salones lo más grande de las manifestaciones plásticas actuales. Sin duda, un claro ejemplo de institución viva y eficaz que ha dado ya los mejores frutos para nuestro clima artístico.

Hoy, la pintora Lola Massieu cuelga sus cuadros de los muros del Museo. No hay necesidad de recordar la sólida y reconocida trayectoria de esta artista por el arte regional y nacional. Veamos su obra.

Continúa Lola Massieu restringiendo el mundo del color a una sobria monocracia. La mancha blanca del soporte base que deja entre sus tintas el toque violeta de cobalto, el rojo y el amarillo, cuando actúan un centro, equilibran una situación compositiva o establecen un polo no hacen otra cosa que enfatizar esa monografía de alquitrantes donde entra la pintora para profundizar, fortalecer y que gane en intensidad la preocupación estructural que la caracteriza.

Parece raro hablar de estructuralismo cuando la pintura se desarrolla en muchos aspectos —no en todos, desde luego— dentro de una definición informal. Entendemos, no obstante, que al margen del modo de ejecución y preferencia estética, donde el azar tiene mucho que ver, no deja de afirmarse un sentimiento a priori, una idea a ultranza, un impulso previo que regula y construye, si no en la propia acción de pintar, sí en el escoger y en el encontrar que en definitiva lleva a resultados coincidentes.

El cuadro se presenta como una auténtica edificación cerrada. En ocasiones, es un verdadero bloque que por transparencia deja al descubierto el misterioso enrejado de su urdimbre interior. Un centro de vida o influencia mantiene una sólida y poderosa unidad en estas manchas diluidas o densas que aportan con su filigrana formal el juego de contrastes y analogías dibujísticas.

Recuerda a veces esta complicada celosía el laberinto que aparece en la revista infantil: en un extremo está el cazador y, al final del camino, intencionadamente enredado, está la liebre. Aquí, por un lado está el conjunto de este ramaje misterioso, especie de osamenta, de cartilaginosa naturaleza o palpitante viscera que propone su correalidad estética, y al otro lado, el espectador que es atrapado por este mundo sugerente.

La mirada no se cansa, ni se detiene, ni se



Gavetas. Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 80 cm. 1992. Colección del artista.

ahoga, ni se aburre. Un dinamismo siempre vivo hace que se defina en la obra un barroquismo básico con todas sus consecuencias e implicaciones en lo matérico y espacial. Universo de imágenes que prefieren respirar más por la dimensión de lo ideativo que por lo concreto.

Los alquitrantes, por dilución, pasan por una infinita gama de modulaciones. Una amplia serie de tonos degradados, que va desde la untuosa calidad del marrón hasta la deliciosa transparencia de un ocre pálido que nos recuerda los de Blochy, se manifiestan tan expresivos y tan completos en el orden de valores que excluyen la necesidad del color, cumpliéndose así, una vez más, un viejo afonismo de la pintura de siempre.

Y la materia, manoseada mil veces con amorosa dedicación, parece que toma de la mano su calor para responder educada, sumisa y agradecida a un claro entendimiento formal. No sabemos si estos esquemas formales que sostienen la obra, en la autora, son conscientes o intuitivos. Lo que sí sabemos, porque está bien a la vista, y esto, acaso, es lo que importa, es que en la pintura de Lola Massieu hay un carácter de expresión bien claro, que habla de una pintura plena de unidad, que acredita una misma intención pictórica y que traduce una muy valiosa autenticidad estética.

Pedro González, «Pinturas de Lola Massieu en el Museo», *La Tarde*, 8 de julio de 1968.

El pintor ante la crítica

Entre la pintura de mayor interés que se realiza actualmente en Venezuela, se cuenta

en lugar destacado la de Pedro González, joven y valioso artista canario que ahora nos ofrece, en las salas del Museo de Bellas Artes de Caracas, una hermosa selección de sus dibujos más recientes.

Para Pedro González el dibujo tiene una importancia de primer orden. Es él uno de los pocos creadores que en nuestro país se han dado seriamente a cultivar con constante regularidad y dedicación el género del dibujo. González no considera el dibujo como un fácil ejercicio más o menos virtuoso, de destreza manual, ni tampoco como un simple preliminar de la pintura. Para él, este subestimado género deja de estar relegado a un papel secundario frente a la supremacía de la pintura, para colocarse a la misma altura de ella, ocupando, como se merece, un igual rango en la escala de los valores plásticos.

En los años que lleva González residiendo entre nosotros, le hemos podido ver empeñado en un continuo esfuerzo de superación, con el cual se ha venido liberando de los últimos resabios que aún le quedaban desde los no lejanos años en que se viera sometido a una rigurosa y pesada formación académica. Al mismo tiempo, González ha sabido adentrarse en sus propias búsquedas, madurando una personalidad que ya comienza a afirmarse (...). Últimamente, el notable proceso de evolución que se viene operando en la obra de González parece acelerarse cada vez más. En sus trabajos actuales el artista le resta por completo todo interés al aspecto figurativo, para poner el acento en el poder de expresividad de los medios desplegados en la obra. Pedro González sabe aprovechar los materiales y las posibilidades que le ofrece el género que practica, logrando extraerle una rica variedad de modulaciones y texturas que se contraponen al peso de sus grandes planos.

Péran Ermyn, prefacio del catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas, 1960.

A Pedro González, el más joven pintor de este trío, le interesa el movimiento puramente pictórico fuera de cualquier lazo figurativo. A sus grandes lienzos de color gris, rosa y celeste trata de quitarles toda pesadec, de introducirlos en un estado volátil, más aún, de hacer visible su transparencia. Aquí no se manifiestan erupciones de temperamento, sino la voluntad clara de un pintor, que reconoce el orden y la medida. En algunos cuadros estas islas coloridas, luminosas —azul, rosa

y gris sedoso— se rozan suavemente, llevando el conjunto hacia un equilibrio volátil. Parece como si la clara y diáfana luz del sur hubiera tomado formas concretas.

Fritz Nemitz, en *Abstrakte Maler auf Teneriffa*. Süddeutsche-Zeitung, München, 23/24 de junio de 1962.

La pintura de Pedro González se sostiene sin recurrir a ninguno de esos alardes textuales que tanto sorprendieron y tanto nos cansan actualmente. No hay tampoco ningún nuevo material cuya incorporación produzca extrañeza. Hay sólo un juego limpio y a fluir espontáneo producido siempre dentro de los dominios de la verdadera pintura. Su problemática se vincula a la analítica espacial, y esta investigación se hace desde un concepto pictórico sobrio y gratamente entonado que le acredita, ante todo, como poseedor de un sentido a la vez moderado y elegante del color. Es, sin embargo, la forma de hacer pasar unas manchas, unas grandes masas, sin recurrir a efectos tridimensionales, con cierta plenitud sutil cercana a la transparencia, lo que caracteriza y diferencia su arte. Alcanzan estas manchas, aun siendo obtenidas por frotamiento sobre colores leves como el gris, una gravedad acentuada en su aérea espacialidad. Y su sugestión de masas, sólo agitadas por algún ligero signo de caligrafía expresiva, verificada en un sentido casi exclusivamente bidimensional, aparece en suspensión, pero, a la vez, cargada con la amenaza de la atracción o el choque, como las nubes, quietas, antes de la tormenta.

Venancio Sánchez Marín, en *Goya*, núm. 53, 1963.

Este artista canario llegaba, hasta hace poco, de su isla trayendo un arte sereno, alejado de toda crispación y de toda desmesura. Con una paleta voluntariamente restringida hasta el ascetismo —negro, blanco y gris—, expresaba un mundo de formas redondas, leves, como nubes que precisan sus contornos un poco antes de desvanecerse. Era una pintura al borde del silencio.

Ahora es otro artista el que nos llega. Si antes pintaba la piel delicada y transparente del mundo, ahora penetra con sus rayos X, revela el esqueleto oculto; si antes narraba con mesura y sosiego, ahora su universo comien-



Bodegón. Técnica mixta, 92 × 73 cm, 1992. Colección particular.

za a hervir, a manifestar la inquietud que yacía oculta bajo su apariencia de mesura. 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 una oleada de expresionismo que ha venido a sacudir la impasividad de tantos artistas.

Pedro González, probablemente, soñaba un mundo hecho de rigor clásico, de medida y equilibrio. O, si no lo soñaba así, tal vez prefiere disciplinar su arte hasta reducir su gramática plástica a lo más esencial. Fue un ejercicio de pobreza para combatir lo que en todo artista de tierras soleadas hay de dilapidador de colores y formas. En cualquier caso, ahora se enfrenta con la vida, con los seres, aunque no se atreva a pronunciar su nombre sobre el lienzo. Antes avanzaba hacia formas ideales. Ahora huye de las formas reales, se libera de ellas nombrándolas. Surge en su conciencia como un hervor de la vida, con algo de pesadilla. En esta pintura, el gesto, el color de la mano, lo que hay de apasionado, se ha impuesto. Si en los cuadros de antes había, sobre todo, un artista, en estos hay un hombre.

Pero nadie crea que el hombre elimina al artista. En los cuadros de Pedro González hay, ante todo, un buen conocedor de su oficio puesto al servicio del hombre que es. Gracias a la sabiduría en el decir (lo que no significa estéril virtuosismo exhibicionista) es posible que nos lleve, a los espectadores, su visión del mundo. Gracias a su rigor de antes le es posible traducir la pasión o la soledad a un lenguaje comprensible, en lugar de quedarse en un tartamudeo nervioso que impide a esa

pasión manifestarse en la obra, aunque haya existido en el hombre que la concibió. Ante cuadros como estos de Pedro González pensamos más en la visión que en la realización, aunque —repto— la visión no sería captada sin la realización oportuna.

José Hierro, prefacio del catálogo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, mayo de 1968.

Pedro González hace su propio recorrido personal con la carga de su pintura. Hacia el año 1962 se opera el cambio decisivo, desapareciendo toda clase de representación. Esta figuración representativa era la práctica habitual de su etapa americana. Pero en sus últimos cuadros se observa claramente la evolución que le conduce de una narrativa a una valoración plástica de las figuras y el entorno, a un despojamiento de unos temas de fácil reconocimiento, introduciendo esquematismos o deformaciones objetivas que le conducen, como sucede, a la pérdida de la realidad inmediata, por la realidad interior y por la intención de la materia.

Esto ocurría en una etapa que se sitúa evolutivamente diez años antes a la fecha clave de su transporte hacia un determinismo abstracto. La presencia y pesantez de estas figuras complementarias al entorno se vuelven gráciles y ligeras. El aire ha penetrado en sus cuadros y ocurre un fenómeno de levitismo. Ya todo es aéreo, espacial. Viene a ser el primer síntoma de su posterior posición cósmica, en la que viene abundando hasta el presente.

El retorno ya es el propio lienzo. No existe un módulo terrestre con el que pudiéramos relacionarlo. La mancha es leve, pero cargada de expresión. De calcomanías y raspados se suceden. El cuadro es limpio y silencioso. La coloración es traslúcida e inefable. No hay orgía, sino huella. Las formas flotan y se deshacen. Las masas chorrean, se funden y se equilibran. Hay un japon indescrito, de gamas aurales, de evaporación, de actividades celestes, de transformación de los cuerpos en las manos transportes del aire.

En 1964 Pedro González aborda de lleno el tema cósmico. Hay una influencia de un acontecimiento nuevo: la cosmonáutica. Sin abandonar sus abstracciones siente la necesidad de darle al cuadro un carácter de crónica.

Existe la crónica de la realidad llevada a

sus extremos en el «pop». Pero esto no hubiera sido una consecuencia de su pintura, sino un salto.

Este salto lo ha dado recientemente un gran pintor gestual: Canogar. Pero Pedro González, lo hemos dicho al principio, tenía que hacer su propio recorrido personal con la carga de su pintura. La obra se vuelve más densa y colorista. Más gestual, más concreta, apasionada y evidente. Esta evidencia se muestra en los objetos, en los volúmenes, en los cuerpos viajeros. Son paquetes vitales, organismos nuevos que hacen la composición plástica de la aventura.

Eduardo Westerdahl, prefacio del catálogo de la exposición «30 obras de Pedro González», Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1969.

Las últimas obras de Pedro González, las realizadas en 1970-71, no suponen una superación de la serie *Cosmoarte*, ni oposición a las experiencias en ellas conseguidas, sino una nueva orientación de su pintura, que arranca de las mencionadas obras, en las que se advierte una nueva combinación de los elementos del lenguaje y la presencia de otros distintos que determinan un resultado diferente (...). Son cuadros pintados con una técnica sintética, elemental de procedimientos y básica de color. En ellos se hace evidente la presencia de alusiones representativas: unas figuras indeterminadas, balbucientes y desleídas.

También aquí, donde la representación se destaca con claridad, existe una oposición a toda concepción tradicional del espacio. Las figuras que aparecen en estas obras no se encuentran en un espacio entendido como representación fácilmente identificable con nuestros hábitos de percepción y figuración (...). Sobre un fondo neutro, el pintor sitúa un cuadrado, que se destaca por su color diferente, pero no por un dibujo de precisión geométrica. En su torno a esta forma central se encuentran las figuras; unas veces, dentro del

cuadrado; otras, fuera; otras, en ambas zonas. Esta composición rompe con cualquier referencia euclidiana de la representación del espacio. Por la interferencia de ambas zonas de fondo a través de las figuras, se rompe con toda visión en profundidad, sin llegar a la negación de la expresión de un espacio. Las figuras se sitúan en un entorno impreciso, cambiante, sin permanecer aisladas de él, sino formando parte del mismo. A la vez, el cuadro se presenta como una concreción y definición de una superficie susceptible de ser ampliada infinitamente.

Víctor Nieto Alcaide, del catálogo de la exposición *Cosmoarte 71*, Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1971.

Esta exposición de Pedro González en la Galería Sen no es una conclusión, sino una etapa más, posiblemente una etapa decisiva, en la coherente trayectoria de su historia de pintor. Sus anteriores muestras, al contrario de lo que suele ocurrir, no fueron nunca manifestaciones autónomas de un momento, sino hitos de un quehacer unitario, cierto que también experimental, pero nada aislados entre sí. Pedro González es un pintor *rara avis*, sabe lo que busca (...). Después de una serie de exposiciones individuales y colectivas, en las que Pedro González participa como pintor, dibujante y grabador, en 1961 figura entre los artistas del Testimonio Abstracto de Tenerife. No obstante, a mi parecer, él no fue nunca un pintor abstracto. Dice bien Víctor Nieto Alcaide: «La pintura de Pedro González se halla lejos de ser un muestrario en el que se recogen las consecuencias de las tendencias de vanguardia». Ocurría, sí, que su trayectoria debía pasar por la experiencia abstracta, como antes pasó por la más formal. Los signos de su obra significan, sucesivamente, lo que el pintor busca de acuerdo con cada uno de los contextos creados, o propuestos, que para el caso es lo mismo. Su misma serie *Cosmoarte* está dentro de la coherente dinámica de su estética.

No yo he visto nunca la menor huella de irracionalismo en esta pintura de delicado lenguaje colorista y humanístico sentido. Hay en ella, por una parte, un regusto por la materia noble; hay, por otra, un propósito claro de reinventar apariencias sensibles, o recrear formas. Pedro González es un clásico por lo culto y refinado de su manera (Arañ, muy sutilmente, lo encaja en nuestra tradición barroca), por el equilibrio que distingue sus composiciones, no importa el aparente desequilibrio de sus formas. Ya advertí en otras ocasiones el extraordinario colorista que Pedro González es, pero un colorista sin gritos, con seriedad. Es, exactamente, la antitesis de un *fauve*.

A. M. Campoy, en *Abc*, junio 1971.

En la nueva etapa, incluso los títulos de la serie, tales como «pintura dispersa», y los de las obras, tales como «figuración», demuestran suficientemente que Pedro González no quiere negar las conquistas de la etapa anterior. A pesar de ello, sus nuevas formas se encierran ahora en modelos de geometría, netamente pintados unas veces, y subyacente otras, pero condicionantes del despliegue de las que las recubren. Los fondos son preferentemente neutros, con lo que la tensión espacialista disminuye, obligando al mismo tiempo al espectador a concentrar la mirada en la forma central generalmente única. El color de esta forma es blanquecino, con lo que resulta avanzante, en tanto el fondo es negruzco y con tendencia al alejamiento. Hay así un principio de relieve logrado mediante el color, y no con ningún recurso lumínico o dibujístico. Este momento sintético de Pedro González responde a una maestría indudable y consigue recuperar el rigor de la composición y de la estructura, sin renunciar a la emoción de las superposiciones y los «asomados» de las primeras aplicaciones pigmentarias más borrosas por entre las fisuras de las subsiguientes.

Carlos Arañ, en *La Estafeta Literaria*, 1971.

Bibliografía

- ALFARO, José R., «Pintura de Pedro González», *Hoja del Lunes*, Madrid, 6 de mayo de 1968.
- ALFARO, José R., «Pedro González», *Hoja del Lunes*, Madrid, 14 de junio de 1971.
- ALFARO, J. R., «Sabiduría y sutileza plásticas en la obra de Pedro González», *Hoja del Lunes*, Madrid, 1977.
- ALONSO, María Rosa, «Pedro González», *Catálogo Exposición Museo de Bellas Artes*, Caracas, 1957.
- ÁLVAREZ CRUZ, Luis, «Pedro González», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de diciembre de 1958.
- AREÁN, Carlos, «Pedro González», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 3 de marzo de 1963.
- , «Pedro González», *La Estafeta Literaria*, Madrid, enero de 1970.
- , «Pedro González», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1 de septiembre de 1971.
- , «Pedro González (monografía)», *Galería Sen*, Madrid, 1970.
- , «Pedro González, Pintura abstracta española», *Bellas Artes* 72, núm. 15.
- , «Pedro González, pintor indefinible», *Catálogo de la Exposición Fondo de Arte*, Madrid, 1977.
- , 30 años de arte en España, Madrid, 1972.
- , *Arte Joven en España*, Publicaciones españolas, Madrid, 1971.
- , «La parca mágica de Pedro González, pintor indefinible», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1976.
- AROZARENA, Rafael, «La luz de los Hemisferios basales», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1973.
- AYLLON, José, «Pedro González», *Catálogo Exposición Galería Sen*, Madrid, 1971.
- AZCOAGA, Enrique, «Pedro González», *Catálogo Exposición Sala del Prado del Ateneo de Madrid*, 1969.
- BALLESTER, J. M., «Pedro González», *Madrid*, 12 de junio de 1971.
- BON, Juan, «Pedro González», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de agosto de 1959.
- BORGES, Vicente, «Arte de Pedro González», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de agosto de 1959.
- BUETTI ARKAUDEM, Víctor, «Pedro González», *Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1971.
- CALZADILLA, Juan, «Los dibujos de Pedro González», *El Nacional*, Caracas, 8 de septiembre de 1960.
- CAJIDE, Isabel, «Los espacios ingravidos de Pedro González», *Artes*, Madrid, 1968.
- , «Pedro González», *Artes*, Madrid, octubre de 1969.
- CAMPOY, A. M., «Pedro González», *Abc*, Madrid, 31 de octubre de 1969.
- , «Pedro González», *Abc*, Madrid, junio de 1971.
- , «Pedro González», *Abc*, Madrid, 1977.
- CASTRO, Fernando, «Veinticinco notas sobre la pintura de Pedro González», *Catálogo Galería Leyendecker*, Santa Cruz de Tenerife, 1979.
- , «La topología del olvido», *Hartismo*, núm. 4, septiembre, octubre, noviembre, diciembre de 1984.
- , «Las artes plásticas canarias del siglo XX», *Historia de Canarias*, t. III, pp. 323-324, Cupsa Ed./Ed. Planeta, Madrid, 1981.
- , «Las artes plásticas después de la Guerra Civil», *Historia de Canarias*, pp. 293-296, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.
- CASTRO, José [de], «Pedro González», *Informaciones*, Madrid, 11 de mayo de 1968.
- CASTRO ARINES, José [de], «Pedro González», *Informaciones*, Madrid, 1977.
- COBOS, Antonio, «Pedro González», *Ya*, Madrid, 21 de julio de 1971.
- DÍAZ-BERTRANA, Carlos, y GAVINO, Carlos, «Pedro González, el estruendo silencioso», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo de 1983.
- DORESTE, Ventura, «Sobre Pedro González. Un intérprete y enjuiciador de la realidad de su tiempo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de marzo de 1976.
- ERMINY, Perán, «Pedro González», *Catálogo Exposición del Museo de Bellas Artes*, Caracas, 1960.
- FARALDO, Ramón, «Pedro González», *Ya*, Madrid, 13 de marzo de 1963.
- FIGUEROLA FERRETTI, L., «Pedro González», *Arriba*, Madrid, 26 octubre de 1969.
- FRONTADO, Valentín, «Impresiones sobre el 18.º Salón de Arte Abstracto», *El Heraldo*, Caracas, 1957.
- GARCÍA, Sergio, «Pedro González», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de junio de 1957.

- GARCÍA DELGADO, Fernando, «Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- , «Pedro González, signos y mensajes», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
- GARCÍA DE VEGUETA, «Pedro González», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- GARCÍA VIÑOLAS, M. A., «Pedro González», *Ya*, Madrid, 7 de junio de 1968.
- , «Pedro González», *Pueblo*, Madrid, 22 de octubre de 1969.
- , «Pedro González», *Pueblo*, Madrid, 2 de junio de 1971.
- GESSEGA, Martín, «Exposición de Pedro González, *La Religión*, Caracas, 24 de agosto de 1968.
- GONZÁLEZ PADRÓN, Celestino, «Pedro González», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de febrero de 1962.
- GUTIÉRREZ, Faly, «En las últimas formas de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1973.
- , «Cuando se abren las puertas esperpénticas de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1973.
- , «Recensión de una biografía de Pedro González», *El Día*, 14 de julio de 1973.
- , «Pedro González: el testimonio de un creador», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1974.
- , «Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1976.
- GUZMÁN, Félix, «Pedro González», *Catálogo de Exposición Centro Profesional del Este*, Caracas, 1958.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Pedro González», *Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes*, Tenerife, 1967.
- HIERRO, José, «Pedro González», *El Alcázar*, Madrid, 13 de marzo de 1963.
- , «Pedro González», *El Alcázar*, Madrid, 8 de mayo de 1968.
- , «Pedro González», *Catálogo Exposición*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.
- , «Pedro González», *Nuevo Diario*, junio de 1971.
- , «Pedro González», *La Actualidad Española*, 1977.
- IZQUIERDO, Eliseo, «Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de septiembre de 1967.
- , «Maestría y Magisterio de Pedro González», *Catálogo Exposición Galería Yles*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- LITE, Enrique, «Pedro González», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1962.
- LLEDÓ, Emilio, «Lenguaje y pintura», *Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1967.
- MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, Rosa, «Pedro González», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1976.
- MEMITZ, Fritz, «Abstrakte Maler aus Teneriffa», *Süddeutsche Zeitung*, München, 23/24 de junio de 1962.
- MIGUEL, Pilar [de], «Pedro González», *Índice*, 1-15 de mayo de 1971.
- MIRANDA, Teodoro, «Pedro González», *El Nacional*, Caracas, 28 de agosto de 1958.
- MORALES CLAVIJO, José, «Óleos de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre de 1967.
- , «30 de obras de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de mayo de 1969.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, «Pedro González», *Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1971.
- OMAR, Alberto, «Ante 30 cuadros de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo de 1969.
- ORTEGA ABRAHAM, Luis, «Una aproximación a la Gaceta Semanal de las Artes», *La Laguna*, 1974, *Tesis doctoral*, (presentada en la Escuela de Periodismo de la Universidad de La Laguna).
- , «Pedro González en la Galería Sen, de Madrid», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1974.
- , *Catálogo Sala de Arte Garbí*, Santa Cruz de Tenerife, 1984.
- PAREJO, Manuel, «Pedro González», *Catálogo Exposición Sala de Arte y Cultura*, La Laguna, 1970.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Pedro González, Pintor de una Cosmología», *Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1967.
- , «Cosmoarte de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1968.
- , «Pedro González: el paréntesis de un itinerario porfiado», *El Día*, 2 de diciembre de 1973.
- PINTO GROTE, Carlos, «Nuestro Arte», *Catálogo Exposición del Grupo*, Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1963.
- PINTO, Carlos E., «Pedro González o la unidad del arte», *Catálogo Exposición Ermita de San Miguel*, La Laguna, 1983.
- , «Pedro González», *Hartísimo*, núm. 2, marzo, abril, mayo de 1984.
- RIAL, José Antonio, «Pedro González», *El Universal*, Caracas, 30 de octubre de 1958.
- RÍOS RUIZ, Manuel, «Pedro González y el Cosmoarte», *SP*, Madrid, 30 de abril de 1962.
- SALCEDO, Ernesto, «Pedro González», *Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1967.
- , «La soledad del hombre en el cosmoarte de Pedro González», *Catálogo Exposición del Excmo. Ayuntamiento del Puerto de La Cruz*, 1982.
- SÁNCHEZ, Marijo, «La hondura del paisaje venezolano expresada en la pintura de Pedro González».
- SÁNCHEZ MARÍN, V., «La gravedad flotante en la pintura de Pedro González», *Goya*, núm. 53.
- , «Pedro González», *Goya*, mayo-junio de 1968.
- , «Pedro González», *Goya*, núm. 93.
- SANTANA, Lázaro, «Pedro González», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de febrero de 1971.
- , «Pedro González y su aportación a la pintura de hoy», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de marzo de 1971.
- , «La pintura de Pedro González», *Bellas Artes* 72, núm. 15, Madrid.
- , «Pedro González», *Monografía Col. Artistas Españoles Contemporáneos*, M.E.C., Madrid, 1973.
- , «Pedro González: Razón y Fantasía», *Catálogo Exposición Casa de Colón*, Las Palmas de Gran Canaria, 1974.
- SECO, Carlos, *Introducción a la Historia de España*, Ed. Teide, Barcelona, 1971.
- SOSA, Chano, «Pinturas de Pedro González», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- SUBERO, Efraín, «Pedro González», *El Universal*, Caracas, 14 de agosto de 1958.
- TARQUIS, Miguel, «Pedro González», *Catálogo Exposición Ateneo de La Laguna*, 1967.
- TORO RAMOS, Francisco, «La pintura de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1968.
- , «Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de mayo de 1969.
- VILLAGÓMEZ, «Pedro González», *La Codorniz*, Madrid, 19 de mayo de 1968.

WESTERDAHL, Eduardo, *Catálogo Exposición Círculo de Bellas Artes*, Tenerife, 1962.

—, «La pintura de Pedro González», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de marzo de 1972.

—, «Pedro González», *Catálogo Exposición Sala Nebli*, Madrid, 1963.

—, «Pedro González», *Catálogo Exposición Círculo de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

—, «Pedro González», *Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1969.

ZAYA, Antonio, *Gaceta de Arte*, Madrid, 1976.

Escritos del pintor

Escritos sobre arte

«El muro y el cuadro», *La Tarde*, 20 de julio de 1962.

«Pintura en el andén», *La Tarde*, diciembre de 1962.

«El visitante», *La Tarde*, 22 de junio de 1963.

«El objeto sobre el cuadro», «La pintura de San Segundo», *La Tarde*, 14 de junio de 1963.

«Georges Braque», *La Tarde*, 17 de octubre de 1963.

«Francisco de Zurbarán», *La Tarde*, 17 de diciembre de 1964.

«Le Corbusier», *La Tarde*, 9 de septiembre de 1965.

«Significación de la pintura de Tàpies», *La Tarde*, 5 de agosto de 1965.

«Pasen señores, pasen...» «En torno a la plástica de hoy», *La Tarde*, 19 de julio de 1966.

«La última pincelada» «Ligera meditación sobre pintura», *La Tarde*, 16 de febrero de 1966.

«Academia para la antiacademia» «Algo en torno a esa aventura del arte», *La Tarde*, 1 de marzo de 1966.

«Noticia y divagación sobre dos cuadros», *La Tarde*, 5 de mayo de 1966.

«Disyuntiva estética en la pintura de Yolanda Martín», *La Tarde*, marzo de 1966.

«Pablo Picasso, La dimensión popular del genio», 22 de febrero de 1966.

«Nueva dimensión plástica» «Opticalart, Popart y el cosmonauta», *La Tarde*, marzo.

«El arte que se expone» «La visión polar o el movimiento syn», *La Tarde*, 7 de noviembre de 1967.

«La pintura de Name y su apasionada preferencia estética», *La Tarde*, 27 de noviembre de 1967.

«La pintura de Meyes Helbeck», *La Tarde*, 8 de diciembre de 1967.

«José Vento en el Museo Municipal», *La Tarde*, mayo de 1967.

«Breve crónica de una conspiración estética», 30 de julio de 1968.

«Pinturas de Lola Massieu en el Museo», *La Tarde*, 8 de julio de 1968.

«De lo aprendido a lo creado», *El Día*, 5 de octubre de 1969.

«Ramón Vunyes en el Museo Municipal», *La Tarde*, 13 de noviembre de 1969.

«La Escuela Ukiyo-E, en el Museo Municipal», *El Día*, 19 de enero de 1972.

«Dibujo de Jorge Lindell», *El Día*, 17 de noviembre de 1976.

Narraciones y otros trabajos

«Historia de un hombre que construyó una especie de cajón», 22 de agosto de 1963.

«Historia de un mendigo burlón», *La Tarde*, 12 de septiembre de 1963.

«El turista», *La Tarde*, 13 de marzo de 1964.

«El embalse», *La Tarde*, 23 de julio de 1964.

«Lectura poética de Pilar Lojendio y palabras de Julio Tovar», *La Tarde*, 3 de diciembre de 1964.

«Cuadro de Navidad», *La Tarde*, 22 de enero de 1965.

«Tarde de Junio», *La Tarde*, 3 de junio de 1965.

«El hombre que no recibía correspondencia», *La Tarde*, abril de 1966.

«Hace un año que murió Julio Tovar», *La Tarde*, 8 de septiembre de 1966.

«El último retrato», *La Tarde*, 11 de agosto de 1966.

«El arrefacto de Nicodemes», agosto de 1966.

«El cuadro», *La Tarde*, 20 de junio de 1967.

«Felicidades, Don Pablo», *El Día*, 23 de noviembre de 1971.

«Mosca y realidad diferida», *El Día*, 3 de enero de 1973.

«Viñeta para un epitafio», *La Tarde*, 20 de septiembre de 1973.

Índice de ilustraciones de la obra del artista

- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 34 × 48 cm. 1949. Colección del artista. Pág. 12
- Pescaderas.* Técnica mixta sobre lienzo. 34 × 48 cm. 1949. Colección del artista. Pág. 15
- Mujeres y casa.* Técnica mixta sobre lienzo. 58 × 47 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 16
- Bodegón.* Oleo sobre lienzo. 35 × 27 cm. 1958. Colección particular. Pág. 18
- Sin título. Gouache.* 35 × 27 cm. 1958. Colección particular. Pág. 19
- Caballo.* Oleo sobre lienzo. 58 × 47 cm. 1958. Colección particular. Pág. 20
- Sin título.* Monotipo. 28 × 23 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 21
- Sin título.* Monotipo. 28 × 23 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 22
- Sin título.* Monotipo. 28 × 17 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 23
- Sin título.* Monotipo. 23 × 17 cm. 1959. Colección del artista. Pág. 24
- Sin título.* Monotipo. 19 × 14 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 25
- Sin título.* Monotipo. 17 × 19 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 26
- Sin título.* Acuarela sobre papel. 23 × 28 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 27
- Sin título.* Técnica mixta sobre papel. 32 × 22 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 28
- Sin título.* Técnica mixta sobre papel. 25 × 29 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 29
- Sin título.* Monotipo. 23 × 16 cm. 1958. Colección del artista. Pág. 30
- Sin título.* Monotipo. 28 × 19 cm. 1959. Colección del artista. Pág. 31
- Caballo y figura.* Monotipo. 20 × 25 cm. 1959. Colección del artista. Pág. 32
- Sin título.* Monotipo. 23 × 27 cm. 1959. Colección del artista. Pág. 33
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 70 × 60 cm. 1963. Colección del artista. Pág. 35
- Grupo Nuestro Arte.* Técnica mixta. 100 × 80 cm. 1966. Colección particular. Pág. 36
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 115 × 100 cm. 1967. Colección del artista. Pág. 37
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 210 × 145 cm. 1971. Colección particular. Pág. 39
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 68 × 73 cm. 1967. Colección particular. Pág. 40
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 60 × 70 cm. 1968. Colección particular. Pág. 41
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 183 × 63 cm. 1968. Colección particular. Pág. 42
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 113 × 203 cm. 1968. Colección particular. Pág. 45
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 200 × 149 cm. 1968. Colección particular. Pág. 48
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 170 × 140 cm. 1968. Hotel Mencky. Santa Cruz de Tenerife. Pág. 50
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 100 × 123 cm. 1968. Colección particular. Pág. 51
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 80 × 96 cm. 1968. Colección particular. Pág. 54
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 125 × 120 cm. 1969. Colección particular. Pág. 57
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 100 × 95 cm. 1969. Colección particular. Pág. 58
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 100 × 110 cm. 1969. Colección particular. Pág. 59
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 100 × 100 cm. 1971. Colección particular. Pág. 60
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 140 × 170 cm. 1971. Colección particular. Pág. 61
- Ierse.* Técnica mixta. 115 × 100 cm. 1962. Colección particular. Pág. 64
- Ierse.* Técnica mixta sobre papel. 68 × 87 cm. 1962. Colección del artista. Pág. 66
- Ierse.* Oleo sobre papel. 82 × 65 cm. 1962. Colección particular. Pág. 67
- Ierse.* Técnica mixta. 110 × 93 cm. 1962. Colección particular. Pág. 68
- Ierse.* Técnica mixta. 115 × 100 cm. 1962. Colección particular. Pág. 69
- Ierse.* Técnica mixta. 83 × 110 cm. 1962. Colección particular. Pág. 70
- Ierse.* Técnica mixta. 120 × 110 cm. 1962. Colección particular. Pág. 71
- Ierse.* Técnica mixta. 87 × 68 cm. 1962. Colección particular. Pág. 72
- Ierse.* Técnica mixta. 100 × 100 cm. 1963. Colección particular. Pág. 73
- Díptico (lateral izquierdo).* Técnica mixta. 480 × 130 cm (medida del díptico). 1963. Instituto de Productos Naturales. Pág. 74
- Díptico (lateral derecho).* Técnica mixta. 480 × 130 cm (medida del díptico). 1983. Instituto de Productos Naturales. Pág. 75
- Cosmoarte.* Técnica mixta. 80 × 100 cm. 1969. Colección particular. Pág. 78
- Sin título.* Técnica mixta. 115 × 93 cm. 1969. Colección particular. Pág. 81
- Sin título.* Técnica mixta. 116 × 94 cm. 1969. Colección particular. Pág. 84
- Sin título.* Técnica mixta. 52 × 37 cm. 1985. Colección particular. Pág. 87
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 80 × 90 cm. 1985. Colección particular. Pág. 89

- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 200 × 200 cm. 1979. Colección del artista. Pág. 90
- Sin título.* Técnica mixta. 110 × 100 cm. 1979. Colección particular. Pág. 91
- Sin título.* Técnica mixta. 80 × 100 cm. 1985. Pág. 92
- Sin título.* Técnica mixta. 110 × 100 cm. 1985. Pág. 93
- Figura.* Técnica mixta sobre lienzo. 94 × 78 cm. 1985. Pág. 94
- Figura.* Técnica mixta. 45 × 40 cm. 1984. Colección del artista. Pág. 95
- Viseras.* Técnica mixta sobre lienzo. 45 × 40 cm. 1985. Colección del artista. Pág. 96
- Viseras.* Técnica mixta sobre lienzo. 45 × 40 cm. 1985. Colección particular. Desplegable
- Boceto.* Técnica mixta sobre lienzo. 316 × 570 cm. 1986. Colección particular. Desplegable
- Tapiz.* Técnica mixta. 500 × 700 cm. 1986. Caja-Canarias. Desplegable
- Sin título.* Técnica mixta. 110 × 100 cm. 1986. Colección del artista. Desplegable
- Sin título.* Técnica mixta. 100 × 80 cm. 1986. Colección del artista. Pág. 97
- Cabeza.* Técnica mixta sobre lienzo. 110 × 100 cm. 1986. Colección del artista. Pág. 98
- Cabeza.* Técnica mixta sobre lienzo. 60 × 50 cm. 1986. Colección del artista. Pág. 99
- Cabeza.* Técnica mixta sobre lienzo. 50 × 60 cm. 1986. Colección del artista. Pág. 100
- Serie Majeres.* Técnica mixta sobre lienzo. 57 × 47 cm. 1986. Colección del artista. Pág. 101
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 165 × 185 cm. 1988. Colección del artista. Pág. 102
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 180 × 170 cm. 1988. Colección del artista. Pág. 103
- Serie La Pera.* Técnica mixta sobre lienzo. 140 × 170 cm. Colección del artista. Pág. 104
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 150 × 110 cm. 1989. Colección particular. Pág. 105
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 190 × 140 cm. 1989. Colección particular. Pág. 106
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 180 × 160 cm. 1989. Colección particular. Pág. 107
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 169 × 169 cm. 1989. Colección particular. Pág. 108
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1989. Colección particular. Pág. 109
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1989. Colección particular. Pág. 110
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 105 × 95 cm. 1990. Exposición CajaCanarias. Pág. 113
- Sombrilla y playa.* Técnica mixta sobre lienzo. 150 × 180 cm. 1988. Colección particular. Pág. 114
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 55 × 80 cm. 1988. Colección del artista. Pág. 116
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 120 × 140 cm. 1988. Colección del artista. Pág. 117
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 130 × 162 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 118
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 160 × 180 cm. 1989. Universidad de La Laguna. Pág. 119
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 120
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 27 × 229 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 121
- Interior.* Técnica mixta. 150 × 170 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 122
- Interior.* Técnica mixta. 150 × 170 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 123
- Interior.* Técnica mixta. 105 × 95 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 124
- Sin título.* Técnica mixta. 150 × 170 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 125
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 73 × 60 cm. 1992. Colección particular. Pág. 126
- Sin título.* Técnica mixta. 180 × 160 cm. 1992. Colección del artista. Pág. 127
- Construcciones.* Técnica mixta sobre lienzo. 120 × 140 cm. 1992. Colección particular. Pág. 128
- Construcciones.* Técnica mixta sobre lienzo. 130 × 150 cm. 1992. Colección particular. Pág. 129
- Construcciones.* Técnica mixta sobre lienzo. 130 × 150 cm. Colección particular. Pág. 129
- Construcciones.* Técnica mixta sobre lienzo. 73 × 92 cm. 1992. Colección del artista. Pág. 132
- Construcciones.* Técnica mixta sobre lienzo. 120 × 140 cm. 1992. Colección del artista. Pág. 133
- Construcciones.* Técnica mixta sobre lienzo. 73 × 92 cm. 1992. Colección del artista. Pág. 136
- Construcciones.* Técnica mixta sobre lienzo. 73 × 92 cm. 1992. Colección del artista. Pág. 137
- Gavetas.* Técnica mixta sobre lienzo. 54 × 65 cm. 1992. Colección del artista. Pág. 138
- Sin título.* Técnica mixta. 70 × 61 cm. 1992. Colección particular. Pág. 139
- Barcas.* Técnica mixta sobre lienzo. 160 × 180 cm. 1993. Colección del artista. Pág. 140
- Retrato de su mujer Chicha Zeno.* Técnica mixta sobre lienzo. 60 × 50 cm. 1950. Colección del artista. Pág. 146
- Autorretrato.* Carboncillo sobre papel. 43 × 34 cm. 1948. Colección del artista. Pág. 146
- Monotipo.* Técnica mixta. 45 × 37 cm. 1960. Pág. 146
- Sin título.* Técnica mixta. 200 × 200 cm. 1979. Colección del artista. Pág. 152
- Interior.* Técnica mixta. 160 × 180 cm. 1990. Colección del artista. Pág. 153
- Boceto para TVE.* Tinta china. 70 × 60 cm. 1961. Colección particular. Pág. 154
- Sin título.* *Gonache.* 60 × 70 cm. 1991. Colección particular. Pág. 155
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 160 × 180 cm. 1993. Colección particular. Pág. 156
- Serie Gavetas.* Técnica mixta. 70 × 80 cm. 1993. Colección particular. Pág. 157
- Construcciones.* Técnica mixta. 120 × 140 cm. 1993. Colección particular. Pág. 158
- Construcciones.* Técnica mixta. 120 × 140 cm. 1993. Colección particular. Pág. 159
- Interior.* Técnica mixta. 80 × 100 cm. 1990. Colección particular. Pág. 160
- Bodegón.* Técnica mixta sobre lienzo. 54 × 65 cm. 1992. Colección particular. Pág. 161
- Gavetas.* Técnica mixta. 140 × 140 cm. 1993. Colección particular. Pág. 169
- Bodegón.* Técnica mixta sobre lienzo. 54 × 65 cm. 1992. Colección particular. Pág. 170
- Bodegón.* Técnica mixta sobre lienzo. 73 × 92 cm. 1992. Colección particular. Pág. 171
- Gavetas.* Técnica mixta. 140 × 160 cm. 1992. Colección particular. Pág. 173
- Gavetas.* Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 80 cm. 1992. Colección del artista. Pág. 174
- Bodegón.* Técnica mixta. 92 × 73 cm. 1992. Colección particular. Pág. 175

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Á. Romero, S.A. el día 14 de diciembre, advocación de San Juan de la Cruz, utilizándose papel estucado de 160 gramos mate.



VICECONSEJERIA
DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM



VICECONSEJERIA
DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM



9 788479 470722