

Carrillo, Ramiro. *Paisaje: Esculturas de Gonzalo González*, editado por Ramiro Carrillo. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Los Realejos, 2016.

[ISBN: 978-84-608-8993-9]

Paisaje: Esculturas de Gonzalo González

Ramiro Carrillo

I: EL PAISAJE COMO OBJETO

A mediados de mayo de 1930, el poeta Pedro García Cabrera publicó por entregas en el periódico *La Tarde* su ensayo «El Hombre en función del paisaje», con el que esbozaba su apuesta por una literatura en Canarias de foco regional y alcance universal. García Cabrera postulaba que el territorio determina de una manera ineludible el carácter —y la fisonomía— de las gentes que lo habitan, de forma que un arte consecuente debe tener en cuenta el paisaje de la tierra donde surge. Huyendo, eso sí, de los estereotipos: el arte que habla de Canarias no es aquel que remite a sus parajes más carismáticos convertidos en tópicos de uso fácil, sino el que de verdad penetra en lo esencial de la realidad insular: «Nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos... Lo general a todas las islas o casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas del Fuego... Eso está bien para una guía turística».

Para García Cabrera, el mar y su omnipresencia en el paisaje insular es lo que más impacta en sus habitantes. «La isla, para definirse, necesita —imprescindiblemente— del mar». De esta manera, atribuye al ritmo incesante de las olas la creación en la fisonomía del isleño de una «contenida angustia, una tensión psíquica que se traduce en dureza facial», pero también considera que el mar imprime en la gente de costa un carácter soñador, porque «la potencia soñadora es directamente proporcional al dinamismo del paisaje».

La propuesta del poeta suponía que la forma en que nos ubicamos en el mundo y nos construimos culturalmente, la manera en que se define y proyecta la mirada cultural, está determinada en primera instancia por el paisaje. De modo que parece lógico que el territorio esté inscrito firmemente en la obra de los artistas, y no sólo en un sentido directamente visual, sino en lo más profundo de su forma de ser y de ver. Así, en la pintura de Benjamín Palencia vibra el paisaje castellano, y en los cuadros de Jorge Oramas la luz de los cielos de Canarias, pero también en las abstracciones de Piet Mondrian subyace el tono de las monótonas planicies holandesas, y en la pesadumbre de Edward Munch la penumbra del clima noruego. El medio, dice García Cabrera, «imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. Símbolo primo que irá arrastrando a lo largo de su vida»

Sin duda, el territorio en el que vive el ser humano condiciona su forma de ver y la forma en que concibe lo que es posible ver. Parece lógico que si uno crece en un estrecho valle incrustado entre montañas, como fue el caso del propio poeta, su forma de ver y su concepto del mundo serán muy distintos de quienes viven en planicies y desiertos. Dicen que los habitantes de regiones profundas de la selva, habituados a desenvolverse siempre en distancias cortas, no ven bien cuando miran a lo lejos. Y que los esquimales distinguen y tienen nombre para muchísimos tonos de blanco. Sin embargo, Pedro García Cabrera no pretendía hablar de percepción sino de literatura. Su objetivo era, como reacción a un interés por lo regional que en su época era más bien retórica vacía y estándar, plantear una reflexión literaria basada en la observación del paisaje insular y la capacidad de entender en qué medida nos definía. Estudiar al hombre en función del paisaje, y elaborar un arte en función de ese hombre.

Gonzalo González leyó a García Cabrera al principio de su andadura artística. Era por aquel entonces un recién licenciado en Bellas Artes que acababa de llegar de Madrid y comenzaba a desarrollar su obra en un pequeño estudio habilitado en su casa familiar de Los Realejos, su pueblo natal. Eran los años 70, el *boom* turístico ya había modelado buena parte del paisaje del Valle de La Orotava, pero sin duda mantenía aquel maravilloso esplendor vegetal que tanta fama dio al valle como uno de los lugares más carismáticos de las islas. Ciertamente, la costa norte de Tenerife es un auténtico espectáculo, y es natural dejarse atraer por la imagen de un artista impresionado por la naturaleza y expresando en su obra esa fascinación, por ello no es extraño que, en alguna ocasión, la pintura de Gonzalo González fuera explicada como una suerte de abstracción o evocación poética de su visión de la naturaleza insular. Pero esta interpretación no es correcta; su trabajo bebía de fuentes muy distintas: en realidad, siempre fue una reflexión sobre el lenguaje de la pintura. El interés de este artista por el paisaje no es el reflejo de la fascinación por su entorno natural, sino por su cultura. Por ello su obra debe ser interpretada, ante todo, como una reflexión sobre problemas de lenguaje, de qué palabras se usan, de cómo se usan las palabras.

Por aquella época, otros artistas e intelectuales miraban al paisaje con propósitos menos retóricos, en el contexto de un naciente sentimiento nacionalista. La búsqueda de una definición de la identidad canaria impulsó un renovado interés por los elementos característicos y carismáticos que harían de las islas un territorio definido y distinguido de otros. A esos fines, el ensayo de García Cabrera servía como excelente inspiración para marcar una distancia dialéctica con la forma en que el franquismo había orquestado y promovido su concepción de las regiones políticas como parcelas geográficas con una diversidad no conflictiva dentro de la unidad de la nación. Frente a esta idea del regionalismo franquista, cristalizada en la imagen folclórica y amable de los trajes regionales y las particularidades locales convertidas en estereotipos, se proclamaba la identidad telúrica de un territorio, el canario, con una dimensión trascendente que se desplazaba al ámbito de lo político. Frente a la visión estereotipada –por otra parte muy rentable turísticamente– de una Canarias amable y paradisiaca con seguro de sol, se proponía un paisaje intenso caracterizado por su esencia volcánica, su anclaje en la nobleza primordial de sus pobladores originarios y su envolvente vínculo con el mar. Las ideas de García Cabrera avalaban la existencia de una identidad esencial canaria, que estaría fundada no sólo en cuestiones antropológicas y geográficas, sino también en la identificación trascendental del hombre con el paisaje.

Sin embargo, y curiosamente, esta utilidad política del texto implicaba un recorrido inverso de su lectura: a partir de una intención política concreta se proyecta un determinado concepto del paisaje –seleccionando unos rasgos carismáticos frente a otros–, y sobre esto se establece aquello que define a un territorio. Dicho de otra manera, aquellas operaciones son un muy buen ejemplo de que no es el hombre quien está en función del paisaje, sino que el paisaje está claramente en función del hombre. El paisaje, por tanto, no es lo que la naturaleza impone a la cultura, sino lo que la cultura –y la política– imponen a la naturaleza. De ahí que, cuando García Cabrera propone que el carácter del isleño se vincula con el ritmo del mar, no está haciendo literatura a partir de la observación de un hecho del paisaje, sino haciendo paisaje a partir de una observación literaria.

Es en este espacio discursivo en el que debe entenderse el interés de Gonzalo González por el paisaje. En la tradición de la pintura, este género contiene la relación dialéctica entre el ser humano y el territorio, entre la civilización y la naturaleza, pero también entre el orden y el caos, entre lo racional y lo instintivo, entre el conocimiento y lo inabarcable, en definitiva entre la esfera de lo humano y Dios. El paisaje, como instrumento retórico, constituye un relato sobre la relación del ser humano con la naturaleza, y ese relato está determinado por sus elementos significantes, entre ellos el sistema codificado de la pintura.

De hecho, en las primeras referencias al paisaje que aparecen en sus cuadros, hacia 1980 –primero alusiones a playas y más tarde a jardines– puede observarse muy claramente cómo las imágenes no se configuran como una abstracción del paisaje, sino como una «paisajización» de los espacios pictóricos abstractos. En aquella época, el interés de Gonzalo González se desplazó desde la figura hacia el espacio, influenciado por la pintura de Mark Rothko, a quien admiraba desde que había visto su gran retrospectiva de París en 1972. Aquel tipo de abstracción, epígono del modernismo, se basaba en la distribución regular de campos de color por el espacio del cuadro, huyendo como de la peste de la más leve ilusión de profundidad. La abstracción era radical y, al menos en el caso de Rothko, constituía de hecho una reflexión sobre lo absoluto. La pretensión era extirpar del cuadro cualquier ilusión de realidad, e incluso cualquier atisbo de referencia cultural que distrajera del fondo de la cuestión, que era tratar de evocar aquello que no puede tener representación, aquello que está más allá de la razón, de la capacidad humana de conceptualizar y nombrar. El arte buscaba vislumbrar lo que está más allá del conocimiento.

Al reformular los espacios de Rothko como playas, Gonzalo González introducía en aquellos espacios ideales una «contaminación»; no sólo una sensación ilusoria de profundidad –convirtiendo líneas rectas en horizontes y franjas de color en cielo, mar o arena– sino, ante todo, una codificación que provenía tanto de los elementos formales que introducía en sus cuadros, como de la propia significación cultural que el concepto playa tiene para el espectador, quien proyecta su propia experiencia sobre algo que, en realidad, no es más que un accidente natural como otros muchos. El paisaje entonces, no sólo surge en su obra a partir de su interés por la pintura abstracta –desde luego no de su interés por las playas–, sino que se configura desde el principio como un discurso altamente codificado que lo que da a ver, antes que cualquier otra cuestión, es la propia trama del lenguaje.

Aquellos cuadros de los 80 al final nunca fueron lo que en algún momento pudieron parecer, un viaje de sentido incierto entre la figuración y la abstracción. La evolución posterior de su

pintura demostró que la tensión entre estos polos era un elemento central en su discurso. Para Gonzalo González, esa tensión es un recurso pictórico que sirve para ensanchar el cuadro; tanto en el sentido de crear en el plano una ilusión de profundidad –que, al generarse mediante mecanismos convencionales de representación, convierte los espacios absolutos en dialécticos– como referido a un aspecto más intangible: abrir el espacio contenido entre lo que es visible en la pintura y la imagen que se crea en la mente de quien la mira. Desde esa lógica, las referencias visuales como el cielo, el horizonte o el volcán, funcionan también como recursos de la pintura, o dicho de otra manera, como elementos semióticos dentro del lenguaje del cuadro, y por ello son componentes de su «pictoricidad» tanto como, para otros artistas, lo son los elementos formales más canónicos como materia, pincelada o color.

El paisaje, entonces, no es concebido como la recreación de una realidad visual; es pura retórica. Una puesta de sol, por ejemplo, suele ser vista como un espectáculo emocionante, pero para Gonzalo González es ante todo una imagen codificada. Si la percibimos como un acontecimiento grandioso capaz de movilizar emociones intensas es porque la procesamos a través de filtros culturales que la dotan de significado –al asociarla a ideas de amor romántico, de belleza de la naturaleza, manifestación de la divinidad, de ocaso o final de un ciclo–. La puesta de sol, como fenómeno, no es más ni menos relevante que un día nublado y gris; que nos parezca bella o al menos especialmente digna de contemplación, es porque la miramos a través del prisma de la literatura.

Hoy en día ya nadie discute que el paisaje no es algo que se presenta virgen e inocente a la mirada, sino que, por el contrario, es la mirada lo que construye el paisaje; y no sólo en el sentido de modelarlo físicamente –de edificarlo, como se ha ido edificando el valle de La Orotava hasta convertirlo en un auténtico espectáculo–, sino, sobre todo, en el sentido de definirlo conceptualmente, seleccionando aquellos rasgos que son definitorios de una realidad concreta, para luego definir y categorizar aquello que es «natural» en ella. Y no debemos olvidar que la relación del ser humano con la naturaleza depende de los conceptos que empleemos para mirarla: un árbol será objeto de cuidado y protección si se asocia a la palabra hermoso o simple material de construcción si se asocia a la palabra madera.

Dice Gonzalo González que el oficio de los grandes artistas es conseguir que los espectadores, creyendo que ven lo que quieren ver, acaben en realidad viendo lo que el autor quiere que vean. Desde esta perspectiva, el volcán, la puesta de sol, las nubes y demás elementos semánticos, funcionan en sus obras como claves que conectan la experiencia del espectador con el discurso del autor, permitiendo así desplegar la trama de la representación. Por ello, la forma adecuada de ver la obra de este artista no es abandonándose a buscar relaciones poéticas con determinada experiencia visual de la naturaleza, sino poniendo en conexión esa eventual referencia con la revisión del aparato de la representación, y, si es posible, dirigiendo la mirada hacia el mecanismo a través del cual procesamos nuestro propio concepto del paisaje.

Gonzalo González no tiene como objetivo pintar paisajes, sino hacer poesía. Es decir, lenguaje. Su obra se orienta a desplegar una trama retórica que busca poner de relieve el poder fundador de la mirada; y cómo con la mirada se proyecta el lenguaje con el que se hace la pintura –la política y la poesía– en función de la cual está el paisaje.

II: LA IMAGEN DESARMADA

En el verano de 2012 Gonzalo González comenzó una serie de dibujos que incorporaban una concepción espacial distinta a los precedentes. No era fácil reparar en este cambio, porque la epidermis de estas obras seguía siendo muy reconocible en sus característicos gestos técnicos con el lápiz y, sobre todo, en el fértil repertorio gráfico que emplea. Su dibujo se caracteriza por el despliegue de registros técnicos muy variados, descendientes mestizos de un gestualismo fluido –que, sin embargo, destaca por su precisión–, contaminado por la constante evocación a elementos naturales –flores o elementos botánicos– o culturales –códigos gráficos del dibujo–. Esta hibridación entre signo, gesto y referencia visual, consigue esa especie de «floración» de la línea que se ha convertido en uno de los motivos más recurrentes en su obra.

Los nuevos dibujos seguían desarrollando este registro, pero se desenvolvían en un contexto espacial fragmentado, como si el espacio de la representación estuviera roto o desmantelado, convirtiendo cualquier sensación ilusoria que se pudiera crear en un mapa de fragmentos diversos; como si el plano del dibujo fuera una especie de espejo roto. Puede parecer una mera cuestión técnica, importante sólo a ojos de los especialistas, pero esta nueva concepción del dibujo incorporaba en su trabajo un elemento de discurso relevante.

Quizá convenga explicar aquí brevemente la forma en que Gonzalo González acostumbra a trabajar. Digamos que es un artista ordenado, que busca un arte medido y racional; no como un producto rígido, previsible o lógico, sino como el fruto de un proceso de conocimiento sujeto a un propósito y no a los humores del momento. González concibe la cultura como «una incursión permanente al conocimiento», y con este horizonte su obra se desenvuelve como un proyecto que, aunque abierto y necesariamente incierto, es siempre orientado, definido y coherente.

Su método de trabajo consiste en acotar un campo de estudio que se concreta en una fórmula visual –un formato definido, un cierto registro gráfico, y una problemática específica–, sobre la que insiste como una manera de madurar, de alcanzar el punto en que la obra funciona. Esto produce series bien definidas, constituidas por un determinado número de piezas de características similares, y que a la vez podrían considerarse estudios para una misma obra, entendida no como una especie de obra maestra ideal, sino como el desarrollo formal de toda la extensión del campo conceptual que se está trabajando.

En otra ocasión puse como ejemplo de esto sus cuadros de principios de los 90, en los que básicamente pintaba cielos. Aquella serie era, a nivel pictórico, un reto realmente interesante. Poéticamente, el cielo remite a las ideas, es lo contrario de lo terrenal; promueve un sentido de la elevación, de lo espiritual, de la levedad. Tiene que ver con lo inabarcable, pero también con la esfera de lo intelectual. Como imagen, carece de referencias espaciales y tampoco integra un sentido claro de lectura, no contiene comienzo ni límite. Es, básicamente un espacio vacío, pero no exento de incidencias y accidentes: nubes, globos, aves, aviones, fenómenos atmosféricos... Es decir, hay objetos y jerarquías, aunque no existe el principio de orden básico que la pintura reclama: la diferenciación entre el arriba y el abajo. Por ello, pintar cielos era un reto técnico y gráfico, pero fundamentalmente retórico, porque la referencia de estos cuadros –como ya se puede deducir– no era el cielo de Tenerife, sino el de «Monje frente al Mar», de

G.D. Friedrich; y la gestión pictórica de este objeto–cielo, como espacio vacío y a la vez lleno de gestos, era la manera en que Gonzalo González estudiaba la tensión entre el vacío trascendental de la pintura que exploraron artistas como K. Malevich –su cuadro «Blanco sobre blanco» es en eso un verdadero icono– y las propuestas de inscripción gestual con que «tomaban la palabra» pintores como Cy Twombly. La serie contenía entonces la reflexión sobre estos asuntos, enmarcada en el contexto de un proyecto más amplio, que se despliega en el tiempo a medida que evoluciona el trabajo del artista.

De hecho, precisamente los ensayos gestuales que Gonzalo González hizo en su dibujo de aquellos años sirvieron como base para su estudio sobre las retóricas gráficas del paisaje que viene llevando a cabo más o menos desde 1995, en especial en una amplísima serie que lleva por título «Cuaderno de botánica». Este importante *corpus* de dibujo le ha permitido modelar y madurar los elementos de su discurso, experimentando en series de obras con muy diversas fórmulas gráficas. Un ejemplo: uno de sus primeros cuadernos contiene dibujos armados en dos planos; grafismos–planta en primer término, y grafismos–montaña en un segundo, de forma que estaban presentes los elementos constitutivos, a nivel sintético, de un paisaje visualmente coherente. Este proceso sistemático y disciplinado de estudio permitía explorar la codificación del paisaje en planos básicos de profundidad, pero también ensayar gestos técnicos concretos.

En 2012, lógicamente sus obras eran más sofisticadas y repletas de referencias. En ese momento, el artista comienza a trabajar de una manera que hace añicos la continuidad del espacio de representación y con ella la posibilidad de restituir en el dibujo la referencia a la imagen de un paisaje real. Los nuevos trabajos, de la serie «Despiece de un paisaje», son fragmentarios en una forma que afecta no sólo al plano de la imagen, sino a todo su aparato visual, que aparece expuesto en diferentes niveles o capas.

En una primera capa estaría el nivel estrictamente gráfico. La extraordinaria versatilidad del dibujo de Gonzalo González aviva las discontinuidades en la lectura de la imagen; no sólo por la complejidad visual que imprime, sino porque cada uno de sus variados gestos técnicos contiene su significación particular. González emplea desde líneas que parecen de ilustración científica hasta inscripciones que recuerdan a los grafitis soeces de los cuartos de baño, pasando por elementos que aluden a episodios del relato del arte, como el surrealismo –*frottage*, siluetas biomórficas–, el informalismo –trazos, borrones, garabatos–, o el minimalismo –figuras limpias, tramas regulares–. Un heterogéneo abanico de códigos gráficos que forman parte de eso que González llamaría la memoria del dibujo, y cuya diversidad de referencias y significados genera distorsiones o disonancias en la continuidad del espacio.

Una segunda capa se deriva de las asociaciones puntuales entre los componentes del dibujo y elementos del paisaje, ya sea plantas, piedras, nubes, horizontes. Puede decirse que los gestos gráficos que emplea «buscan» un significado, y digamos que lo consiguen en diferente medida. Esto hace que algunas partes del dibujo se queden en un plano gestual o abstracto, mientras otras adquieren resonancias o incluso parecen ser algo –una flor, una planta, una nube– que las sitúa en un estatus diferente. Por lo demás, este tipo de asociaciones se anclan en la experiencia visual del espectador, reconsiderándola y generando, a veces, un cierto destello poético que, por otra parte, el autor persigue, y que expande el campo de significados de la obra.

La tercera capa vendría del desmantelamiento de la propia sensación visual de espacio continuo. Los dibujos no parecen proyectarse como inscripciones sobre superficies planas, no sugieren profundidad o distancias cortas ni se estructuran por planos o por perspectiva; sino todo a la vez. En una misma obra hay garabatos y trazos abstractos, entornos brumosos de profundidad indefinida, superficies de tramas sobre fondos de *frottage*. Ramajes y montañas lejanas, formas con claroscuro e inscripciones, esfumatos y trampantojos invocan sensaciones espaciales entremezcladas y yuxtapuestas que desmantelan el espacio de la representación impidiendo ferozmente la continuidad del plano del dibujo.

Finalmente, la complejidad de esta red de capas entremezcladas se completa por el sistema de referencias a la memoria del dibujo, ya sea desde la diversidad de codificaciones gráficas a la que antes aludía, o también por los ecos culturales que resuenan aquí y allá: a la capacidad descriptiva de la línea de artistas como Durero, a la dialéctica orden–azar del surrealismo, a los ejercicios de estilo de los bodegones clásicos de flores, a las formas que empleaba Jean Arp, al uso de los resaltes gráficos de John Baldessari, a las fotografías descriptivas de Karl Blossfeldt. Para Gonzalo González, la memoria –la experiencia visual cultural– es el pegamento con el que procesamos aquello que vemos. En su opinión, no tiene sentido concebir el arte como un lenguaje si no es comprendido desde fuera del artista, y considera que el puente entre la mirada del autor y la de los espectadores es la cultura compartida. En consecuencia, plantea su obra como una red de relaciones a distintos niveles, que hace que su, por así decirlo, profundidad de significados, sea realmente relevante. El riquísimo sistema de referencias con que trabaja ensancha el espacio del dibujo, a la vez que alimenta la complejidad de su trama, persiguiendo el objetivo de mantener constantemente expuestas las retóricas gráficas y conceptuales implicadas en la representación.

Esta forma de trabajar hace que la estructura compositiva del dibujo no se pueda restituir fácilmente en un espacio visual homogéneo como los que suelen presentar los paisajes convencionales, pero tampoco del tipo que se puede observar en la mayoría de las obras de arte abstracto. El dibujo de este artista se configura como una especie de miscelánea de formas, espacios, configuraciones y significados diversos, enormemente difícil de gestionar a nivel compositivo, que impiden que la lectura de la imagen sea unitaria, puesto que se compone de un conjunto heterogéneo de unidades semánticas, de forma que el dibujo es equiparable a una poesía compuesta con palabras dispersas, muchas de ellas con significado individual. Estas obras funcionan entonces como una especie de yuxtaposición de *haikus* más o menos dependientes o enlazados, cuya lectura completa aspira a situar en la mente del espectador la imagen conceptual de un paisaje imposible de percibir visualmente de una manera integral. Digamos que la dificultad central de estos dibujos es que son paisaje en una forma que no está a la vista, sino que se presenta por piezas para ser reconstituido intelectualmente, en la medida en que seamos capaces de procesar el aparato conceptual que el autor ofrece.

Literalmente son paisajes desmantelados hasta sus signos básicos: pitera, cielo, nube, ramas. Trazos, gestos, signos, referencias. Este desarme del lenguaje tiene su interés: muchas representaciones artísticas tienen el objetivo de presentar ante el espectador una experiencia integral, que sea vivida como una suerte de momento trascendente, de fascinación o incluso de revelación. En esas formas artísticas subyace la idea de restituir en el espectador algún tipo

de experiencia de la totalidad, más perfecta o ideal que las imperfecciones cotidianas de la complicada realidad que habitamos. Tanto en las representaciones de una pintura abstracta que remite al todo –Rothko es el ejemplo más evidente– como en buena parte del arte más figurativo o que desarrolla una estética espectacular, esos tipos de arte se postulan como una experiencia sensorial extraordinaria. Por el contrario, las formas artísticas que, de alguna u otra forma, mantienen visible su aparataje discursivo y tienden a poner de manifiesto su estructura convencional y fragmentaria se alejan de cualquier tipo de remisión a las esencias y verdades incuestionables, alineándose mejor con la experiencia convencional de la realidad, y por tanto dando a entender, en todo momento, que la relación del hombre con el paisaje no es esencial sino discursiva.

Siguiendo esta línea de pensamiento, hay algo de científico en la «forma de ser» de los dibujos recientes de Gonzalo González. La ciencia es un método de conocimiento discursivo, reúne datos empíricos con los que construye representaciones de la realidad cuya fiabilidad debe ser demostrable. Es decir, estudia la naturaleza en su particularidad y la representa integralmente a través de modelos conceptuales elaborados a partir de datos fragmentarios. En un plano visual, un buen ejemplo de ello son los dibujos que Santiago Ramón y Cajal hizo a finales del XIX para documentar sus observaciones al microscopio. Siendo unas ilustraciones muy fiables para la época, que supusieron un gran avance en la Histología, eran en realidad representaciones codificadas de una realidad muy diferente a su imagen, a la sazón en tinta sobre papel. Las actuales representaciones científicas –desde las que visualizan lo microscópico hasta las que explican el universo– son muchísimo más sofisticadas y espectaculares, pero siguen siendo modelos conceptuales; y aunque su fidelidad con el objeto de estudio sea mayor, la distancia retórica que mantienen con la realidad no es demasiado diferente de la que tenían los dibujos de Ramón y Cajal.

En sus representaciones de las neuronas, el científico fue capaz de aislar la parte del todo y codificarla gráficamente de tal manera que pudiera hacernos comprender conceptualmente algo que en realidad éramos incapaces de ver. Algo así hace el artista. Las alusiones en su obra a un tipo de imagen como de placa de Petri, como si el dibujo fuera una vista a través del microscopio, van en esta dirección. Se propone un espacio plano ocupado por grafismos aislados que, en ocasiones, incluso recuerdan organismos microscópicos en una manera similar a la que, en otros dibujos, semejan formas vegetales. Este tipo de imágenes evocan una mirada opuesta a los cuadros de cielo: se mira hacia abajo en lugar de hacia arriba; se enfoca lo concreto en lugar de lo inabarcable, se aborda lo físico y no lo inmaterial, se recrea el fragmento y no la totalidad. La mirada hacia el suelo –o si se prefiere, a lo microscópico– refleja un interés por una dimensión material de la experiencia, más cercana y orgánica: por la otra parte del cuadro de Friedrich. Significa enfocar no donde el monje mira, sino el terreno donde apoya sus pies. No al espacio donde se representa simbólicamente lo que podría ser, sino a la superficie que, de hecho, es.

Por supuesto, el viaje de Gonzalo González desde el cielo hasta el suelo –como el de Ícaro– es pura retórica. Sus dibujos son exploraciones y ensayos; tramas de la representación y juegos con la mirada. Por eso los ramajes que dibuja remiten a las neuronas que esbozó Ramón y Cajal, evocando al hacerlo el modelo de conocimiento que representan: el dibujo como una construcción conceptual coherente que nos permite representar visualmente, y con ello

comprender, un entorno de naturaleza al que no podemos acceder con nuestros sentidos. El artista ha sabido ver, con lucidez, que aquellas ilustraciones científicas eran, como lo son ahora sus propios dibujos, paisaje.

III: EL OBJETO COMO PAISAJE

En un cuadro, todo objeto pictórico reclama un contexto, un escenario. Pintar implica gestionar una superficie plana donde se va a crear una ilusión, aunque sea la ilusión del cuadro vacío. Por ello, la pintura parece destinada a contener un discurso sobre el espacio, de igual manera que la escultura integra un discurso sobre el objeto. La esencia de la pintura es ser una imagen visual, la escultura es ante todo una cosa. De este modo, el espacio en la pintura es siempre el de la representación, mientras que en la escultura, el problema central es, más bien, la forma en que el objeto va a ocupar el espacio real.

En la escultura, el concepto de espacio con que se trabaja no es una imagen, no depende de sistemas de creación de ilusión; es el volumen y el territorio que el objeto escultórico, al ubicarse en el espacio real, «reclama» para sí. En ese sentido no es posible que una escultura pueda concebirse como paisaje, porque el paisaje es ante todo representación, y la escultura es tan sólo un objeto que ocupa un espacio.

Evidentemente, sobre esto habría mucho que matizar. De hecho, entre 2000 y 2006 el propio Gonzalo González estuvo trabajando sobre la dialéctica entre el objeto y el espacio con sus esculturas «Interiores», una serie de bronce que eran cubos de 15 cm. de lado, abiertos en su cara frontal, y en cuyo interior había una suerte de escenografías con temas diversos pero que, en general, exploraban la conversión del espacio en objeto. Es decir, la caja cúbica era lógicamente una pieza escultórica, y a la vez el espacio de una representación; dentro sucedía una escena cuya lógica compositiva –y por tanto cuya lectura– era pictórica. Vistas frontalmente, las escenas remitían a la complejidad de los bodegones barrocos; desde cualquier otro punto de vista, la escultura venía a parecer un cubo minimalista.

Aquellas obras eran paradójicas también por otros aspectos. Su espacio estaba definido por un marco, que era a la vez objeto y límite. Y en su interior, como en una especie de teatrillo, se disponían distintos elementos como piezas en una representación componiendo una obra, a medio camino entre una naturaleza muerta y la escenografía para una narración, que era una imagen dentro de una imagen, una estatua dentro de otra. Más allá del contenido particular de cada una, aquellas esculturas eran contenedores de paradojas, convirtiéndose en obras conceptualmente inestables.

Además, las composiciones dentro de los cubos estaban armadas con trastos diversos de bronce. Por ello, las esculturas no sólo eran híbridos conceptuales sino también ensamblajes de piezas distintas que, como unidades semánticas –como palabras– se disponían para formar lo que podríamos considerar una frase o un texto escultórico, dentro de esa estructura «literaria» o lingüística del enunciado visual que, como se ha visto, es frecuente en los trabajos de este artista. Los «Interiores» no eran, por tanto, piezas modeladas, esculpidas, talladas ni fundidas integralmente –en ese aspecto no se concebían como esculturas convencionales– sino mescolanzas de piezas y conceptos sueltos; y que por tanto, como una máquina con los

engranajes al descubierto, ponían de manifiesto no sólo su discurso sino los mecanismos retóricos con que éste se construye. Sin embargo, esta dialéctica de la totalidad como reunión de fragmentos quedaba atenuada por dos factores, primero por el cierre del espacio de la representación en un cubo que, siendo en realidad como un componente más del conjunto – una carcasa–, unificaba el volumen de la obra en un todo, de hecho, monolítico. El otro factor era el material de todos los elementos, el bronce, que terminaba funcionando como una especie de barniz uniformador que reducía la discordancia básica entre los componentes, definiendo con precisión la última paradoja de las piezas y es que esa amalgama de objetos diversos encerrados en una caja era, en realidad, una estatua.

Más allá de eso, la dialéctica objeto–escenario de aquellas obras, su sistema narrativo y su propia estructura compositiva situaba su problemática en unas coordenadas netamente pictóricas. Cabe plantear que aquellas piezas de bronce en realidad eran pinturas disfrazadas: falsas esculturas. Con las carcasas cúbicas, Gonzalo González encerraba un volumen alrededor del objeto y definía con un marco el espacio de la representación; y aunque el asunto tiene también sus matices, en mi opinión eso es básicamente lo que hace la pintura. Por eso, estrictamente podría decirse que el artista no empezó a hacer escultura hasta que no eliminó esa referencia, o mejor dicho, hasta que no cambió el marco por el pedestal.

El juego dialéctico de la pintura con el espacio tiene como elemento básico de referencia el marco, que limita física y perceptivamente la superficie de la imagen. Análogamente, la relación de la escultura con el espacio se define a partir del pedestal, que no es realmente límite material para la obra, pero sí cumple la doble función de servir de puente o intermediario entre el espacio real y el de la representación, y de marcar el territorio que abarca la estatua. Por lo tanto, la existencia o no del pedestal altera decisivamente la relación de la escultura con el espacio. Por ejemplo, impide que el espectador penetre físicamente en el dominio de la representación, que queda entonces más firmemente señalado. Las fronteras físicas y retóricas de los objetos escultóricos se desdibujan en la ausencia de pedestal.

De hecho, en las esculturas recientes de Gonzalo González la presencia del pedestal determina claramente un primer rasgo formal: las obras que lo tienen son básicamente objetos, y las que no lo tienen van a ser sobre todo estructuras. Es decir, lo que predomina en ellas no es su materialidad ni el peso discursivo de sus valores objetuales, sino la manera en que se construyen como pequeñas arquitecturas que ocupan de determinada manera un espacio. Algunas de estas obras son como una especie de armazones que parecen orientados a erigir un monumento; en concreto varias de ellas remiten directamente al famoso proyecto de V. Tatlin «Monumento a la Tercera Internacional», una torre que, sin haberse llegado a levantar –o quizás por eso mismo–, es vista como uno de los más significativos iconos de la utopía moderna. La obra simboliza directamente la convicción en la posibilidad de construir una sociedad nueva aplicando la racionalidad; y su fracaso es imagen del fracaso del proyecto moderno.

Gonzalo González utiliza esta referencia para ironizar sobre los límites de las utopías racionalistas y reflexionar sobre el descrédito de los discursos dogmáticos y de la fe en el progreso que representan. Este vector político que de manera más o menos visible impregna las esculturas, se relaciona sutilmente con el modo en que ocupan el espacio: como esqueletos vacíos, andamios de ideas desprovistas de cuerpo. En esta especie de chasis de proyectos

abandonados, el autor inserta elementos chocantes que mantienen constantemente una tensión amable entre la razón, la gravedad, la poesía y la broma, introduciendo en sus estructuras la perturbación de un verso inesperado, como las hierbas que crecen en las grietas de los pavimentos o las palomas que se empeñan en anidar en los huecos de la arquitectura minimalista. Este discurso poético –político– está relacionado con la ausencia de peana; esto mantiene las esculturas pegadas al suelo, entendido como el plano simbólico de la experiencia ordinaria, y por ello alejadas de cualquier tipo de sacralización.

Y es que el pedestal dignifica lo que está encima; pone en valor al objeto. Por eso en las esculturas de Gonzalo González que integran ese elemento la relación con el espacio cambia, como cambia también el vector político que contienen. Y también por eso el pedestal, como las carcasas minimalistas, es un elemento retórico. Es decir, la peana en las obras de Gonzalo González es parte de la escultura, con lo cual se establece un nuevo juego conceptual, no exento de ironía, que insiste en el desmantelamiento de la representación en sus elementos constituyentes. De este modo, en sus obras más caracterizadas encontraremos, por un lado, el pedestal como la base de convenciones que soporta el discurso, por otro una pieza que delimita el espacio simbólico de la representación, y encima de ella un conjunto de objetos como los elementos que tejen el relato. Y todo esto, reunido, conforma la escultura, que se propone como una entidad visual, pero ante todo como un objeto retórico; un enunciado articulado de lenguaje.

A partir de la peana como elemento configurador de la pieza, el foco de Gonzalo González se desplaza desde el objeto como signo –una rama de bronce es una rama, aunque sea en realidad un trozo de metal– a la capacidad dialéctica del propio objeto –el valor de una rama determinada–. Así que abandona los dominios de la fundición en bronce para trabajar con todo tipo de cosas, casi siempre objetos reciclados, casi siempre de madera, en los que busca ensanchar el espacio de significado entre lo que un trasto determinado es –o ha sido– y lo que se le ordena ser: la pata de una vieja mesa se une con otros trastos para formar una rama, sin dejar de ser por ello la pata de una vieja mesa. Esa doble articulación semántica mantiene abiertas las cuestiones que tienen que ver con la lógica del lenguaje, pero sobre todo es una forma fascinante de poner al descubierto la memoria y la poesía de los propios objetos.

Es por eso que las esculturas recientes de Gonzalo González son, de una manera más evidente y programática que en el resto de su obra, collages: piezas construidas como frases compuestas con elementos semánticos dispares. Estos fragmentos en ocasiones exhiben muy claramente su pasado –piezas de viejos muebles, por ejemplo– y otras se esconden bajo una textura o una pátina –pelotas de *ping-pong* para crear volúmenes esféricos–, pero siempre mantienen una relativa autonomía de significación dentro del conjunto. Esta forma constructiva, que junta partes pero también sus significados, las convierte en esculturas frágiles, pretecnológicas, que testimonian un tipo de fabricación manual, deliciosamente brusca, exquisitamente chapucera, reflexivamente improvisada, cuidadosamente descuidada. Es decir, son reflejo de un pensamiento elaborado y con proyecto, pero abierto, imperfecto, humano. Tienen una intensa cualidad de frescura, despiden un humor que las distancia de la gravedad de los discursos fundacionales –como el del propio arte contemporáneo–. Evocan constantemente la relación tensa entre lo natural y lo artificial, y en el uso de elementos de reciclaje –madera de viejos muebles que vuelven a florecer– hay un momento de melancolía y

de descreimiento, pero también hay una fascinación por la belleza que sobrevive al desastre. Hablan firmemente de la retórica y del lenguaje, pero también del amor y del humor.

Sin embargo, quizás el aspecto más relevante de las esculturas sea la manera en que usan la memoria de las cosas que las constituyen. Normalmente, todos los objetos se ubican en nuestro universo perceptivo en base a la clasificación conceptual que hacemos de ellos, y que nos permite asignar jerárquicamente usos y valores, conociendo, por ejemplo, que un viejo palé tiene un valor distinto a un violín viejo, siendo ambos de madera. Los objetos reciclados, además, guardan en su piel los rastros del uso que se les ha dado, de manera que, en rigor, un objeto no se define tanto por su dimensión formal como por su dimensión antropológica, es decir, por la medida en que es testimonio de la forma de vida de las personas, de la cultura y las costumbres, de la manera en que se ocupa el territorio. Estas esculturas, por tanto, son paisaje desde que proponen un uso del espacio y una estructura formal que remite a un marco de representación directamente sostenido por el sistema de codificaciones con el que hemos desarrollado el relato visual de la naturaleza. Pero a la vez plantean un recorrido inverso, recuperando y reutilizando fragmentos de la naturaleza que fueron convertidos en objetos para ser usados con una función determinada y que, utilizados como palabras visuales, proyectan su memoria como un elemento de discurso que refleja y recuerda formas de vida. Dicho de otra manera, la forma misma de estos objetos usados, y la memoria que contienen, genera paisaje.

Esta idea de paisaje, por tanto, es discursiva, poética y fragmentaria. Es como un aroma, por así decirlo, que desprenden las obras. Pero hay que decir que éstas también son estatuas, en el sentido convencional de que representan algo, con frecuencia una determinada arquitectura conceptual, pero otras incluso una realidad concreta –un árbol florecido, unos cactus, las nubes de una tormenta o un claro de luna–. Es decir, estas esculturas son representaciones de vistas de la naturaleza. Son esculturas de paisaje.

Y esto, como dije antes, no es posible. Pero el oficio de Gonzalo González es poner en valor los versos que anidan en las paradojas. Una franja de mar que marca la línea de horizonte, un grupo de cúmulos dispuestos en planos de profundidad, y todo ello subido en un pedestal que remarca el carácter discursivo del conjunto, convirtiendo en objeto la mirada del «monje frente al mar» –el sujeto extasiado ante la contemplación de la esencia–, y recordando que cuando miramos las nubes lejanas en el horizonte miramos a la naturaleza, pero el paisaje que percibimos, incluso la emoción que sentimos, es ante todo un aparato conceptual.

Gonzalo González es un artista que concibe su trabajo como una incursión en el conocimiento, y por eso se dedica a hacer lo que no sabe: explorar, estudiar, indagar cómo representamos la realidad para desentrañar cómo funciona la poesía, cómo se dice el paisaje. Pero al mismo tiempo sabe lo que hace: objetos armados conceptualmente, híbridos de pensamiento y emoción, cuyo tejido discursivo reclama pausa en la contemplación, un tempo reflexivo. Obras tan sofisticadas como livianas, tan lúcidas como intensas, tan exigentes como amables; construidas en capas de significados superpuestos y referencias cruzadas como una trama intrincada, frágil y sutil.

Hace más de veinte años, Carlos Díaz-Bertrana comenzó su prólogo a la exposición del artista en Los Realejos con una apreciación admirativa: «La pintura de Gonzalo González es temible». Creo que hoy puede decirse lo mismo de sus dibujos, de sus esculturas: sin duda, son obras

delicadas y fascinantes, pero a la vez son objetos inestables, que desvelan su relato al mismo ritmo que la trama dialéctica con que está construido; y al hacerlo así, nos emplazan a aceptar el reto de desarmar y volver a ensamblar nuestros propios sistemas de creencias. En verdad, son esculturas temibles.