

Carrillo, Ramiro. «El entrenamiento de la incertidumbre, o ciertas teorías acerca de a dónde quiere Gonzalo González ir a parar». En *La piel y el geómetra: Fondos y formas en la obra de Gonzalo González 1993–2007*, editado por Ramiro Carrillo y Ramón Salas, 119-166. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2007.

[ISBN: 978–84–7947–453–9]

El entrenamiento de la incertidumbre, o ciertas teorías acerca de a dónde quiere Gonzalo González ir a parar

Ramiro Carrillo

Introducción.

Lo agradable de hacer arte es que uno se pierde en la esencia y en la intención del arte mismo. Uno vuela y llega al final sin saber cómo, así ha ocurrido también en mis películas; ignoraba el final, cómo acabarían. Sólo sabía que las haría, pero nada más.

Quien así habla es Julian Schnabel, [Nueva York, 1951], en una reciente entrevista publicada en un semanario, con motivo de su última exposición. Artista carismático, protagonista destacado del fulgor de la pintura neoexpresionista durante los años ochenta, quizás esté ahora un tanto apartado de los debates artísticos más presentes, pero se trata, en cualquier caso, de un autor bien conocido. No es la primera vez que leo sus celebraciones del carácter irracional del arte y de la épica del artista, aunque siempre las he encontrado en publicaciones no especializadas, así que es difícil saber si Schnabel está realmente convencido de sus curiosas afirmaciones o se trata, sencillamente, de *boutades* dirigidas a la fascinación de un cierto público [«No hay conceptos en el arte, todo está en el subconsciente, y me gusta»].

El valor de este tipo de declaraciones es anecdótico, no las traigo aquí como un problema artístico a considerar. Lo que da que pensar es que, viniendo de una fuente en modo alguno ingenua, parecen indicar que aún hoy, en pleno 2007, sigue siendo rentable proyectar la imagen de artista visceral y extravagante, comprometido con su propia intensidad vital, esa especie de epígono «glamouroso» de Van Gogh. Resulta obvio que tal figura coincide con las expectativas más comunes en la sociedad sobre lo que es un artista [los tópicos del genio tan caros a los guionistas de cine], pero lo más inquietante es constatar cómo buena parte del arte y los artistas actuales [y no sólo aquellos formados en las arenas neoexpresionistas] cumplen con tales proposiciones programáticas: se diría que el viejo genio romántico, acaso convertido en fantasma, no termina de dejar libre su sitio en nuestra historia.

En la actualidad, este formato de artista no es representativo, ni tampoco modélico, y sin embargo sigue vigente en las formas con que la actividad artística es proyectada hacia el espacio de lo social. Da la sensación de que la maquinaria del mercado del arte carece de capacidad para legitimar sus productos con más argumentos que los

vetustos paradigmas pseudorrománticos. «Lo agradable de hacer arte es que uno se pierde en la esencia y en la intención del arte mismo». Esta sentencia, que ignora la responsabilidad de la actividad artística y se centra en el deleite del acto creativo, recuerda a la forma en que los niños viven sus experiencias: cuando dan sus primeros pasos, durante algún tiempo andar es en sí algo emocionante; da igual dónde ir, los niños disfrutaban porque se pierden en la esencia y en la intención del caminar mismo [y su emoción remite a medida que ese andar se va convirtiendo en la forma de llegar a alguna parte]. Los postulados autolegitimadores de ese tipo, junto a otros más presentables intelectualmente pero igualmente tramposos, invitan a pensar que el arte contemporáneo, a veces, padece cierto grado de infantilismo. La «Institución Arte» reitera cada cierto tiempo su fascinación por los medios [por las herramientas y los discursos que nos permiten alcanzar unos objetivos], y su permanencia en el estadio de celebración de lo nuevo. Y el «arte mismo» es, sin duda, algo apasionante, pero, a ciertas edades, lo agradable que tiene es más preguntarnos por su sentido: a dónde nos mueve, a dónde nos impele a llegar.

Esta introducción viene a cuento porque Gonzalo González [Los Realejos, 1950] es un artista maduro, poco dado a las *boutades*, que perdió hace tiempo todo interés por los debates evangélicos sobre las formas o los medios. Si hace quince años sus exposiciones de pintura podían permitir acercamientos críticos que evaluaban su obra [para bien o para mal] como un conjunto de piezas individuales y acabadas, en este tiempo su producción ha encontrado desarrollos más fragmentarios y complejos, de forma que no es fácil hacerse con una idea válida de su proyecto con la visita a alguna exposición aislada, ni mucho menos desde el análisis formal de unas cuantas de sus obras. Antes bien, el trabajo de G. González, a pesar de mantener un cierto tono visual [una cierta piel] se configura actualmente como un racimo heterogéneo de discursos y de objetos, ante los que una observación centrada en la presencia «aurática» de las piezas resulta insuficiente. Su obra merece hacer unas pesquisas, revisar las relaciones entre las distintas series para intentar poner en evidencia eso que Ramón Salas llama «bio.grafía»; la estela o el trazado de su pensamiento y su actividad. Un trazado que es el indicio de su proyecto artístico, y la pista sobre a dónde, con su obra, quiere ir a parar.

Capítulo 1. De las huellas a las sombras.

A principios de los años ochenta, más o menos cuando Julian Schnabel comenzaba a ser conocido internacionalmente por sus enormes cuadros de platos rotos¹, Gonzalo González andaba pintando jardines. Aunque, más que pintar jardines, lo que hacía era pintar «con» jardines. Éste es un matiz importante. Formado en las escuelas presentes en la España de los años 70, las estrategias pictóricas que empleaba habitualmente se iniciaban desde un referente figurativo, que era, digamos, «gestualizado», obteniendo una cierta presencia formal en la que se asentaba el efecto de la obra; una política creativa que seguía la estela de Francis Bacon y recogía las influencias de las ortodoxias vanguardistas vigentes: los restos del Informalismo y el Pop en versión arte–protesta.

¹ [Cabría preguntarse si es posible ser conocido internacionalmente sin haber roto nunca un plato].

Este proceso de «gestualización» del tema es la estrategia básica en buena parte de sus primeras obras. Sin embargo, en poco tiempo su trabajo sufrió un importante cambio conceptual en lo tocante al tratamiento del referente: por decirlo de forma sencilla, el «jardín» pasó de ser tema para la pintura a ser algo así como su material; como un ingrediente pictórico.

Conviene observar que para muchos artistas contemporáneos la pintura seguía siendo, ante todo, un problema de gestión de la materia; los elementos de la sintaxis pictórica serían cosas como el color, la vibración de la pincelada, la textura y densidad, la transparencia o el brillo; todo lo que tiene que ver con la superficie del cuadro. Podría decirse que, en ese modelo, la pintura sería una cuestión fundamentalmente sintáctica; consistiría en el procesamiento, según ciertos códigos, de la «piel» de la imagen pintada. En cambio, en un modelo que podríamos denominar semántico, las imágenes por sí mismas también atesorarían «pictoricidad»: desde Giotto a Richter, la pintura occidental ha ido desarrollando una gramática añadiendo «elementos pictóricos» [los aspectos significativos de la práctica de la pintura y del objeto producido por ésta]; muchos de ellos relativos a los valores superficiales de la imagen [por ejemplo, la presencia u ocultamiento de la pincelada] pero otros muchos relativos al conjunto de decisiones que atañen a la elección de una imagen y a su significación cultural.

Tomemos, por ejemplo, el paisaje. Un paisaje concreto puede servir de tema para un cuadro, pero un buen pintor conoce las significaciones que el paisaje ha ido adquiriendo en la historia del arte, y sabe perfectamente que su representación está fuertemente codificada; se ha convertido en lo que hemos llamado un «elemento pictórico». Al menos es así para Gonzalo González. En ocasiones se ha descrito su obra como una suerte de visión poética de la naturaleza de su isla natal, pero esto es erróneo. González no escruta su mundo con «mirada de artista» para representarlo en formas evocadoras; lo que está haciendo, de hecho, es «pintar la pintura», reflexionando sobre las imágenes de «lo natural» a partir de los paisajes de Friedrich o Turner, Richter o Kikerby. Hay un importante error crítico entre quienes creen que su «estilo» se define por su personal acercamiento formal a los temas, por el peculiar pulso de su pincelada o por su, digamos, «tono lírico». Tales rasgos no son más que una textura; la epidermis de un conjunto de decisiones, la primera de las cuales es la elección de los temas en función de su valor cultural previo en el contexto de los códigos de la pintura. Y este problema decisivo en su trabajo se abrió durante la primera mitad de los ochenta, cuando pasó de «pintar jardines» a «pintar con jardines».

En verdad, el jardín es una figura de conocidas resonancias poéticas: el recinto del pensamiento, el lugar para el cultivo del espíritu, la naturaleza ordenada, etc. Representa la domesticación de la naturaleza y por ello evoca una suerte de «triunfo sosegado» de lo humano, simboliza un equilibrio entre lo salvaje y lo civilizado, lo atávico y lo intelectual, lo dado y lo construido. Como icono pictórico, el jardín remite a un problema interesante: toda la pintura occidental se construyó a partir de la significación que se deriva de la disposición de unas figuras en unos determinados fondos, los escenarios donde acontecía la acción relatada. El progresivo vaciamiento de figuras en los cuadros durante los siglos XIX y XX desplazó el centro de atención hacia los fondos [los «escenarios»] que se convirtieron propiamente en el objeto

pictórico, en depositarios del significado de la obra. Lo que sólo era un telón para la representación pasó a ser directamente el tema del arte. Y ese «contexto sin sujeto» fue pintado de muchas maneras; como la naturaleza indeterminada, poderosa e irreductible que se encuentra en la esencia misma del Ser [Pollock], o como el palimpsesto de lenguaje sobre el que construimos la imagen que somos [Polke]. El todo o la nada; la inmanencia absoluta o la absoluta insignificancia. En esta tensión, que subyace bajo muchas de las manifestaciones artísticas del siglo XX, el tema del jardín dibuja una especie de equilibrio entre los polos, cuando aparece como un espacio abierto y no totalmente determinado, pero que a la vez presenta un orden provisto por un Sujeto que, aunque no está, deja constancia de su ser.

La elección de la imagen del jardín en la obra de G. González de principios de los ochenta, fue una decisión consciente que afirmaba su posición sobre un problema que estaba abierto durante aquel periodo: la remisión del artista a los sistemas pictóricos que apelan a lo «natural» y contienen, por tanto, una concepción última del Hombre como un ser genuino [generalmente las poéticas informalistas y expresionistas], o bien a los sistemas que apelan a lo «cultural», que contienen una concepción del Hombre como un ser inevitablemente condicionado [generalmente los lenguajes «pop» o conceptuales]. Desde ese contexto se desplegaban las significaciones del jardín como escenario–icono, incluyendo las evocaciones poéticas que atribuimos a esa imagen.

Entre 1982 y 1996, aproximadamente, la obra de Gonzalo González trabajó con un proceso relativamente regular, del que resultaban diferentes series de cuadros bastante bien caracterizadas. Según este criterio, su pintura de este periodo puede dividirse en cinco etapas mayores, que no abordaré aquí [esta exposición no es una retrospectiva], pero en las cuales la elección del tema tenía una dimensión equivalente a lo que expuse respecto al jardín: nunca fue un mero referente sino, más bien, un material pictórico. A partir de ahí G. González definía el repertorio específico de problemas que me gusta llamar «ecuación pictórica» y comenzaba su estudio, avanzando en distintas soluciones hasta cerrar el tema o evolucionarlo.

Pongamos un ejemplo. Miremos un momento hacia el cielo, tratemos de observarlo como un objeto, como un inmenso objeto pictórico. 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 el aire, con lo evanescente, con el pensamiento y con el alma. Pictóricamente, es un reto interesante; carece de referencias espaciales y tampoco integra un sentido claro de lectura, no contiene comienzo ni límite. Y sin embargo, en el plano del cielo ocurren cosas, hay eventos: nubes, astros, aves, aviones, ovnis; es decir, hay jerarquías, pero no existe el principio de orden básico de la pintura: la diferenciación entre el arriba y el abajo.

Pintar cielos es un problema; porque implica pintar la atmósfera [eso que sentimos pero no vemos] y convertir en motivo artístico algo en lo que apenas reparamos; porque supone aplastar contra el plano del cuadro la esencia de lo espiritual; pero también porque significa convertir en objeto pictórico el fondo de la pintura [el espacio que enmarca la figura], porque invita a revisar a Friedrich, porque para pintar cielos como lo hizo G. González debe haber descubierto aire en los cuadros de Twombly [o cuadros de Twombly en las vistas del cielo]. A partir de ahí se despliegan las complicaciones teóricas: cómo crear sensación de profundidad en un cuadro blanco, cómo establecer jerarquías de orden en el informalismo sin formalizarlo, cómo

gestionar una visión frontal de algo que normalmente está encima nuestro. Sobre esto aparecen los problemas técnicos: cómo llenar un lienzo vacío [y que, una vez lleno, siga pareciendo vacío], cómo resolver un espacio sin referencias, cómo administrar las gamas tonales sin resultar decorativo. Y en el último nivel, los problemas gráficos: cómo coordinar las densidades de pintura, cómo integrar las líneas inscritas con la mancha y que no se desordene el efecto espacial; como obtener, en definitiva, una peculiaridad gráfica que dé sentido y valor a todo el planteamiento y no lo deje en mero presupuesto teórico.

Como se ve, eso que he llamado ecuación pictórica es un conjunto amplio de problemas interrelacionados, que se abren unos desde otros. Es lo normal, en una buena proposición artística. Creo que puede calificarse a Gonzalo González como un artista técnico, de esos que manejan con plena conciencia los conceptos, los discursos, las connotaciones, los contextos involucrados en su campo de trabajo. Su obra, al menos la de estos años, es el fruto de un proceso que afronta minuciosa y sistemáticamente sus ecuaciones pictóricas intentando cerrarlas, pero no por la vía del agotamiento de las posibilidades, si tal cosa fuera factible: la finalidad de la reiteración radica en alcanzar la mayor precisión posible en la formulación del problema. Digamos que su pretensión al insistir sobre sus ecuaciones es resolverlas [o, mejor, formularlas] de la mejor manera que «Gonzalo González» sea capaz de hacer. Por eso me atrevo a afirmar que, en rigor, sus pinturas de este periodo deben observarse más como estudios que como obras cerradas; su valor individual se enmarca en el contexto de un proyecto artístico amplio y complejo.

Es, de hecho, durante la época en que este proceso se asienta, cuando G. González comienza su metódico [y relativamente desconocido] trabajo en los cuadernos de dibujo. La sistematización de esta actividad tuvo, obviamente, implicaciones en su proceso artístico. El ciclo delimitación del problema—ensayos de formulación se hace mucho más versátil bajo esta disciplina, que permite acotar mejor las ecuaciones, hacer más limpias las formulaciones gráficas [el dibujo remite mejor a lo esencial] y, en definitiva, evolucionar más rápidamente. La ligereza que posee el dibujo, la ausencia de presión como «Obra de Arte», la dimensión más cercana a la mano, la comodidad de su práctica, todo ello permite una mayor libertad y promueve una aceleración del desarrollo del lenguaje. El artista se convierte en algo así como un explorador que viajara sin equipaje. La decisión de Gonzalo González de regularizar la práctica del dibujo propició la ebullición de las ideas en su proceso de estudio.

Me interesa insistir en esta concepción de su trabajo como «estudio», porque considero importante afirmar que Gonzalo González no debería ser concebido como un productor de piezas magistrales en función de un cierto recorrido estético—intelectual. Su «obra» no es una colección de productos artísticos más o menos acertados, más o menos coherentes. Antes bien, lo que, en rigor, debiera ser considerada su «obra» es el espacio intelectual abierto por las interrelaciones entre los resultados formales de sus procesos artísticos. Sostener esto puede resultar extraño, porque en verdad el peso formal de algunas de sus piezas más conocidas es grande. Sin embargo, conviene observar que sus obras mayores adquieren su verdadero valor por relación con el espacio delimitado no sólo por el sentido de su trayectoria como artista, sino por el proceso abierto paralelamente por una actividad «de estudio» tan amplia como relevante.

De hecho, me atrevo a decir que las últimas grandes obras, «museables», que produjo fueron las de la serie *Nocturnos*, realizadas hace diez años. Aquellos cuadros, que inicialmente podrían parecer una especie de negativos de la serie blanca [los cielos], iniciaron una exploración a partir de dos presupuestos, la partición básica del lienzo mediante una línea horizontal [que, al funcionar como horizonte, ordenaba el espacio pictórico de una forma muy definida] y la progresiva ocultación del gesto para trabajar con la densidad de la pintura como principal elemento jerarquizador de la composición. Si imaginamos esta operación en un cuadro abstracto [la ocultación del gesto y densificación de la capa de pintura] podemos deducir que un resultado probable es que la mancha comience a ser percibida como representación de un objeto. Eso es lo que pasó en aquellos cuadros, y esto es el germen de un cambio conceptual determinante para el desarrollo de su obra: en algún momento concreto, las manchas–objetos pictóricos comienzan a proyectar sombra sobre el fondo.

La aparición de sombras en las imágenes de G. González no es en modo alguno un problema menor, sino que, de hecho, altera toda la lógica de su pintura. Para que una determinada mancha sea percibida como sombra, se precisan ciertos ingredientes: primero, que una mancha anterior sea percibida como objeto; segundo, que se evidencie o se deduzca una luz; y tercero, que exista un plano sobre el que la sombra se proyecta. Así que, como por otra parte es bien sabido, una sombra en un cuadro implica necesariamente una ilusión de espacio, y por ello cambia rotundamente las reglas de la pintura, devolviéndola a una situación previa [o posterior, según se mire] a la dialéctica escenario–icono de la que antes hablábamos. El carácter plano de la pintura de G. González hasta aquel momento la situaba en la estela de cierta tradición del arte del siglo XX, cuya referencia última era la pintura de «support surface». La presencia de sombras cambia el sentido del trabajo porque ensancha [levemente] el espacio ilusorio en la dirección que tradicionalmente buscaba la pintura: la de la mirada del espectador. Se abandona así la proposición del cuadro como una superficie plana «significada» que funcionaba formalmente con una gramática informalista dentro de esa dialéctica que he llamado de «escenario–icono». Ahora el espacio de cuadro es concebido como un escenario, pero esta vez casi literalmente, es decir, como si fuera el telón de un teatrillo para un espectáculo de sombras chinescas.

Sin embargo, el cambio conceptual al que antes aludía no acaba ahí: en la misma medida que una sombra precisa un objeto, un objeto reclama un significado. Ciertamente, estos cuadros no retornan al modelo escenográfico de la pintura anterior a la modernidad, no se trata de volver a un naturalismo verosímil, aunque se especule con las herramientas pictóricas que consiguen crear tal ilusión. De ahí la analogía con un teatro. Pero el resultado de este cambio es que lo que antes eran sólo «eventos pictóricos» planos [manchas, líneas, gestos, geometrías, etc.], simulan ahora proyectar sombras y por ello mismo se objetualizan, buscando aparentar ser cosas; piedras, nubes, luces, frutas, montañas, volcanes. Algunas manchas parecen cosas, y otras las imaginamos, de un modo similar a cuando vemos formas en las nubes. Tanto da; lo importante es que, al simularse espacio y simularse objetos, el cuadro se tensa en la dirección del significado. De igual forma en que las huellas se convierten en sombras, las manchas se convierten en objetos, y éstos demandan una interpretación; se comienza a hilvanar el tejido de un relato.

No es casual que por esta época Gonzalo González comience a hacer esculturas, que, de hecho, al principio son básicamente escenarios. La progresiva aparición de una tensión de significado en los cuadros los saca de las coordenadas de lo estrictamente pictórico. Las mismas cosas pueden decirse mediante distintos lenguajes [mientras que la especulación sobre la retórica de la pintura debe hacerse desde la pintura], así que en la medida que la ecuación escenario–icono es sustituida por la de escenario–objeto–significado, su trabajo se abre a formatos distintos. Y se puede afirmar que si la aportación central del tránsito de las pinturas a las esculturas fue una radical objetualización de la ecuación pictórica, su consecuencia fundamental no fue ganar espacio, sino ganar significado.

Capítulo 2. Del Drama a la Broma.

La aparición del significado inaugura un periodo en que la obra de Gonzalo González retoma la narración. Puede hablarse de su trabajo en términos de «comentarios» o «reflexiones» sobre éste o aquel asunto. Aparecen las metáforas, las connotaciones, los dobles sentidos. Se explora el arte en su carácter narrativo, un modelo ciertamente desacreditado.

Desde siempre, el «arte elevado» era dramático porque el drama es la forma de la narración. La alta cultura reclamaba para sí una seriedad y una solemnidad ejemplares; no podía ser de otra manera siendo la manifestación más excelsa del espíritu humano, y en su capacidad para representar residía la posibilidad de aprehender lo dado. Pero de la crisis de la representación deriva una terrible máxima: ningún relato puede proponerse como verdadero; ninguna idea o pensamiento humano puede pretender para sí un vínculo pleno con la Verdad. Todo es producto del entendimiento; todo lo que percibimos y lo que pensamos es cultura. El arte ya no puede crear una imagen de la «verdad» del mundo, a menos que se limite a dejar constancia de su textura, de lo estrictamente visible; a menos que sea una imagen distorsionada, o irónica. Por eso el arte de la modernidad se abre a la broma, la burla, la tontería o la frivolidad, a medida que el modelo clásico de cultura entra en descrédito. El *Dadá* no es más que una payasada que derruye los cimientos de una cultura que se identificaba como la imagen de los trastornos de la civilización. La postmodernidad descrea de los grandes relatos; ya no cabe pintar las grandes epopeyas de la cultura, no es creíble sostener ningún enunciado que apele a algo que se dé por verdadero. A menos, claro está, que se haga aguantando la risa.

Ciertamente, si hay algo que pueda caracterizar a las tendencias artísticas de los noventa, eso es la ironía. La ironía confirma el descreimiento: se ponen en acción las [supuestas] capacidades propositivas del arte, pero a la vez se manifiesta una distancia crítica con aquello que se propone. Con frecuencia se identifica la solemnidad con un arte que ha perdido el paso de la historia, que vive aún en el paradigma moderno. Ya no hay [casi] arte serio, abunda la ironía, [cuando no el cinismo], el arte notarial [que certifica la textura del mundo] y el arte ligero, [producido para una rápida y lucrativa fascinación].

Gonzalo González es un artista serio, que no está para bromas. Esto ha contribuido, creo, a cierto malentendido sobre su trabajo; a partir de la solemnidad de algunas de sus obras más conocidas, podía parecer que G. González seguía confiando en el relato del Arte. En realidad, su obra con frecuencia remitía a esa épica. Pero lo hacía de manera alegórica: en sus cuadros, la alusión a la «epopeya del arte» era visible en forma de citas: las referencias a los grandes episodios del arte, de Friedrich a Kiefer, de Turner a Knoebel. El olor a pintura barroca, la cita al drama rococó, la presencia reiterada de las fórmulas pictóricas del romanticismo. Y, ni sombra de ironía.

El hecho de que no empleara la ironía dio una pista a algún despistado para juzgarlo como un artista «clásico». Gran error; su crítica de la representación no radicaba en un distanciamiento irónico sino en la sistemática puesta en evidencia de su estructura. Cuando cita a las imágenes del Arte, lo que hace G. González no son formulaciones irónicas, sino que trata de trabajar con texturas, con texturas formales a veces, con texturas culturales otras. Determinadas proposiciones pictóricas funcionan de determinadas maneras; el uso del lenguaje no es tan sólo el uso de las palabras, sino de los giros, las frases hechas, las retóricas, los discursos. El relato del Arte se despliega en sus cuadros como capas sucesivas de citas, de códigos pictóricos que, por conocidos, parecen representar. Pero no son representaciones, sino sus estructuras, lo que estamos viendo. Es como si se aislara la trama de un relato, como si se pretendiera simular la tensión narrativa de una historia pero sin llevarla a su final. Al fin y al cabo, son obras realizadas después del «Fin de la Historia», después del cuadro en blanco; no son, en modo alguno, piezas que vivan fuera de su tiempo. Lo que hace G. González son sabotajes que, a la vez, son homenajes: «desnaturaliza» recursos pictóricos, los integra en una gramática visible, y al hacerlo sostiene su valor y actualiza su interés. Podríamos entonces conceder que sí, que Gonzalo González es un artista «clásico»: aunque en modo alguno es ingenuo, sin duda es un artista «serio».

Claro que la seriedad tiene un valor distinto en estos tiempos. La solemnidad puede ser una característica conservadora, pero actualmente es, sobre todo, aburrida. El mercado del arte contemporáneo no vive tanto de su densidad conceptual como de su capacidad para convulsionar los acomodados sentidos de sus clientes, de «darles marcha». Para ello necesita de movilidad y de ligereza; el arte triunfante parece a veces seguir la letra de la canción que educó, el año pasado, la conciencia de los adolescentes en no pocos países: «Soy rebelde, porque no pienso igual que ayer». El consumo artístico se estructura alrededor del constante reciclaje de una oferta de productos basada en el valor de lo nuevo. Pero casi siempre ese valor es sólo una textura: lo nuevo es aquello que parece nuevo. Es cierto que la ironía posmoderna se deriva desde el descreimiento del proyecto moderno, pero también lo es que la cultura actual es un poco cosa de risa. Buena parte del arte es ligero porque en realidad no tiene gran cosa que decir; la ironía es una estrategia cómoda porque libera de la responsabilidad de afrontar el problema de cómo articular en positivo el arte después de la crisis de la representación. Por eso, la decisión de volver a hacer relatos, sin ingenuidad, debe ser, cuando menos, observada con atención.

En este contexto, hacia mediados de los noventa, Gonzalo González pasó de citar el arte narrativo a hacer arte narrativo. Es más, no sólo recuperó el relato, sino, de hecho, el relato épico. Un ejemplo: la escultura que contiene una especie de juguete minimalista que recuerda a una semilla de sicómoro, de esas que caen del árbol

girando suavemente sobre sí mismas, guiadas por el viento. La escultura es «Ícaro» [1996], un título que ordena el juego de relaciones de la pieza, porque a partir de ahí visualizamos una acción ligada al objeto [la caída leve de la semilla], relacionamos esta sugerencia con el episodio cultural que conocemos bien [el mito clásico] y entonces la escultura funciona como un comentario preciso sobre la persecución de la utopía. Esto es un relato, es más, es un relato clásico, tanto en su articulación interna como en el referente empleado. Se podría, entonces, suponer que G. González ha vuelto sobre sus pasos y ha recuperado el discurso del Gran Arte y, abiertamente, su sentido dramático.

Sin embargo, hay mucho que matizar. Hay que ver la pieza; se diría que es de juguete. Como todas sus obras «con significado», «Ícaro» está construida con accesorios de marquería, restos de madera de muebles y objetos de consumo diversos. Ciertamente, la recuperación del relato se realiza desde un entorno bastante de andar por casa. Se propone una suerte de épica, pero cotidiana, [épica de marquería, la llamé en otra parte]. Lejos de dar alas a la nostalgia buscando las epopeyas que aún reserva [o genera] el mundo contemporáneo, G. González trastea entre los pasillos de Leroy Merlin recopilando objetillos absurdos con los que dialogar con la tradición de la cultura occidental. Y lo hace sin ironía; esto no es cosa de risa: de lo que se trata no es de recordar lo obvio [que las cosas y su imagen no son lo que eran], sino de negociar nuestras limitaciones; poner encima de la mesa nuestro modo de vida y nuestras posibilidades de lenguaje y especular con la posibilidad de dar imagen a modelos de convivencia. El propósito de los relatos en la obra de G. González no es reconstruir la epopeya de la cultura sino, sencillamente, abrir una conversación.

Ahora bien, el drama sucede, como vimos, en un teatro. La serie de bronce «Interiores» [1996–2007] consiste básicamente en ejercicios de ocupación significativa de un espacio regulado, estándar, un cubo vacío de 15 cm de lado, que constituye un escenario para la representación a la manera de los bodegones barrocos. Estas piezas funcionan en realidad como una especie de «objetualización» del plano pictórico; con respecto a los cuadros de los que derivan suponen una ganancia de espacio y de tensión de significado, e introducen como problema añadido la dimensión que, como no poseen, están destinadas a figurar: el tiempo. Sin embargo, me interesa destacar otro aspecto distinto de estas esculturas y es que son, realmente, *Vánitas*, un tema clásico del arte, que aquí sólo pueden haber sido formulados después del minimalismo.

Al respecto, Ramón Salas describe el proceso de estas piezas, como no, contando un cuento: Gonzalo González le ha dado la vuelta al cubo minimalista y ha encontrado que debajo había cosas [mayormente bichos, o quizás las virutas que sobraban a los escultores y que, cuando nadie miraba, ocultaron discretamente bajo los pedestales]. La identificación de esos escenarios como objetos que refieren al minimalismo invita a observarlos como una especie de esculturas contaminadas: lo que ha hecho G. González es dedicarse a «ensuciar» la pureza minimalista, «desencializando» el cubo vacío llenándolo de cosas pero, sobre todo, llenándolo de acontecimientos [algo así había hecho antes con el romanticismo, ensuciarlo atiborrándolo de gramática].

Realmente, buena parte del trabajo de Gonzalo González es indecoroso respecto a la ortodoxia del arte contemporáneo: algún guiño o anécdota, algún grafismo excedente acostumbra a enturbiar la esencialidad de su propuesta. Sus obras carecen de la limpia rotundidad que requiere actualmente el arte; antes bien, pueden considerarse

barrocas; repletas de elementos redundantes, anecdóticos; de incidencias, reincidencias y excedencias que, a veces, bordean lo excesivo, lo manierista. Pero la anécdota tiene una dimensión que no es sólo cuestión de estilo; en la anécdota está contenido el tiempo. El arte de G. González no es «limpio» fundamentalmente porque no es esencial o inmanente, sino que está «contaminado de acontecimiento»: de la sombra de algo que va a pasar, o la huella de algo que ha pasado. A través de la anécdota, de la tensión del acontecimiento, se busca ensanchar la figuración del tiempo; y al hacerlo las imágenes se secularizan, anclando sus obras [que no olvidemos que son cosas culturales] en el campo de la experiencia, no en la remisión a un discurso más o menos abstracto, sino al impuro, accidental, imperfecto espacio de lo terrenal.

Básicamente, el minimalismo remite a si mismo; hay poco arte más solemne, más cerrado sobre si y más inmanente. En buena medida, puede ser visto como el epígono del gran relato del arte: después de la más radical desconstrucción, tras desenredar las metáforas, deshacer las tramas y los significados, desarticular las gramáticas, lo que queda es la esencia, la expresión formal más pura y simple de lo absoluto. Por eso la ocurrencia de Ramón Salas de que estas esculturas se han construido resignificando los deshechos que se acumularon bajo los cubos minimalistas es casi un chiste; por eso no está exenta de humor impertinente esa escultura de 2000 en que G. González llenó su teatrillo posminimalista de caracoles.

Pero ¡vaya! Habíamos afirmado que Gonzalo González no estaba para bromas. Mentimos. De hecho, toda su obra desde 1995 se mueve en un viaje constante de ida y vuelta desde el drama a la broma, creando discursos de una gravedad ejemplar, para luego gestionarlos con un humor que a veces ronda la caricatura. No sé muy bien por qué ha sucedido esto; quizás porque un Gonzalo González más joven trataba de aparentar formalidad mientras, a duras penas, aguantaba la risa; quizás porque el buen arte no debe tomarse a si mismo muy en serio; o quizás porque, justo ahora que las obras hablan de la muerte y de la trascendencia, es el momento de quitarle hierro al asunto. Lo que si es cierto es que desde el instante en que apareció el significado en su trabajo, apareció también la broma; en muchas de sus esculturas, en sus dibujos, en sus objetos.

Hay que decir que buena parte de sus devaneos con la caricatura [eso que Pipo Hernández Rivero llama «mortadelización»² de las imágenes] responden a su interés de abrir el repertorio de códigos del dibujo, de explorar su relación con registros gráficos más convencionales [por ejemplo, los juegos de texturas], más serios [el dibujo esencial], más arcaicos [el claroscuro] de orden informalista, surrealista, académico o, incluso, infantil. Pero la broma va más allá de una estrategia gráfica para desconcertar a la mirada en el contexto del dibujo. La broma introduce una perspectiva distinta sobre el asunto, pero no el distanciamiento que proporciona la ironía, que libera de la responsabilidad con lo enunciado; la broma en G. González desautoriza la severidad de su obra sin cancelar el compromiso con su discurso. La broma supone un ejercicio de desdramatización que ayuda a dimensionar su trabajo, porque si el drama clásico revelaba la densidad de la existencia, el drama

² [En 1993, a algunas de los austeros iconos gráficos con que experimentaba G. González les salieron granos y pelos a medio depilar. Su forma se hizo cómica y se convirtieron en las primeras «mortadelizaciones»]

contemporáneo, aún necesario y aún remitiendo a una existencia densa, no puede ya tomarse a si mismo muy en serio.

Capítulo 3. Del proyecto al cuerpo.

Todo este ir y venir de ideas sucede en el territorio de lo especulativo. Ya dije antes que considero a Gonzalo González un artista técnico, así que su obra se maneja bien en este terreno. De hecho, sus apelaciones, en cierto momento, a la «pasión» [la dimensión emocional de la actividad artística], pueden ser consideradas más una reflexión en torno a su carácter de elemento pictórico, que un verdadero ejercicio de vehemencia creativa. Entendámonos bien, G. González no debe considerarse un artista «frío», seguramente se pierde en «la esencia y en la intención del arte mismo» como el que más; sencillamente ocurre que en su trabajo la «emoción» coexiste con el «distanciamiento de la emoción», así que la pasión puede ser considerada como un elemento gramatical más de su discurso.

Quizás no siempre fue así. Quizás uno de los elementos rescatables de las obras anteriores a los ochenta sea, precisamente, su carnalidad. Este es un concepto delicado, me gustaría saber precisarlo bien. «Carnalidad» no es «formalismo» [la apelación a los valores intrínsecos de la materia y las formas visuales], ni es tampoco «expresionismo» [la justificación última del arte en la experiencia íntima de su autor]. Con «carnalidad» me refiero a la cualidad de la obra que la vincula no con el plano [abstracto] de las ideas, sino con el plano [concreto] de lo terrenal; la acerca a la vivencia del cuerpo, a una dimensión de la experiencia humana que no pasa por la intelectualización.

Un ejemplo de arte «carnal»: J. Pollock. Sus cuadros se asientan en el suelo, simbólica y literalmente, la pintura se derrama, cae por su propio peso; su proceso pictórico es físico, [la intrusión de su cuerpo en el territorio del cuadro, su movimiento para dirigir la mancha]. Es un arte vehemente, anti-intelectual. Su contraejemplo podrían ser las pinturas de humo de J. G. Dokoupil. En ellas el cuadro se sitúa en el techo; la pintura no tiene materia, es humo, que se eleva en vertical para teñir, levemente, el lienzo. Y Dokoupil hace eso como una decisión estratégica, meditada y contextualizada. La carnalidad de los cuadros de Pollock se deja ver en su intensa presencia física, de igual manera que las pinturas de humo muestran ante todo su condición de ejercicios de refinado ingenio.

Pero volvamos a lo que nos ocupa. A pesar de haber sido relacionado con lo pasional y vinculado con la intensidad vital del drama barroco, G. González es un autor fundamentalmente intelectual. Su pintura pudo tener en algún momento anclajes más materiales, [y de hecho durante algún tiempo pintó, literalmente, carne] pero, como hemos visto, su etapa madura se desarrolla a partir de ecuaciones pictóricas llevadas a efecto de forma más o menos metódica.

Dentro de esas secuencias de trabajo, sin embargo, se diría que a veces lo anecdótico deviene relevante. En 1995 Gonzalo González andaba enfrascado en unos dibujos que trataban de generar sensación de solidez en el papel [un efecto de pared] tratando la línea como inscripción. El despliegue gráfico se disponía a partir de trazos sencillos,

rotundos y texturados [mediante el *frottage*] conformando una ecuación que exploraba políticas gráficas primitivistas. En un momento dado, en esa austeridad se cuelan unos signos reconocibles: testículos, penes y otras lindezas salidas de los dibujos soeces de algún baño público. Este «hallazgo», sea accidental o premeditado, establece una pauta gráfica de contraposición entre la virtuosa línea informalista y el dibujillo libertino que parecía hecho por algún niño que se hubiera colado en el estudio. El tono es, naturalmente, de broma, pero a la postre desembocaría en dos cuadernos de dibujos de tema erótico, cuyo título deja a las claras su carácter irracional [carnal]: «Bestiarios».

Si se presta atención a estas obras, se podrá admirar la lucidez de G. Gonzalez al incorporar esta estrategia gráfica. Los iconillos sexuales remiten a una cierta «tradición» [la del dibujo soez], conforman un guiño guasón que, como vimos, desdramatiza la severidad de las espartanas disciplinas de trabajo, y se configuran como un elemento de tensión en el dibujo: atraen la mirada, convocando a esa sonrisa tonta que da el hablar de sexo. Pero, a la vez, sucede algo importante, y es que se compromete la linealidad del tono intelectual de la obra. De repente, contamos con un signo en el dibujo cuya interpretación no pasa por su procesamiento intelectual en el contexto de una ecuación gráfica dada [primitivismo–*frottage*–línea informalista] cuyo sentido se enmarca en la retórica del gran arte; sino que se relaciona con el espectador convocando a sus «bajas pasiones»: el signo tendrá distinto significado dependiendo de la vivencia que tengamos del sexo y de la atribución que hagamos de su representación soez. Para algunos será una grosería inapropiada, para otros una ocurrencia burlona y para otros un grafismo pueril; pero en cualquier caso, se ha «calentado» el dibujo.

Salvo en estos dos cuadernos, la presencia de los grafismos sexuales en la obra de G. González es episódica. Sin embargo, un amplio repertorio iconográfico en su trabajo puede ser interpretado en clave erótica. Y no sólo imágenes concretas de significado ambivalente [conchas, peces, manubrios, cosas así] sino auténticos «subgéneros» de los que ha hecho cientos de dibujos: los *Volcanes*³ y los *Cuadernos de botánica*. Los iconos vegetales aparecen en los dibujos de G. González a partir de 1995 como una especie de «floración» de la línea, y se convierten en uno de los motivos más recurrentes en su obra. Las «líneas florecidas», desarrolladas profusamente tanto en dibujos como en esculturas, remiten al crecimiento y a la fecundidad, a la exhuberancia y la voluptuosidad, a lo sensual y lo mundano, como los volcanes remiten a lo telúrico. No sé si es excesivo calificar de eróticas este tipo de obras, pero en cualquier caso son absolutamente carnales, en la medida en que se oponen a otros desarrollos en los que la línea, más que estar destinada a adquirir tonos frutales, es tratada como un signo austero, medido y abstracto.

Dos de los episodios más claros de esta contraposición los encontramos en dos series de esculturas. La primera es «Flora urbana» [2001–2004], compuesta por obras construidas con retales de marquetería y manualidades, apilados siguiendo el desarrollo de la vertical, y que parecen maquetas de piezas más grandes. Todos los aspectos del trabajo enfatizan su dimensión especulativa: su construcción formal [ensamblando componentes prefabricados], su articulación gramatical [la relación

³ [El volcán es una de las metáforas habituales relativas al deseo, pero resulta curiosa la forma en la que los dibuja G. González, «objetualizando» el humo, que se hace pastoso y semeja una polución].

entre su desarrollo formal, su proceso constructivo, los materiales empleados, etc.], su posible sentido simbólico [lo vertical es elevación y remite a lo espiritual o al plano de las ideas], incluso el hecho mismo de que parezcan proyectos para esculturas monumentales. Aunque existe un elemento lúdico y un cierto lirismo en las piezas, éstas funcionan claramente como ejercicios intelectivos que desarrollan un programa de trabajo estructurado y metódico.

La segunda serie, «Torsos» [2003–2007], es bien distinta: realizada en cera, son esculturas de bulto redondo que parecen cuerpos amorfos cuya principal cualidad es su textura, su piel. Al contrario de la serie anterior, todo en estas obras es carnal: su construcción formal [la cera es un material dúctil que convoca al tacto y al calor]; su articulación gramatical [la relación entre su material, su proceso constructivo y sus elementos significantes no está hecha para ser «interpretada», sino para ser «sentida»], es más, su posible sentido simbólico [la cera alude al cuerpo y la propia forma de las piezas no puede ser más elocuente]. De manera que incluso aunque, como serie, responden a un programa de trabajo metódico, las obras apelan a una recepción muy diferente.

El hecho de que las series «carnales» y «especulativas» en la obra de Gonzalo González contengan modelos artísticos disímiles no merecería mayor comentario de no ser porque su contraste dimensiona el problema que se está tratando de reflejar aquí: el diálogo constante en su obra de lo real con lo posible; la reivindicación de la utopía o su refutación.

Gonzalo González no juega ya a representar, pero si aspira a generar modelos, modelos contingentes, accidentales, relativos y no literales. No representa la realidad, pero especula creando imágenes cuya estructura [cuyo mecanismo] pueda servir como un ejemplo, que en ocasiones remite al problema de «lo que es», y en otras al de «lo que podría ser». Lo que es, el aplastante peso de nuestro acontecer. Lo que podría ser, la enorme fragilidad de lo posible⁴. Lo real es el espacio irremediable con que estamos obligados a reconciliarnos. Lo posible es el espacio irrenunciable de aquello que estamos impulsados a perseguir. La presencia de esta dualidad en su trabajo confirma su vocación de señalar tanto la necesidad de anclar las ideas en lo tangible como la de inocular realidad en el proyecto. La necesidad de sostener, en tiempos de pragmatismo, el compromiso con la utopía [aunque sea de marquetería]. Las flores que dibuja [o esculpe] Gonzalo González son imágenes ideadas para evocar la fertilidad del pensamiento, pero al tiempo informan de que ya no vivimos en una «naturaleza habitada», sino en un mundo prefabricado, y sólo desde esa conciencia se puede aún hacer poesía.

Capítulo 4. [Algunas definiciones a modo de epílogo].

Vista en su conjunto, la obra de Gonzalo González es enrevesada, híbrida, retórica y contaminada. Contaminada de influencias, de historias, de afectos, de vicios, de

⁴ [La mitad de las esculturas de esta exposición resistirían un incendio; la otra mitad se desarmarían con el viento].

vacilaciones, de percances y, sobre todo, de textos. Está atravesada de tensiones, a veces de contradicciones. Eso es porque es arte contemporáneo.

El arte bueno hace tiempo que va a contrapelo. Aunque hace mucho que sabemos que no podemos dar nada por cierto, la vida contemporánea no para de cegarnos con certezas; se diría que cuanto menos podemos saber, más «verdades» se ofrecen a nuestro entendimiento. Por eso quien se considere artista no debería limitarse a «perdersse en la esencia» del arte mismo; antes bien, tiene una responsabilidad hacia la administración de unas imágenes que podrían confrontar la avasalladora lógica icónica del mundo contemporáneo. Por eso las obras de arte buenas suelen ser objetos abiertos, comprometidos, contradictorios, veraces, seculares, discutibles, extraños... y dejan constancia de la incertidumbre.

En este punto Gonzalo González tiene una dificultad que gestionar: su mano es demasiado educada, su gesto demasiado cortés. La práctica artística adiestra la mano enmascarando el temblor del pulso, de tal manera que puede fácilmente generar una falsa imagen de seguridad, de cerramiento. Aunque relate el desconcierto, el dibujo puede connotar su contrario. Es normal, por otra parte, el artista debe perseguir la excelencia. Así que dos nuevas tensiones están presentes en su obra; por una parte la demanda de precisión impuesta por un proyecto artístico exigente y difícil, y por otra, la necesidad de que la obra permanezca abierta, que su significado no se cierre generando la ilusión de dogmatismo o de clarividencia. El arte debe ser ligero, incompleto, abierto, leve, y en este terreno G. González está en lucha constante contra su propia gravedad, la gravedad del peso de su cultura y de su mano. Al final, el drama no reside en la épica del arte, sino en el esfuerzo del artista por sobrellevar sus limitaciones. Y esto es una maña que necesita ejercicio.

El campo de batalla está en el dibujo, el espacio donde entrenar la incertidumbre. En el dibujo se hace lo que no se hace: emborronar, embrollar, transigir, ensuciar, borrar, atiborrar, tantear, bromear, retroceder, plagiar, vomitar, repetirse, hartarse, negarse... Traicionarse. Proyectar. La práctica del dibujo acelera el movimiento del proyecto artístico, y en su ebullición es fácil encontrar que dónde la obra nos mueve no es dónde hemos ido a parar. Por eso, como suele decirse, lo importante no es a dónde hemos llegado, sino por dónde se nos ha hecho pasar. Vista en su conjunto, la obra de Gonzalo González teje una densa trama de senderos cruzados. Su trabajo es poliédrico, turbio, denso, contingente, atiborrado de significaciones, citas y excedencias; sobreviviendo a sus contradicciones, difícil de seguir. Como debe ser.