





# ESTAR AQUÍ ES TODO

Gonzalo González

**TEA**  
tenerife espacio de Las Artes



**JTi**



A Pino



Siguiendo las migas de pan:  
itinerarios en la obra reciente de Gonzalo González

Ramiro Carrillo

11

Imágenes de segunda mano

José Díaz Cuyás

49

El dibujo como verdad

Laura Mesa Lima

107

Meteorografías, kinografías, aperturas:  
acuarelas de Gonzalo González

Francisco-J. Hernández Adrián

199

Ya estás dentro / Escuchando tranquilamente  
el viento entre los pinos

Dalia de la Rosa

257







# Siguiendo las migas de pan: itinerarios en la obra reciente de Gonzalo González

Ramiro Carrillo

Y queda el ansia,  
y el enigma.  
No hay barca  
que cruce a la otra orilla:  
estar aquí es todo.

Clara Janés  
*El libro de los pájaros*, 1999

## I. Estar aquí es todo

En septiembre de 1684, uno de los poetas más famosos de Japón, Matsuo Kinsaku, apodado Bashō –y antes Kukasai y antes Tōsei–, abandonó la tranquilidad de su vida en una pequeña cabaña en los alrededores de Edo para iniciar un largo y peligroso viaje hacia el oeste del país, el primero de los famosos periplos que marcaron el devenir de su obra. En la capital, Bashō llevaba una existencia casi monacal, pero gozaba de una enorme reputación y, según parece, se dedicaba solo a la poesía, con lo cual puede decirse que disfrutaba de una posición relativamente desahogada en una ciudad que, ya entonces, era de las más grandes y populosas del mundo. Por contra, viajar en la sociedad feudal del Japón del periodo Tokugawa no era fácil ni seguro, de forma que los itinerarios del poeta duraban muchos meses y albergaban siempre un destino incierto, sin embargo Bashō empleó buena parte de los diez años que le quedaban de vida en conocer comarcas remotas del país, moviéndose como un peregrino por caminos penosos y arriesgados. La experiencia de aquellas sendas, recogida en sus libros de viaje repletos de poemas, no solo marcó la estética de su obra, sino que contribuyó a configurar el tipo de sensibilidad –de mirada– que caracteriza a la cultura japonesa tradicional.

Bashō era el gran maestro del haiku, esa forma poética de tres versos que es un verdadero alarde de minimalismo y de precisión en el lenguaje, uno de los más altos ejem-

plos de la estética *sabi* –la elegancia de lo simple–. En las afueras de una pequeña aldea, en una provincia remota, el poeta escribió (versión de Jesús Aguado):

Nadie lo nota:  
las flores del castaño  
en el alero

Decía Octavio Paz que los viajes de Bashō eran ejercicios poéticos, y tenía razón. Solo un artista decidiría viajar tan lejos para hablar de algo tan simple, de una imagen que se puede encontrar en cualquier lugar. Pero la cuestión realmente no era viajar para ver otras cosas, sino para ver lo mismo; el viaje del poeta era necesario para conseguir algo mucho más complejo que mirar lo distinto: cambiar la mirada. Solo mirando de otra manera se puede ver la poesía que anida en lo simple, en lo mínimo, en lo intrascendente. Se necesita otra forma de mirar, otra atención, y a la vez ejercitar con disciplina el lenguaje hasta hacerlo exquisito y preciso, tan exquisito y preciso que con diez palabras se pueda expresar una imagen simple que se deshoja en una multitud de aromas y de ecos.

Los haikus de Bashō apenas dicen nada, pero en ellos se reconoce el Japón que ahora tenemos en el imaginario, el que hemos aprendido en las artes y las tradiciones japonesas basadas en el ejercicio de la atención a lo tenue, la sobriedad y la precisión. Pero, aunque el poeta relataba cosas que veía, haríamos mal en pensar que reflejaba fielmente lo que tenía ante sus ojos. En realidad, lo que ha quedado expuesto en sus poemas no son las escenas que él vio, sino cómo las miraba. Es decir, Bashō no describió Japón, sino que lo construyó, lo configuró de tal manera que otros hemos aprendido a apreciar la belleza frágil de unas pocas flores caídas descubiertas en algún rincón. La mirada del artista crea mirada.

Para poder hacer esto, Bashō escapó de la vida cómoda y regulada de la ciudad para explorar lo otro, lo originario, acaso lo que está fuera del lenguaje, y poder así reiniciar la mirada. El viaje era, ciertamente, un ejercicio poético tanto como una epopeya vital. Hoy en día ya no se puede hacer algo así, no quedan espacios primordiales a los que viajar; ya no hay otra orilla, y no porque no queden aún lugares por descubrir y experiencias por vivir, sino porque ya no hay nada que podamos considerar realmente originario. El viaje nos lleva a otro lugar, pero no nos puede llevar a un lugar más esencial, incontaminado o ajeno a la palabra: ya no podemos escapar de Edo porque ahora Edo abarca todo el planeta.

## **II. Edo abarca todo el planeta**

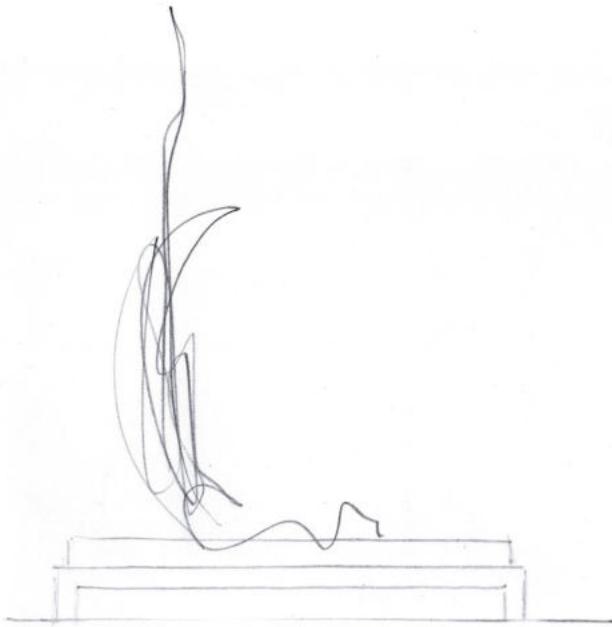
Antes, cuando las personas miraban a la naturaleza, a sus ciclos y accidentes, pensaban que estaban viendo algo puro, ilimitado e incondicionado, algo en lo que habitaba el enigma. En la Europa moderna, un siglo después de Bashō, un artista

como Friedrich aún podía tener una experiencia espiritual ante la visión de un mar de nubes y representar esa experiencia en un paisaje, de manera que la acción de mirar suponía, al menos para los románticos, la rendición del lenguaje ante la inmensidad de la naturaleza. En el siglo XXI la naturaleza ha dejado de ser inmensa, pero sobre todo ahora sabemos que mirar no es un mero acto fisiológico, sino un proceso de interpretación o de elaboración conceptual intervenido por la cultura y por la memoria. Por eso, Gonzalo González, que como Bashō y como Friedrich produce imágenes de paisaje, afirma que a él no le emociona la naturaleza, sino la emoción que artistas como Friedrich o Bashō sintieron ante la naturaleza. Dicho de otra manera, lo que le interesa del paisaje no es la naturaleza, sino la cultura, y esto es porque sabe que los paisajes son imágenes de las cosas, pero sobre todo son productos de la mirada. Al mirar codificamos las cosas, les asignamos una forma y un significado, y por tanto lo que en definitiva vemos no son las cosas, sino esos significados que les hemos asignado. Es decir, lo que vemos cuando miramos un paisaje es, ante todo, memoria y lenguaje.

Pensemos, por ejemplo, en una nube. En esencia no es más que vapor de agua, no parece algo muy complejo ni particularmente especial; y como vapor que es, se caracteriza por ser algo incorpóreo, sin una forma estable y, de hecho, en constante cambio. Pese a ello, hemos identificado formas, tipos, categorías; las hemos descrito y clasificado y les hemos dado nombres precisos y diferenciados. Y también significados. Un cúmulo luminoso bien recortado sobre un cielo claro, con una forma esponjosa y definida, se interpreta como un objeto y se identifica con la emoción positiva de un día hermoso. Por el contrario, los estratos de un cielo nublado no se perciben como objetos concretos, sino como un continuo atmosférico, esa suerte de manto plomizo que se asocia al pesimismo y la melancolía.

En los cuadros clásicos, las nubes eran poco más que atrezzo para los fondos de las escenas, sin personalidad ni interés alguno; pero en el Romanticismo atrajeron la mirada, ganaron independencia y carga dramática, y con ello pasaron a contener significados. En el conocido cuadro de Friedrich *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), la figura de un excursionista, situada en un promontorio rocoso –sólido, tangible, terrenal–, se enfrenta a un paisaje montañoso cubierto por un mar de nubes, una naturaleza desdibujada por la neblina –evanescente, intangible, espiritual–: las nubes expresan así la trascendencia del ser y el misterio profundo de la naturaleza, que atrapan al hombre hasta un estado extático.

Ahora bien, cuando una forma es capaz de transmitir significados en un cuadro se convierte en objeto pictórico, lo que implica funcionar como un signo dentro del lenguaje visual. John Constable lo entendió así en sus *Cloud studies* (1822), una serie de rigurosos estudios de cielos que situaban a las nubes en el centro de interés de la pintura. Constable indicaba en el reverso de cada cuadro el momento específico del día en que lo había pintado, sujetando la escena a un tiempo concreto. La pintura así documentada ganaba en exactitud y realismo, pero implicaba también desvincular



la representación pictórica de lo esencial –de las cualidades atemporales o universales de la imagen– para atarla a lo contingente, a las circunstancias particulares de un día y un tiempo concretos. Al hacerlo así, puede decirse que Constable se movió en dirección contraria a Friedrich: vació la nube de enigmas y la codificó como signo, al tratarla básicamente como una forma que funciona de determinada manera en un espacio y lo configura visualmente.

Cuando Gonzalo González incorpora figuras de nubes en sus obras, es consciente de que está manejando tanto objetos visuales como sus significados, aquellos que le han atribuido otros y otras artistas. Constable pintaba sus paisajes observando el cielo, pero a González no le interesa el cielo, sino la acción constructiva de la mirada; por eso sus paisajes no surgen observando el cielo, sino observando los cuadros de cielos –por ejemplo, los de Constable–, y al hacerlo así convierte las significaciones que contienen esos cuadros –aquellos a los que cita– en elementos del lenguaje visual.

Ese repertorio de significaciones emana de lo que el artista llama “memoria cultural”, es decir, el conjunto de las imágenes que hemos visto; aquellas que conforman, a veces de manera muy concreta y otras muy difusa, el imaginario colectivo y, con su retórica, contribuyen a configurar la forma de mirar y, por tanto, a definir lo que vemos. Resulta evidente que un dibujo con montañas y nubes –por seguir con el mismo ejemplo– no se interpreta igual teniendo en mente el cuadro de Friedrich que sin haberlo visto nunca. Pero, de modo más general, también parece obvio que cada vez que contemplamos en directo un mar de nubes estamos viendo una imagen que hemos aprendido a reconocer como carismática a través de un conjunto de representaciones, una de las cuales, sin duda, es aquel cuadro. Así que cuando González remite a esa obra, como a otras piezas de arte que forman parte de la memoria cultural, está trabajando con materiales que empleamos para procesar –y, por tanto, comprender– aquello que vemos.

Por lo demás, la nube es una figura que, por sí misma, codifica en términos de paisaje cualquier imagen, reordenando el espacio de la representación. Un ejemplo interesante son las instalaciones de la serie *Nimbus* (2012), del artista holandés Berndnaut Smilde, que emplea máquinas de humo para crear una pequeña nube, un minicúmulo, que permanece unos instantes flotando en la sala de arte, funcionando como una imagen surrealista que, por el cambio de escala y de escena, cortocircuita la percepción del espacio al codificarlo como paisaje. En sus dibujos y esculturas, Gonzalo González lleva años indagando con ese efecto; desde tan lejos como sus dibujos de *El espejo de las nubes* (1993), hasta en piezas de series tan recientes como *Despiece de un paisaje* (2014-2018), ha especulado con la manera en que esa figura reordena como cielo el blanco del papel. González considera la nube como un personaje, una especie de figurante que aparece a rachas en sus dibujos –a veces de protagonista y a veces haciendo cameos–, y que desempeña una función maleable y versátil que permite no solo caracterizar el escenario de representa-

ción como un paisaje –con tonos diversos, desde un cielo estereotipado como los de Magritte hasta los espacios caligráficos y bulliciosos que surgen de visitar a Turner o a Twombly–, sino también aludir a determinados entornos de significaciones: las nubes son como ideas, son vaporosas e intangibles, pero tienen forma y son visibles, pero mudan y cambian y, al poco, se desvanecen. Hay ahí un conjunto de evocaciones con las que especular, trasteando entre lo que la forma puede llegar a sugerir o recordar como reminiscencia de otras imágenes, aquellas que se guardan en la memoria. La piedra que flota en muchas de sus obras sería el reverso de la nube, la visualización del pensamiento como algo denso y pesado, como la pieza sólida sobre lo que se construye aquello que conocemos.

En realidad, la mayor parte de las figuras del paisaje que emplea habitualmente González en su trabajo –nubes, ramas, flores, cielos, horizontes– se expanden en esta interacción entre su valor como signos gráficos –que remiten a la reflexión sobre la sintaxis de las imágenes artísticas y sobre el lenguaje visual– y como elementos significantes –que emanan de las significaciones culturales de las que se han cargado en otras obras de arte o, de modo más general, en el imaginario colectivo–. Esto establece en su obra una discusión, casi diría que apasionada, entre el paisaje entendido como una construcción gráfica que pertenece al orden de lo visual, y como una codificación conceptual del territorio, que es abordada en términos de cultura compartida y de memoria. Al artista no le interesa el género del paisaje como representación de naturalezas locales o de parajes memorables; lo que le interesa es comprender los mecanismos de lenguaje que intervienen en el imaginario del paisaje como género artístico, entendiendo que estos mecanismos son las formas simbólicas y poéticas con que expresamos nuestras ideas sobre la naturaleza y el territorio, y por tanto que los configuran: son esas formas de mirar que crean mirada.

### **III. Formas de mirar que crean mirada**

La relación del ser humano con el territorio es una de las problemáticas centrales del pensamiento contemporáneo, y no solo como un asunto de orden filosófico o intelectual, sino que, como todo el mundo sabe, es actualmente el principal problema por resolver en los terrenos social, económico y ecológico. Normalmente se entiende que las medidas que se deberían adoptar a nivel planetario para afrontar cuestiones vitales como la del cambio climático responden a decisiones regidas por el pensamiento científico. Desde luego es así, pero también es cierto que la manera de encarar los problemas medioambientales está condicionada por las dinámicas culturales: por cómo concebimos el territorio y, por tanto, lo que se puede o no hacer con él. Dicho de otra manera, la capacidad del ser humano para poder adoptar una relación u otra con el territorio es, en esencia, un problema cultural, un problema de mirada. De ello se deduce que intervenir en el ámbito de las ideas es una labor necesaria para poder actuar cabalmente en el orden de lo pragmático.

Orbitando alrededor de estas preocupaciones, Gonzalo González no aborda en su obra problemáticas concretas –globales o locales–, sino que enfoca los temas de una manera más radical –en el sentido no de extremo sino de perteneciente a la raíz–, que tiene que ver con indagar en los mecanismos –culturales– involucrados en la construcción de la mirada. Sus especulaciones con los engranajes gráficos del paisaje van en esa dirección. Para el artista, el paisaje no es lo que vemos, sino la proyección en lo que vemos de aquello que hemos visto. El paisaje es memoria. Las imágenes que hemos visto y que hemos aprendido a reconocer como relevantes determinan la manera en que concebimos y representamos aquello que nos rodea. De ahí su esfuerzo constante por establecer en su trabajo conexiones con los ámbitos en los que estos procesos de configuración tienen lugar.

Ese esfuerzo se concreta en lo que podemos describir como una doble apertura: desde un punto de vista formal, puede decirse que en sus obras no hay disimulo, sino que exhiben su codificación gráfica porque el artista trabaja expresamente con ese material; así que, por decirlo en términos informáticos, sus creaciones son de código abierto. Esta primera apertura en el plano del lenguaje posibilita la segunda, que es en el plano del discurso: sus obras se abren hacia distintos significados. Proponen diferentes itinerarios, distintos viajes.

Para González, estos itinerarios necesariamente suceden en el lugar donde se produce el encuentro entre la memoria cultural de quien hace una obra de arte y de quien la disfruta. Es obvio que ese espacio es impreciso, cambiante y volátil, pero también que se despliega a partir de una cultura y un imaginario compartidos, ese núcleo de ideas e imágenes que construye el sistema de consensos y sobreentendidos que permite la comunicación. González considera vital enraizar sus obras en ese imaginario, por eso hace constantes guiños o referencias a otras obras de arte, a veces con alusiones directas a piezas concretas y otras indirectamente en forma de registros formales o codificaciones más o menos sutiles que integra en su obra como elementos sintácticos. El artista suele comentar que con esto persigue generar en los y las espectadoras una suerte de sensación de *déjà vu*, la impresión más o menos consciente de estar visitando un lugar –aquel donde la obra nos sitúa– que ya se conoce; la sensación de haber estado aquí.

Una buena obra de arte nunca presenta una lectura única, siempre genera una multiplicidad de lecturas o de interpretaciones que se modulan en función de factores diversos. El más importante, emocionante e impredecible de ellos es la subjetividad de quien mira. Es bien sabido que un o una artista jamás tiene el control de la interpretación de su obra, tan solo puede aspirar a regular un poco la experiencia estética, activando determinadas lecturas frente a otras. La manera en que González hace esto es trasteando con la estructura sintáctica y semántica de la imagen para destacar determinados elementos que conectan con referencias culturales concretas; estas referencias funcionan como señales y señuelos que se ofrecen a la experiencia de los y las espectadoras, abriéndoles posibilidades de viajar a otros lugares: hacia las ansias

descriptivas de Durero, hacia las utopías desahuciadas de Tatlin, hacia las inscripciones torpes, secas y vitales del grafiti soez, hacia las flores metálicas de Blossfeldt, hacia los paisajes otoñales de Satie, hacia el Kinkaku-Ji, el pabellón dorado de Kyoto. Su obra se construye, por tanto, como una estructura sintáctica flexible, amable, que se despliega en un rosario de referencias que funcionan como las migas de pan de los cuentos de Perrault, el rastro intencionado y leve que permite seguir las sendas del pensamiento del artista.

Ciertamente, la experiencia estética que ofrecen las buenas obras de arte puede concebirse como una suerte de viaje o, quizás mejor, de excursión. Las personas que disfrutan del arte son excursionistas, gente que sale a caminar, a conocer; como el *wanderer* que preside el cuadro de Friedrich. La figura que aparece en aquella obra, de espaldas, mirando a las montañas, no es un montañés; no habita aquel lugar ni realmente pertenece a él, sino que está de paso, de visita, y esa visita le proporciona una experiencia de la que se deriva algún tipo de conocimiento. Entrar en una obra de arte es como salir de excursión: una actividad ociosa y que requiere tiempo, pero que es necesaria. Es una cuestión de salud: si no salimos de vez en cuando a caminar, los músculos se atrofian.

Esto vale también para los y las artistas. Hacer arte implica internarse en un territorio apasionante y con multitud de senderos de experiencia, solo que todo lo interesante, todo lo que merece la pena hacer, está fuera de los caminos ya trazados. En eso radica la dificultad de este trabajo, en resituar las formas ya conocidas de experiencia y de conocimiento en un lugar distinto, donde se enuncie algo nuevo o relevante. Lógicamente, cada artista lo hace a su manera, tiene su propia forma de actuar. Para describir el proceso de González, la imagen del propio artista como excursionista es especialmente oportuna, porque describe lo que en la práctica es su proceso de trabajo, al que el artista se refiere con frecuencia como la “exploración del territorio”.

El territorio al que alude es el de la cultura y el de la memoria, que son, para el artista, los componentes con que se construye la mirada que, a su vez, es el instrumento que empleamos para concebir el mundo y, consecuentemente, ordenar nuestras acciones prácticas en este. Ahora bien, la cultura y la memoria son un laberinto tan apasionante como intrincado; quien se interne en él con ambición de aportar algo haría bien en buscarse alguna Ariadna que le proporcione el hilo para marcar el camino, porque en arte es fácil perderse en tierra de nadie, en ese estado de confusión donde las ideas con frecuencia acaban embarradas, sin poder ir a ninguna parte. Metido en el meollo, González tiene un sistema para orientarse, que es hacerse un autoencargo: en cada serie delimita unas determinadas condiciones –que pueden ser un tema o problema específico, una técnica o un repertorio concreto de recursos, una cierta disposición visual, una actitud o proceso especial o, con frecuencia, varias de estas cosas a la vez– y desde ahí insiste sobre ese asunto para explorar todos sus aspectos, expandiéndolo y comprendiéndolo bien. Eso es explorar un territorio –investigar, cartografiar, desarrollar un campo de trabajo– para descubrir y sacar a la luz lo que pueda haber ahí de relevante.



Formalmente, este proceso se traduce en una producción muy numerosa, con las obras organizadas en series con una alta coherencia interna, insistiendo sobre los términos del autoencargo hasta un punto que limita con uno de los más pavorosos terrores que acechan a las y los artistas: repetirse. Sin embargo, como advertía Antonio González en 1993, a propósito de este asunto: “no se pinta el mismo cuadro cuando se pinta el mismo motivo”. Efectivamente, suele recordar el artista que él no repite: insiste; trabaja sobre los mismos presupuestos con el objetivo de alcanzar no la perfección, sino la precisión. La que se requiere para conseguir que parezca natural algo que no es más que un enunciado de lenguaje.

Este método hace que su trabajo no dependa demasiado de los humores de los días, sino que se sujeta al proyecto; en ese sentido su obra es intensa, pero poco visceral. Es importante esto, porque a González le interesa que sus piezas estén vivas, “que no se pudran”; sin embargo, no se mueve por las contingencias, sino por la reflexión y la disciplina: no le interesa particularmente la autenticidad, sino la lucidez. Esta es otra de las razones por las que el lenguaje aparece siempre en el primer plano de sus imágenes. En su caso no es solo el mecanismo para interpretar las obras y para exponer su sentido; es también, de manera expresa, lo que se ve en ella: la meticulosa textura con la que se expresan sus contenidos que, sobra decirlo, son tan “auténticos” como los de cualquiera. Así que puede decirse que, en rigor, su obra es el lenguaje con que está hecha su obra.

De lo anterior se deriva otra cuestión fundamental para entender su trabajo: González no es un artista de obras maestras, sino de discurso. Su objetivo no es producir piezas individuales carismáticas, tampoco fuerza los formatos para hacer obras de museo. Esto no quiere decir que se desentienda del reto de hacer creaciones memorables; al contrario, ese es expresamente su objetivo. Lo que quiere decir es que para llegar a ello no trabaja en piezas jerárquicas individuales –en su mayor parte, hay excepciones–, sino que hace insistencias, recurrencias, reincidencias sobre el mismo motivo; sus obras son el resultado de volver sobre los mismos pasos o insistir sobre el mismo movimiento, buscando ser cada vez más preciso, más consciente, más sencillo, más eficaz. De ese proceso emergen, como piezas relevantes, aquellas que resultan especialmente afinadas o especialmente lúcidas.

Esta forma de operar condiciona necesariamente la visualidad de su trabajo, su recepción y, por lo tanto, sus formas de exposición. La idea de reiteración debe mostrarse adecuadamente, porque no es solo una condición práctica de su proceso de producción, sino que tiene que ver con una propuesta discursiva que se puede resumir en una máxima: es necesario mirar muchas veces para reparar en los mecanismos de la mirada. El artista habla del parpadeo; cada vez que cerramos y volvemos a abrir los ojos, lo que vemos es la misma cosa que a la vez es distinta. En ese parpadeo –esa obra que explora las diferencias entre una mirada y otra–, el lenguaje queda al descubierto, a la vez que gana precisión. Por eso los intereses de González no se describen tanto en sus obras concretas como en su conjunto, donde salen a la luz los periplos

del artista. Dicho de otro modo, lo que caracteriza realmente su trabajo no es un repertorio de rasgos de estilo reconocibles en sus obras individuales, sino los itinerarios que el artista va trazando mientras construye sus piezas, que se pueden rastrear en el conjunto de su producción.

Sin embargo, en realidad sus obras tienen plena individualidad; de hecho, en términos formales suelen estar muy cuidadas; en ese terreno González es un artista remarkable. Ahora bien, esa condición de individualidad es, por así decirlo, tensa: si bien sus piezas son plenamente autónomas, cada una de ellas reclama a la anterior y la siguiente. Es decir, el significado de cada obra no está totalmente contenido en ella, sino que se expande hacia el espacio que se abre entre una pieza y la otra. De esta manera, si sus obras son destacables como objetos artísticos bien resueltos, no son menos importantes los vacíos que hay entre ellas. Esto hace que, en exposición, su trabajo deba ubicarse posibilitando el cruce entre dos miradas: una panorámica, hacia grupos numerosos de obras, donde queden al descubierto los espacios de discurso que trazan en su conjunto, y otra que se detenga en las piezas relevantes, aquellas que emergen como momentos singulares en el contexto de su trabajo.

Entonces, el reto en un comisariado sobre González es hacer visible todo aquello que no es obra pero que es imprescindible para entender lo que el artista hace, y por qué lo hace. Sin duda, sería posible presentar su producción como una suma de los objetos que la componen, pero es más preciso describirla como el registro de los itinerarios que ha seguido. Cabe afirmar que el dibujo que hilvana el hilo de Ariadna es justo el resultado que González persigue al internarse en el laberinto.

[Salgamos de excursión].

Dice Gonzalo que el momento más duro del día es ignorar al demonio pejugero emboscado tras la puerta de su estudio, el enemigo imaginario que cada mañana, al entrar, le atormenta con la misma jodida pregunta: qué haces aquí. ¿Qué haces aquí, trabajando en algo que no vale un pimiento, que no importa un pito, que no va a cambiar nada? Una invitación en toda regla a procrastinar.

Mucha gente considera a los y las artistas personas extravagantes y absurdas, que hacen rarunadas y ombliguerías que nadie les ha pedido que hagan. A quienes triunfan, les aplaudimos, les hacemos homenajes, les ponemos medallas y una escultura en una rotonda, pero todo el mundo sabe que el arte no sirve para nada. Para nada útil, al menos. Por eso Gonzalo siempre saluda a quien entra en su estudio con una guasa. “Aquí, haciendo machangadas”.

Sin embargo, la pregunta del tan cabrón como sagaz demonio no es una broma, sino una versión puñetera del gran dilema humano: qué hacer aquí, sabiendo que lo único que realmente sabemos es que no sabemos qué hacemos aquí.

Esta duda machacona, que desde siempre ha acojonado a cualquiera tan bien alimentado como para tener tiempo de pensar en ello, ha llevado a los *homo sapiens* a ingeniar religiones y filosofías con que descifrar el enigma de la existencia y, cómo no, justificar cómo nos manejamos en ella. Relatos que permiten sujetar el ansia de la vida a un horizonte de sentido.

Pues eso mismo hacen los y las artistas, enredarse en filosofías y proyectos que dan sentido a su extravagancia. Aunque luego renieguen de las teorías –tonteorías, que diría el otro–, para fintar al demonio tras la puerta es básico creer que hacer arte es importante, que puede aportar o formar parte de algo, que construye un escenario, que al final de todo no hay una rotonda y una palmadita en la espalda, sino una experiencia de conocimiento para alguien. Solo así es posible vencer la tentación de mandarlo todo al carajo y volverse a la cama. Hay que creerse mucho esto, para echar las horas que se tarda en hacer algo que merezca la pena.

Pero tampoco es para tanto, diría Gonzalo, que al fin y al cabo –asegura– compra sus dibujos en las tiendas de chinos.

[Fin de la excursión].

#### **IV. Internarse en el laberinto**

Hasta hace poco, los itinerarios de Gonzalo González se podían rastrear sobre todo en sus dibujos. Antes, en la época en que el artista se reconocía a sí mismo como pintor –más o menos hasta los 90–, el papel que desempeñaba el dibujo en su trabajo no iba más allá de lo convencional: una actividad complementaria, de anotaciones, bocetos y algunos ocasionales experimentos más ambiciosos. Sin embargo, progresivamente su dibujo fue haciéndose más intencionado e intensivo, hasta convertirse en el hilo conductor de su discurso y, por tanto, definitivamente, en el aspecto de su trabajo que era necesario siempre mirar con atención. Me gusta pensar que este cambio comenzó en 1993, precisamente en un viaje, cuando realizó su extraordinario *Cuaderno de Estocolmo*.

Por aquella época, las indagaciones de González con las categorías simbólicas y semióticas del paisaje se habían traducido ya en varias series de pinturas: *Jardines* (1980-1982), *Paisaje quemado* (1987-1991), *Espejo de las nubes* (1991-1993) o *Nocturnos* (1996-2002), donde analizó distintas codificaciones del género, produciendo un nutrido conjunto de cuadros que operaban, por así decirlo, por resonancia: las estructuras pictóricas funcionaban en la imagen porque recordaban a otras estructuras pictóricas, vistas o revisitadas en la tradición. La exploración que hizo González durante aquella época de los tránsitos de ida y vuelta entre las retóricas de la pintura de paisaje y las retóricas de la mirada, evolucionó y se hizo sistemática en su fertilísima producción de dibujos, que se intensificó desde los años 90 y alcanza al

menos hasta 2018, año en que culmina –por el momento– su serie *Despiece del paisaje*. Todas estas obras pueden considerarse paisajes, pero no porque sean imágenes de lo real, sino porque especulan con los elementos y los signos mediante los cuales lo real es formulado como imagen.

Claro está, en el contexto amplio de su trabajo la importancia del dibujo no es una anécdota, sino una cuestión fundamental, derivada de la lógica interna de su proyecto. Dibujar es muchas cosas, pero una de las más importantes implica ejecutar una compleja labor de codificación, la necesaria para trasladar a un papel, con tan solo un lápiz, una determinada idea o experiencia. Esto hace que el dibujo, de todas las disciplinas artísticas, sea quizás la que mejor y más claramente pone al descubierto la mecánica interna de la representación; es decir, su lenguaje. Sin duda, con el dibujo se pueden hacer simulaciones y también disimulos, es factible engañar al ojo con ilusiones muy elaboradas. Pero para González dibujar no es esto; dibujar es gestionar la apasionante tensión que vibra en cada gesto, en cada trazo, en el encuentro entre lo que ese trazo es –una simple mancha intencionada en el papel– y lo que parece: aquello que nos puede llegar a hacer ver. Desde esta perspectiva, un buen dibujo sería aquel que nos lleva de excursión a otro lugar, pero sin perder nunca de vista la conciencia plena de que estamos viendo solo grafismos y manchas. De que el laberinto en el que estamos es el del lenguaje.

Esta articulación tensa entre signos y significados se reproduce en la mayor parte de su obra reciente y se amplifica en la escultura. Ahí la cosa se complica, porque si en un dibujo reverbera el modo en que un determinado grafismo simultáneamente parece –por ejemplo– una rama, en la escultura se invierte la ecuación, ya que el artista puede trabajar directamente con una rama que, al integrarla en una obra, desde ese momento pasará a ser un grafismo. Estos juegos retóricos ganan complejidad con la intervención de un tercer ingrediente, que es la memoria del propio objeto: las cicatrices de su vida anterior –lo que era la rama antes de ser escultura– se integran en el conjunto, así que la pieza final se llena de matices, de sutiles propuestas de conversación. En este sentido, las esculturas de González, como los dibujos, dejan al descubierto su estructura sintáctica al proponerse como complejos juegos constructivos o de articulación a partir de materiales fragmentarios, tanto físicos –trastos encontrados o reciclados, piezas estándar de marquetería, objetos naturales, elementos prefabricados o incluso fetiches personales– como psíquicos –referencias, significaciones, evocaciones, conceptos, contenidos o connotados tanto por los objetos concretos como por las relaciones que se establecen entre ellos–. Con estos materiales el artista propone sus enunciados escultóricos, que constituyen una nueva y mayor unidad de significado, alimentada a su vez por los ecos que cada uno de los fragmentos aporta al conjunto.

Vistas así, resulta inevitable equiparar las esculturas –también muchas de sus obras en otros formatos– a oraciones, como enunciados de significado en las cuales las palabras –sus fragmentos– no son componentes neutrales, sino que aportan sus propias significaciones, matizan o modulan lo que propone el conjunto. Las obras de

González pueden considerarse enunciados poéticos formalizados como esculturas; son poemas, y si esta interpretación es correcta, entonces esos poemas, por intención y extensión, deben ser haikus.

Sea o no atinada esta idea, lo cierto es que muchas de las obras de González comparten con los haikus la condición de ser imágenes breves, pero que, a la vez, reclaman un tiempo de contemplación; detenerse en la mirada. Como los mejores haikus, las mejores obras de González se leen en un instante, pero si empleamos solo ese tiempo haremos poco más que escanear la imagen, en realidad no estaremos conectando con lo que la pieza propone. Ese detenerse en la mirada no es necesario solo porque haya algo más que ver, detalles adicionales que permitan, eventualmente, descifrar el significado como si fuera un acertijo; su obra tiene detalles y matices, pero la verdadera razón para mirar con tiempo es crear la posibilidad de hacernos conscientes de ese mirar y, al serlo, poder cambiar la mirada. Para el artista, en los rincones de este proceso de atención, en los espacios inesperados y leves que se abren entre los atisbos, es donde brota la poesía, la que se propone y la que, acaso, se percibe como experiencia de conocimiento.

En esa dimensión poética es donde sus obras se individualizan, llenándose de alusiones particulares a cuestiones diversas de la cultura, la vida y, en ocasiones, ocultos tras las puertas, los demonios personales del artista. Pero esto, siendo importante, no son más que contingencias y devenires en lo que es el verdadero objetivo de González: poner en valor su mirada, que cobra cuerpo a través de su habilidad para intervenir en el imaginario de las y los espectadores, para modelar sus expectativas y conseguir que, al mirar, acabemos reparando en aquello que, normalmente, nadie nota: las flores del castaño en el alero.

## **V. Flores del castaño en el alero**

Gonzalo González no es fotógrafo, ni siquiera tiene cámara, pero desde hace tres años produce regularmente fotografías, que comenzaron siendo una actividad complementaria en su trabajo, pero que cabe plantear que se han ido convirtiendo en el hilo conductor de su discurso. No porque concluya en obras especialmente relevantes, al menos no por el momento, sino porque en el terreno de la fotografía el artista está ahora produciendo unas imágenes que expresan, con extraordinaria lucidez, la convergencia entre las principales líneas de fuerza de su trabajo en los últimos veinte años: el lenguaje, el valor constructivo de la mirada, el paisaje como memoria. Desmontar las imágenes de paisaje en sus piezas, en sus palabras, para después reconstruirlas como poemas.

Las fotografías de González son siempre realizadas de paseo, de excursión, siempre con la precaria óptica de su teléfono móvil. Esto hace que sean técnicamente humildes, imperfectas, condenadas por su resolución a manejarse en pequeños formatos,

alejados de los tamaños de museo de la fotografía contemporánea. Todas las fotos las dispara sin bajarse del coche; son imágenes de paso, marcadas por las imposiciones del trazado de las carreteras y las eventuales urgencias de la circulación. Por ello, también renuncia a cualquier posibilidad de forzar encuadres; el artista no se mueve en el espacio para buscar la mejor perspectiva o el balance de luz más adecuado, lo que implica que la lógica de la imagen no obedece a las necesidades del objeto fotografiado, sino que refleja la mirada de su autor; es propiamente el rastro de lo que él ha mirado y de cómo lo ha mirado.

González fotografía las cercanías de su estudio, aprovechando sus trayectos cotidianos en coche, siempre cercanos a su casa, aunque no debe entenderse que hace imágenes documentales; la suya no es una actividad sistemática ni archivística; no pretende registrar ni cartografiar nada. Todo lo contrario: aunque las fotos sean vistas de los parajes de medianías del norte de Tenerife, no se reconocen los rasgos de esos lugares en las imágenes. De hecho, lo que reconoceremos en ellas son, más bien, escenas con el horizonte lejano y bajo como los paisajes holandeses, ciertos encuadres del cine de Andréi Tarkovski, pinturas de paisajes nubosos o nítidas marinas de Gerhard Richter, el concepto espacial de aquel bronce que hizo González hace años inspirándose en Sánchez Cotán, los cipreses de un frottage de Max Ernst que parece un De Chirico, un día de lluvia que suena al *Boulevard des capucines* de Monet, quizás incluso rememoraciones de las visiones de Bashō. Y, sobre todo, lo que vemos en las fotos son muchas escenas que recuerdan mucho a los dibujos, pinturas y esculturas del propio artista. Es decir, lo que vemos es su memoria, sus intereses, sus influencias y sus referencias, proyectadas en el territorio como un sistema de codificación con que interpretar y conceptualizar la realidad visual.

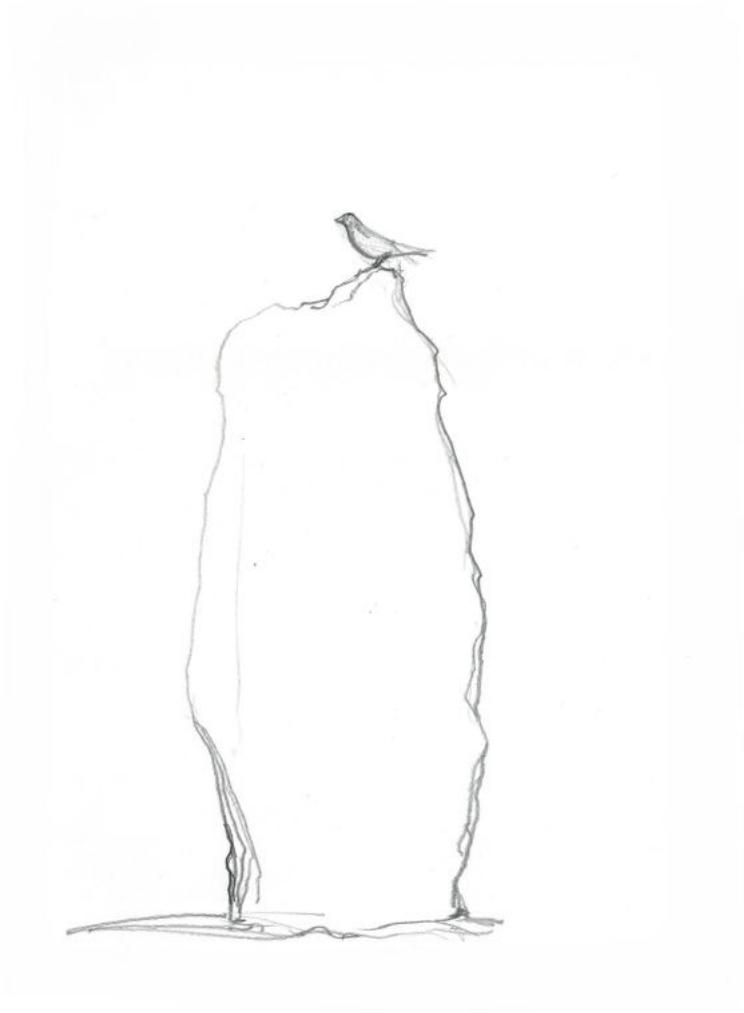
Eso indica que las fotos no deben ser vistas solo como los descubrimientos cotidianos del artista, como hallazgos felices de su mirada sobre una naturaleza inocente. En realidad, sus imágenes son construcciones muy elaboradas de una mirada educada por años de trabajo. A veces se dice que la emoción estética, como otras emociones o deseos, es algo que surge espontáneamente, sin control consciente, y seguramente en parte es así, pero también es una experiencia que se construye, en cierta manera se puede elegir. Se puede elegir una manera emocionante de mirar; se puede mirar frenéticamente a muchos sitios o se puede, en cambio, mirar con atención a un lugar concreto. La mirada es el resultado de un conjunto de instancias que nos vienen dadas, pero también se construye, se decide. Esta conciencia explica por qué González nunca se ha interesado por las esencias, sino por el lenguaje.

Ahora bien, decía antes que la fotografía de González no era documental, pero en cierta manera lo es. Es decir, no se produce como un registro del territorio, pero sí documenta los desplazamientos de su autor. El artista se mueve a diario, físicamente, por los alrededores de su estudio; realmente sale de excursión por una naturaleza que ya no es, no puede ser, ese espacio primordial que exploraba el *wanderer* de Friedrich; la naturaleza ahora es un espacio regulado, contaminado y cargado de lenguaje. Por

estos parajes, González viaja y, de hecho, envía diariamente a sus amistades, mediante una aplicación de mensajería, sus fotos de travesía, de modo que, en este mismo instante, en el teléfono móvil de decenas de personas está archivado el libro de viajes del artista. Como habrá deducido a estas alturas el lector o la lectora de este cuento, el viaje del artista no sucede por los lugares que recorre con su coche, sino por los pasajes del laberinto de la memoria y la cultura.

La excursión que diariamente emprende González no es hacia otro lugar, sino hacia otra mirada, porque el artista aprendió del poeta que no se viaja para ver lo otro, sino para ver lo mismo de otra manera. Así que, sin duda, su fotografía se ha vuelto relevante precisamente porque en ella el viaje es más que nunca un ejercicio poético: ya no queda territorio originario o esencial, la realidad se ha disuelto en una maraña de fragmentos. No existe ya naturaleza, solo existe paisaje; no queda trascendencia en aquello que vemos. Con su obra, González demuestra que lo que vemos es lenguaje; tan solo aquello que hemos aprendido a ver. Por eso, en sus imágenes indaga en el enigma, fascinado por saber que eso, el enigma, no es más que una palabra. Fascinado porque con las palabras se escribe la poesía.

González sabe, como sabe todo el mundo, que la poesía no sirve para nada, que no importa a casi nadie, que no cambia las cosas; por eso considera un signo de inteligencia distanciarse, desdramatizar, no tomarse el arte demasiado en serio. Pero sabe también que los poemas –las obras de arte– a veces dan pistas a los excursionistas, leves como migas de pan en el bosque, que revelan itinerarios y sendas o alumbran alguna lucidez inesperada. Como aquella mañana que Gonzalo González entró al estudio y, cuando su viejo enemigo le preguntó, como cada día, qué haces aquí –en el estudio, en el viaje, en la vida–, el artista recordó cierto poema y pensó: estar aquí es todo.









Vániras, 2014. Madera, esmalte, cola y gesso, 43 x 13,5 x 16,5 cm





La fleur. Deseo, 2011. Madera, cola, gesso y esmalte, 64 x 27 x 24 cm

Borrasca, 2011. Madera, cola, acero y gesso, 34 x 29,5 x 19,5 cm





Personaje de jardín, 2010. Madera, algodón, gesso, esmalte, cola y barniz, 39 x 23 x 16,5 cm

Trompetista, 2013. Madera, algodón, gesso, cola, esmalte y barniz, 55 x 26 x 15,5 cm





Bosque, 2003. Madera, cola, esmalte y gesso, 50 x 27,3 x 6,5 cm

Sin título, 2003. Madera, cola y gesso, 53 x 14,5 x 5 cm





Pérgola, 2010. Madera, cola y esmalte, 38,5 x 40 x 19,5 cm

Sin título, 2018. Madera, cola, barniz, hierro y pintura acrílica, 48,5 x 20 x 20 cm





Observatorio IV, 2018. Madera, cola, y esmalte, 59,5 x 20,5 x 12,5 cm

Jardín suspendido III, 2013. Madera, conglomerado de madera, cola y esmalte, 57,5 x 22 x 14 cm





Bosque rojo, 2015. Madera, cola y esmalte, 50,5 x 28 x 13,5 cm

Observatorio II, 2018. Madera, cola, y esmalte, 59,5 x 20,5 x 12,5 cm





Florero con cactus, 2016. Madera, cola, barniz, hierro y pintura acrílica, 74 x 26 x 20 cm

Flojero con cactus, 2016. Madera, cola, barniz, hierro y pintura acrílica, 73 x 36 x 23 cm





In memoriam, 2014. Madera, cola y esmalte, 91 x 20,5 x 29 cm

Paisaje con tunera, 2014. Madera, cola, gesso y esmalte, 80 x 23 x 20 cm





# Imágenes de segunda mano

José Díaz Cuyás

Para cumplir con su encargo, este texto debería lograr contar algo sobre las piezas de pie de Gonzalo González. Sin duda, la mejor manera de saber lo que dice una obra es intentar, en lo posible, dejarla hablar. No parece un asunto complicado, pero la verdad es que no hay ninguna certeza en semejante cometido. Es frecuente, por ejemplo, que al referirnos a ellas, en lugar de atenderlas, terminemos por acallarlas a fuerza de imponerles términos que no les corresponden. Este tipo de equívocos se producen por una razón sencilla: las imágenes dicen y hacen cosas distintas a lo que dicen y hacen las palabras. Aunque sea una obviedad, no está de más recordar que los textos en su interpretación se valen de categorías, de abstracciones conceptuales que el ojo no ve. Lo que sí vemos son cosas concretas, cuerpos singulares en el espacio, es posible que reducidos a tipos, pero nunca ideas como tales. Palabras e imágenes hacen cosas distintas y no se piensa igual, ni se piensa lo mismo, con unas o con las otras.

Lo primero que se nos plantea, pues, es en qué términos debemos hablar. Para determinar lo hay que aceptar el diálogo al que nos invitan las obras, asumiendo, en primer lugar, que tratamos con imágenes. Todo se clarifica, hablando de categorías, si dejamos de pensar en las imágenes según la narcótica noción de representación bidimensional y las entendemos como aquello que se da, en acto, a la mirada. No como cualquier objeto de la *visión* –de un ojo fisiológico–, sino como un objeto intencional dirigido a la *mirada* –de un sujeto vidente–: como esa suerte de membrana que media entre el ojo orgánico y la opacidad de la materia para dotar a nuestra realidad de una apariencia reconocible. Esta pantalla intermedia es, al tiempo, algo hecho por nosotros y que nos hace, que nos constituye como somos. Françoise Dolto ha explicado de manera clarificadora cómo llegamos a convertirnos en individuos –no divididos– al otorgarnos una imagen del cuerpo, una figura unitaria de nosotros mismos que nos permite encontrar nuestra posición entre las cosas –los cuerpos– que nos rodean. La imagen comprendida de este modo, como imagen-piel, es una experiencia corporal, comunitaria, previa al lenguaje y conformadora de identidad. Gracias a ella imaginamos el mundo, pero no solo en el sentido elusivo de soñarlo o fantasearlo, sino en otro mucho más empírico: la misma potencia que nos permite crear imágenes internas y caprichosas es la que nos dota para producir esas imágenes externas y estables

con las que ponemos orden en nuestras percepciones. Las imágenes subjetivas de la imaginación libre forman un continuo con estas otras que suponemos objetivas y con las que “imaginamos” –ponemos imágenes– al mundo. Las posibilidades de imaginar –ver– no son infinitas, cada comunidad construye y es construida, en un mismo movimiento, por su propia cosmovisión, por su diferente modo de figurar la realidad. Es cierto que, desde una perspectiva tan amplia, no podemos separar otras funciones simbólicas, como el propio lenguaje, de los regímenes históricos de visualidad. Pero por ahora basta con señalar que antes de ponernos a hablar, en nuestra vida individual o colectiva, nos ponemos activos a mirar y que ver es también, para nosotros, una manera de hacer mundos.

El paisaje, el cuerpo o el rostro no son espectáculos que estén ahí; los vemos como son porque los hemos figurado en común. Podría sostenerse incluso que fue por medios plásticos como surgieron a la vista por primera vez, y que solo después, una vez integrados en la mirada colectiva, pueden dejarse ver sin necesidad aparente de artificio. Lo que nos confunde es el modo, en apariencia directo e inmediato, en que se nos muestra todo aquello que reconocemos, como si eso que distinguimos tras el espejo ya estuviera ahí y no fuera por mediación de la mirada que el mundo puede llegar a desdoblarse sobre un cristal. Pero incluso más allá de las imágenes plenamente articuladas en la mirada, son las propias disfunciones ópticas del ojo las que nos muestran el desajuste entre visión y realidad, las que ponen de manifiesto los límites de lo visible. Con los juguetes de óptica, por ejemplo, podemos provocar estas incoherencias de manera premeditada: con el zootropo ponemos movimiento en lo estático, con el estereoscopio profundidad a una imagen que es síntesis de otras dos. Ni el movimiento ni la profundidad estaban ahí. Gracias a la reconfiguración consciente de estas imágenes nos distanciamos por un momento de la visión naturalizada, recomponemos percepciones aisladas –movimiento, profundidad– y nos observamos viendo, siendo testigos, en definitiva, de la construcción activa de lo que vemos. Otro tanto puede ocurrir también de manera inesperada, como cuando al observar un lápiz medio sumergido en agua lo vemos roto, también entonces nos separamos de la visión, asumimos que el lápiz está quebrado solo para el ojo y, de algún modo, también entonces puede decirse que lo invisible se hace visible. Lo habitual es que solo repararemos en estas incoherencias de manera accidental, pero lo cierto es que responden a la naturaleza del ojo y son extensibles a todo lo que vemos.

Las imágenes, como acontecimientos de la mirada, son posibles gracias a esta cualidad de espejismo de la realidad percibida, a esa diferencia infinitesimal que, como en las dos caras de un cristal, une y da estabilidad en una misma matriz a realidad e ilusión. Lo que contemplamos como realidad al abrir los párpados es ya realidad ilusionada, y es esa sutil diferencia en todo lo que vemos entre ilusión y realidad la que permite establecer ese reino intermedio al que pertenecen las imágenes y en el que trabaja todo arte visual. La fascinación y la inquietud provocadas por el efecto de irrealidad de estas distorsiones es el principal atractivo de los juguetes y espectáculos de sombras; en ellos nos recreamos por mero placer, como en la magia, en la expe-

In memoriam, 2014. Madera, algodón, cola, gesso y esmalte, 57 x 17,5 x 17,5 cm





Crisantemos, 2015. Madera, cola, gesso y algodón, 50 x 17,5 x 17 cm

riencia consciente y voluntaria del autoengaño. Ese placer primario es el que siempre han perseguido los artistas de la mirada, como sería el caso de González. Pero para estos ilusionistas de las imágenes ese deleite es también señal de un desarreglo, de una actitud atípica ante la realidad: la que lleva a expandir ese juego de desrealización, a ejercitarse laboriosamente en la observación del acto de ver y en la conciencia de verse viendo. Activar estos desdoblamientos, potenciar estos juegos de mediación, sería un modo factible de entender lo que ha sido siempre la tarea del arte.

Pero comprender la mirada como mediación no equivale, en absoluto, a concebirla como una lengua según el modelo lingüístico. En nuestra experiencia, la imagen no funciona como un sistema de signos. Nos acercaremos más a su sentido propio si la entendemos como expresión: como una gestualidad exterior a la que otorgamos una voluntad –un querer decir–. Las imágenes actúan de una manera similar a como los otros lo hacen para la mirada. Aunque solo tengamos acceso a su más estricta exterioridad, adoptan y hacen figuras en las que percibimos sentidos, se nos presentan como superficies expresivas: su piel configura un campo de fuerzas en cuyas modulaciones, tensiones y movimientos reconocemos una intención y a las que concedemos una interioridad. También un cuadro o un dibujo “quieren decir” y se constituyen en campo de fuerzas, como una piel expandida sobre la pared donde las formas hacen gestos con algún propósito que saltará a la vista en el acto de mirar. De ser así, las imágenes nos hablan siempre, como la pose y el gesto, de lo más vulgar y corriente, de nuestra manera de estar en común y de pasar el tiempo; es decir, de lo más corpóreo, mundano y material que podemos concebir, alejadas por tanto de los asuntos elevados y misteriosos del espíritu. Así entendidas, desde el ademán más primario hasta su fijación en figuras complejas, las imágenes son, sencillamente, expresiones de vida.

Todo puede complicarse, ya lo estamos viendo, cuando utilizamos el lenguaje para explicarnos. Poco importa si nuestra intención es la de quitarle obstáculos al ojo apartando categorías, solo podremos hacer espacio, aún a riesgo de abarrotarlo más, aplicando otras distintas y más ajustadas. Por lo pronto, intentamos evitar que nuestras piezas de pie tengan que calzar con el molde hueco de categorías abstractas. Con las obras entendidas como expresión de vida ocurre como con la propia vida: podemos hablar de ella en abstracto, pero cada cual sabe por experiencia propia que no es una abstracción, sino justo lo contrario, lo más concreto y particular que podemos concebir. Tener presente esta contradicción entre la abstracción de las palabras y la concreción de la experiencia visible tiene su importancia cuando tratamos, como es el caso, con un artista que trabaja en lo concreto: en las pequeñas diferencias, los ecos y las variables secuenciales de las imágenes, con la única intención de que las vibraciones de sentido activadas a su alrededor lleguen a provocar una atmósfera. Lejos, por tanto, del propósito tan extendido en la actualidad entre espectadores y artistas de superponer a esas resonancias un discurso coherente, un enunciado fácilmente identificable con el que remitirnos, por ejemplo, a generalidades de orden social. En relación con este tipo de abstracciones discursivas resulta significativo que la arquitectura utópica de la Francia revolucionaria mereciera de sus contemporáneos el calificativo de *parlante*: su

aparición emblemática y ostensiblemente simbólica apelaba de una manera directa y explícita, más allá de usos habitacionales, a los principios de la Razón. Podría decirse que las formas proclamaban a gritos sus ideas. Algo semejante viene ocurriendo, salvando las distancias, con gran cantidad de obras en la estela de lo que se llamó, precisamente, arte “de las ideas” y que en sus distintas manifestaciones, sobre todo en la llamada crítica institucional, se ha convertido en las últimas décadas en tendencia dominante en museos y bienales. Ocurre con determinadas piezas que se ofrecen de un modo tan simple y directo como emblemas de proclamas discursivas, parlotean con tal vehemencia sobre ideas y principios de orden general, que carece de sentido plantearse qué es lo que ellas, en su facticidad, puedan llegar a decir. Era a esto, también, a lo que antes me refería al aludir a las dificultades de la escucha. Con independencia de su tema o motivo, aquello que cada obra en particular alcance a decir lo hará por medio de la diferencia, del juego de diferencias que ella misma establece, nunca mediante generalidades. Optar por esto último, por generalizar, es la vía más directa al estereotipo, y por mucha verborrea que pueda llegar a desplegar, el estereotipo, hablando con propiedad, nunca dice nada más allá de su propio vacío.

De manera que no solo quienes intentan hablar de arte corren el peligro de enredarse con los términos, también los artistas y sus obras andan en un barullo semejante, especialmente desde que se ha llegado a confundir lo que estas en concreto pueden decir o expresar con el parloteo literal de discursos de orden general. Este desconcierto sobre lo que dicen obras y discursos es relativamente reciente y, mientras para algunos artistas este cruce puede resultar en gran medida fértil y fecundo, se da el caso, para otros, para quienes prefieren jugar más con los sentidos estrictamente visuales que con los enunciados, que defraudarán la expectativa de encontrar sólidos argumentos que justifiquen las piezas, incluyendo el de su propia existencia. *Tener* un discurso ha pasado a convertirse en una cuestión de supervivencia y, aunque como contemporáneos hayamos naturalizado esta exigencia, sus motivos no son fáciles de desentrañar. Una hipótesis plausible podría ser la siguiente: la propensión teórica y reflexiva del arte contemporáneo, de manera muy destacada desde los años 60, unida a la presión a la que le somete su estatus comercial y simbólico, han propiciado la consolidación en su campo institucional de categorías-valor que cotizan en un peculiar sistema de transacciones práctico-especulativas. El resultado paradójico es, de un lado, una hiperteorización de las prácticas y de sus discursos críticos y, de otro, una considerable confusión conceptual que alimenta la propagación de tópicos y consignas. Es recurrente acusar al mercado de condicionar las formas y forzarlas al estereotipo o la estandarización; cabe sospechar que en el llamado capitalismo cognitivo otro tanto debe estar ocurriendo con ideas y proclamas. La esclarecedora complicidad entre dos destacados artistas como Beuys y Warhol nos enseñó, hace ya tiempo, que la *idea* de revolución se puede vender de manera bastante parecida a la *imagen* de una sopa. En el mundo del arte la ideología, como las ideas brutas en general, cotiza al alza. Así las cosas, todo parece indicar que nuestros enredos terminológicos no deben achacarse a un exceso de reflexión teórica, sino más bien a su carencia, a su debilidad para poner en crisis, precisamente, los circuitos institucionales de valor artístico por los que circulan.

Un retrato de Matsuo Bashō, 2013. Madera, cola y esmalte, 63 x 20 x 10,5 cm





Garabato 1, 2018. Hormigón y acero, 56 x 49 x 38 cm

Basta pensar, por ejemplo, en categorías todavía en curso tan burdas como las de un arte formalista o un arte conceptualista. Cualquier aficionado conoce el uso despectivo que se hace hoy del término formalista, pero esto no nos ayudará a solucionar el acertijo de cómo una acción consustancial a todo acto creativo, la de dar forma, puede haber llegado a entenderse como una finalidad en sí misma y, como consecuencia de ello, resultar indigna. Para simplificar, digamos que también en la década de los 60, como en un proceso de electrolisis, las obras se escindieron entre forma y concepto. Es cierto que estas categorías venían de atrás y que en torno a 1900, pero sobre todo en las décadas de los 20 y 30, ya habían comenzado a avistarse una gran cantidad de formas "puras". Pero este proceso de purificación nunca había llegado al extremo de aislar la forma de su "concepto" para presentarlas literalmente por separado. Al tratarse de un fenómeno plástico, esta desunión trajo a un primer plano el ambiguo estatus del concepto respecto a lo visible. Quizás aquellas "ideas" mentales no se dirigieran a los ojos, pero lo cierto es que no por ello las salas dejaron de exponerlas de manera expresa a la mirada. Tal fue la preponderancia del concepto que se llegó a considerar la desmaterialización de las formas como la principal característica de las obras del momento. Un buen número de artistas plásticos declararon entonces hacer un arte inmaterial, y hubo incluso quien, en un alarde extremo de purificación, llegó a proclamar la telepatía como el nuevo medio del arte porvenir. Cualquier cosa con tal de lograr una transmisión conceptual pura. Lo significativo de estas huidas de la realidad –idealizaciones– es que ya estaban implícitas en el argumento base, por eso resulta tan perturbador que aún hoy, como entonces, pueda seguirse defendiendo la existencia de obras desmaterializadas –hechas de conceptos, ideas, o cosas semejantes–. Pero esto no solo porque resulte dudoso pensar en cosas sin materia –espíritus– de las que podamos tener alguna experiencia en nuestro mundo, sino también, y sobre todo porque esto implica una concepción del arte igualmente separada de la experiencia mundana, que para todos nosotros es siempre, por necesidad, radicalmente corpórea.

Alejarnos de categorías improductivas, pensar en las imágenes y en el arte como fenómenos de orden corporal, huyendo de abstracciones e idealizaciones, nos permitirá escuchar con más atención lo que puedan decir las obras de González. Por su etimología, "teoría" es aquello que nos permite ver con claridad. De manera que un buen teórico como Deleuze puede ayudarnos a despejar equívocos sobre nuestras piezas. Por lo pronto, considera que lo más difícil para un artista es conseguir que su obra "se sostenga en pie". Claro que con ello no se refería que estuviera plantada o tumbada, sino que consiguiera conservar en el tiempo su autosuficiencia como un "bloque de sensaciones" independizado de su creador. Su término para ello es *percepto*, que no debemos confundir con percepciones brutas o sentimientos personales según el modelo vulgarizado del Romanticismo, sino con toda la inhumanidad que requieren los asuntos del arte como percepciones elaboradas y constituidas en un conjunto autónomo que como espectador me afectan, precisamente, como si no pudiera atribuir esas percepciones o afecciones a ninguna causa ni a ningún vínculo personal. El propio González insiste cuando habla de sus objetos combinados en

que los fragmentos, la pata de una mesa, aparte de su valencia estrictamente formal arrastra consigo el sentido de sus usos anteriores, usos que se solaparán con otros en el nuevo conjunto. Pero este carácter fragmentario no afecta a su condición de bloque; el ojo ve de golpe y en el acto de ver, previo a toda reflexión, no discriminamos entre el todo y la parte, ni separamos las formas de sus usos o cualidades materiales. El juego de estas piezas, como el del resto de su obra, sería entonces el de constituirse en bloques o “cifras de los sentidos”; entendiendo que aquí la palabra sentido une de manera indescifrable lo percibido por los órganos sensoriales con los usos y ecos de las cosas. Giacometti supo decirlo mejor y de manera más sencilla: “no se copia nunca el vaso que está sobre la mesa” sino “el *residuo* de una visión”.

Para seguir indagando en lo que nuestros bloques de *residuos* dicen en concreto debemos atender a su funcionamiento particular, a lo que hacen con la mirada. Mientras que todos, aunque no seamos conscientes de ello, creamos de manera activa nuestro mundo visible, un artista sería aquel que, por algún extraño desarreglo, se obstina más que los demás en “verse viendo”, en jugar de una manera tenaz a crear mundos. Hacer esto, producir una “visión” de la realidad, exige ante todo construir una posición desde la que mirar. Lo que digan las obras más allá de su tema explícito habrá que localizarlo en las claves que marcan esa posición, en la voluntad que se adivina en esa “visión”. Si la obra está bien tramada esa voluntad no resultará un secreto misterioso, lejos de permanecer oculta se manifestará, más bien al contrario, como su aspecto más visible. En el caso de nuestros combinados de pie encontramos dos elementos básicos y evidentes: están articulados y están hechos –o eso parece– con piezas de “segunda mano”.

Arte y articulación tienen una raíz común. Si por articulación entendemos un orden establecido mediante juntas o ensamblamientos, aquello que mantiene la unión y que aún estando fijo permite el movimiento de las partes, podría decirse que todo arte, como todo lenguaje, es un procedimiento de articulación. Toda imagen es una articulación de percepciones capturadas en sus elementos plásticos diferenciados y ordenadas en una configuración. Pero esto que sería válido para cualquier medio artístico, lo es de manera especial para el dibujo. Lo más propio del dibujo es articular: descompone la realidad en variables que luego vuelve a recomponer por medio de sus recursos expresivos específicos. Articula con la línea y la mancha, con los elementos plásticos más básicos, el plano, la figura y el espacio y, posiblemente por ello, sea el medio más cercano a la infancia. Basta con unir en hilera unos pedacitos de papel o unas cajas de cerillas para poner un tren en marcha. Matisse ha demostrado cómo se puede hacer arte mayor con recortables, pero puede decirse que todos dibujamos en alguna medida. Para caer en la cuenta de su potencia de articulación basta pensar en la ductilidad de la línea, en su versatilidad para articular el plano en superficie mediante un simple equilibrio entre trazo y vacío, o en cómo puede plegarlo haciendo de bisagra y doblarlo para abrir en profundidad espacios para el ojo. Sería inútil intentar enumerar la graduación de valencias posibles de la línea y la mancha. El plano de dibujo es una suerte de “mesa de trabajo” sobre la que se despliegan elementos he-

Jardín, 2013. Madera cola y esmalte, 71,5 x 28 x 13 cm



terogéneos de muy distinto orden y naturaleza a la espera de juntura o combinación. La serie *Despiece de un paisaje* es una lección práctica de este proceder, sus láminas son como representaciones concretas de las condiciones y recursos formales de todo dibujo, ejercicios de metadibujo. De un modo semejante a cómo el paso de un sonido a otro en la garganta nos permite articular palabras, sobre el papel la línea se desdobra y se articula en raíz, la mancha en nube, los rozamientos, las rejillas y punteados abren y marcan espacio, los cuadrados y círculos de carboncillo lo desmienten en su planitud. Para llegar a articular un paisaje visible solo faltaría su elemento constitutivo fundamental: la línea del horizonte. El horizonte es indicio de nuestra posición corporal y una marca de gravedad, pero en los mejores ejemplos de esta serie las figuras no parecen tanto ingravídas como aplanadas sobre una placa de cristal, a punto de moverse y deslizarse. Las figuras parecen vivas y en su lugar necesario gracias al uso meticuloso del vacío, sobre ese fondo neutro y homogéneo, en ritmos verticales y horizontales, se articulan figuras, planos y espacios.

Que hay una continuidad entre estos dibujos y sus piezas en volumen se hace evidente en la serie *Garabatos*: alambres que se articulan en líneas desfiguradas, que a su vez articulan espacio sobre el plano vacío de un pedestal que les sirve de base y al tiempo los enmarca. Pero en estos bloques de acero y cemento nos encontramos con esa otra segunda cualidad, la apariencia de estar hechos con cosas de “segunda mano”, que posiblemente, como en el caso anterior, sea también extensible a toda su obra. La diferencia estribaría en que en estas piezas de pie se ven, literalmente, las juntas y los trozos prefabricados. Podemos fantasear con el artista reparando en unos alambres entre los escombros de un rincón de su estudio para, una vez descubiertos, entrar ese proceso de “creación y observación”, en ese desdoblamiento entre el momento de acercarse como creador y el momento de distanciarse como observador al que William Kentridge se refiere como consustancial a la danza del taller. Esta polaridad resulta paralela a la idea de “ensayo y error” con la que Gombrich, según un modelo descargado de idealizaciones metafísicas y centrado en el uso de la imagen, concebía el acto creativo: “Cuando hacemos una estatua de nieve no sentimos, creo yo, que estamos construyendo un fantasma de hombre. Hacemos simplemente un hombre de nieve. No decimos: ‘¿Representemos un hombre que fuma’, sino: ‘¿Le damos una pipa?’ Para el éxito de la operación, una pipa real puede ser tan buena o incluso mejor que una pipa simbólica hecha con una rama. Solo después introducimos la idea de referencia, de que el muñeco representa a alguien [...]. Pero sostengo que el hacer vendrá siempre antes del comparar, la creación antes de la referencia.” La prioridad del hacer parte del deseo inicial de manipular la nieve, pero no para diseñar un hombre según un plan trazado o una idea preconcebida, más bien ocurrirá que a partir del bloque de nieve como esquema inicial iremos equilibrando formas, probando soluciones y corrigiendo hasta que llegamos a reconocer algo en ellas. Las piezas de pie de González, a pesar de su extrema delgadez, funcionan de manera muy semejante a ese muñeco de nieve. Por lo pronto tienen pies y cabeza, comunicadas por un tronco, y muchas de ellas se nos enfrentan en altura, lo que en su alineamiento vertical les da un aspecto claramente antropomorfo. Hay

otras que se plantan sobre bancos o mesas, lo que no deja de ser una remisión a posturas corporales. Pero es cierto que lo más propio de estos alineamientos verticales es que están compuestos mediante articulaciones de restos y trozos heterogéneos. A cualquier aficionado este procedimiento puede remitirle al *collage*, a los ensamblajes o combinados, también a ciertos objetos surrealistas de azar objetivo, pero estas piezas se alejan de todos ellos por su estilización y su marcada verticalidad. Quizás podrían recordar a los cadáveres exquisitos y aquí, en efecto, se vería lo cerca que están del dibujo, pero su apariencia resulta demasiado armonizada para resistir la comparación. A lo que sí se asemejan por su aspecto de eje troncal y, sobre todo, por su proceder es a la figura de un tótem. Pero a tótems profanos, aligerados del peso simbólico de los mitos de una comunidad, sin solemnes personificaciones, tan ligeros y tan faltos de gravedad que se les contagia, de hecho, algo de la alegría de juguetes y cachivaches, de esa comicidad de resorte de broma que en algunas de las piezas dispara obscenidades y caricatos.

Sin embargo, quizás su relación con el tótem sea más estrecha de lo que pueda parecer a primera vista. Es cierto que no hay figuras simbólicas comunitarias y reconocibles, pero sus formas, entendidas como "cifras de los sentidos", sí nos evocan sobras y trozos de cosas familiares, elementos "despiezados" del mundo cotidiano, del que todos compartimos y participamos. Residuos de cosas colectivas, por tanto, restos encontrados en el estudio que son a su vez parte de los despojos y deshechos de la isla-ciudad, pequeños escombros que remiten a las sensaciones fugaces con las que experimentamos los lugares que habitamos en común. Esta manera de proceder con lo que se "tiene a mano" es la propia del bricolaje. Si atendemos al diccionario, los principales atributos de esta actividad son su carácter doméstico y no profesional. Pero esta falta de profesionalidad debe entenderse aquí como la negación de aquel a quien consideramos como el profesional por antonomasia, de aquel cuya actividad consiste en producir y programar las cosas que nos rodean: el ingeniero. De modo que un *bricoleur* es aquel que, a diferencia del ingeniero, debe arreglárselas con lo que hay disponible, con un conjunto limitado de materiales e instrumentos heteróclitos que se recogieron en su momento "por lo que pudiera pasar". A partir de esa colección no premeditada, formada por residuos de aparatos o construcciones anteriores, deberá buscar soluciones concretas mediante una lógica analógica: ese tubo servirá para calzar aquella caja invertida como carcasa. El resultado siempre estará "dislocado" respecto a la intención inicial, puesto que a diferencia del ingeniero su proceder no está basado en un proyecto y por ello no cuenta con los materiales e instrumentos adecuados, supeditados a la ejecución de un plan. De aquí también la propensión a la serie, porque aquel "arreglo" particular nunca fue la solución final o definitiva, sino simplemente un intento de llegar a una totalidad factible con aquellas sobras y trozos, con el material de segunda mano disponible en aquel momento. Fue Lévi-Strauss quien nos hizo reparar en la importancia del bricolaje como una pervivencia actual del pensamiento mítico. Entendía el mito como una "ciencia primera" que partía de "la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible". Para él el bricolaje contemporáneo, como actividad especulativa,

sería equivalente a aquella "ciencia de lo concreto". De modo que ahora ya podemos sostener, a sabiendas de lo improbable de poner en palabras lo que dicen las imágenes, que en estas piezas de pie de Gonzalo González, si no por su apariencia, sí por su actividad especulativa y manual, se puede escuchar, sin idealizaciones y de manera dislocada, algo equivalente al rumor de fondo de aquello que decía, en un mundo que ya no es el nuestro, la imagen tótem.





Cactus, 2017. Madera, cola, acero y esmalte, 200 x 38 x 39 cm

Paisaje con cactus, 2016. Madera, cola y esmalte, 173 x 18 x 23 cm





Torre, 2014. Madera, cola y esmalte, 80 x 27,5 x 21,5 cm

Garabato 3, 2018. Hormigón y acero, 56 x 49 x 38 cm





Garabato 4, 2018. Hormigón y acero, 40 x 49 x 38 cm

Garabato 2, 2018. Hormigón y acero, 64 x 49 x 36 cm





Isla 2, 2016-2018. Plata y obsidiana, 28 x 17 x 13,5 cm

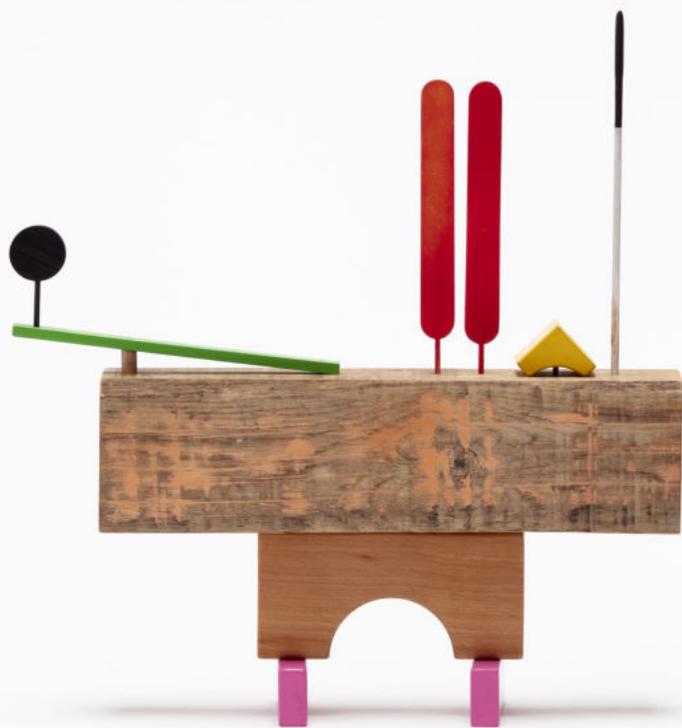
Sin título, 2015. Madera, cola y pan de oro, 36,5 x 55 x 6,5 cm





Jardín suspendido, 2014. Madero, cola y esmalte, 88 x 38 x 176 cm

La nuit, 2015. Madera, cola, gesso y esmalte, 37 x 34,5 x 9 cm





Observatorio III, 2018. Madera, cola y esmalte, 57 x 18 x 17 cm

Construcción de jardín, 2013. Madera, cola y esmalte, 60 x 25 x 20 cm





Zancudo, 2012. Madera, esmalte, cola, lino y gesso, 36 x 24 x 17 cm

Flora, 2011. Madera, algodón, cola, gesso y esmalte, 66 x 13 x 16 cm





Canarina, 2002. Madero, hierro y cola, 6 x 38 x 13 cm

Canarina, 2002. Madera y cola, 3,5 x 32 x 8 cm





Canarina, 2002. Madero, hierro y cola, 4 x 39 x 18 cm

Equilibrio, 2008. Madera, cola, gesso y esmalte, 59 x 6 x 6 cm





Luna y cactus, 2006. Madera, cola, esmalte y gesso, 97 x 16 x 16 cm.

Invierno, 2003. Madera, lino, cola, gesso y esmalte, 91 x 16 x 9 cm





Primavera, 2003. Madera, cola, gesso y esmalte, 110 x 16 x 16 cm

Jardín suspendido II, 2013. Madera, cola, gesso, esmalte y acero, 43,5 x 29,5 x 19 cm









Interior. Borrasca, 2013. Madera, gesso, y cola, 18 x 18 x 13,5 cm





Interior, 2014. Madera, gesso y cola, 15 x 15 x 13,5 cm

Interior. Biblioteca, 2013. Madera, gesso, pan de oro y cola, 15 x 15 x 12 cm





Interior. Otoño, 2014. Madera, gesso y cola, 15 x 15 x 13,5 cm

Interior: Constrelación, 2013. Madera, gesso y cola, 15 x 15 x 12 cm





Interior. Memoria (2014), Interior (2014), Interior. La siesta (2014), Interior. Horizonte (2014)

Interior. Cazador de penumbras (2013), Interior insomne (2013), Interior. Chanson d'amour (2013), Interior con gatera y nube (2014)





Interior. Esperando. Territorio, 2013. Madera, gesso, pan de oro y cola, 15 x 15 x 12 cm

Interior. Fuente, 2014. Madera, gesso y cola, 18 x 18 x 13,5 cm





Interior. Naufragio, 2014. Madera, gesso y cola, 15 x 15 x 13,5 cm

Interior, 2009. Bronze, 15 x 15 x 12 cm





Interior, 2009. Bronze. 15 x 15 x 12 cm

Interior, 2009. Bronze, 15 x 15 x 12 cm





Interior, 2009. Bronze. 15 x 15 x 12 cm





# El dibujo como verdad

Laura Mesa Lima

Una vez Platón fue asesinado. Todos morimos, es cierto, cargamos con semejante destino ineludible desde el momento en que nacemos, y eso debiera marcar nuestro horizonte de posibilidades. Pero la realidad es que la propia condición humana desarma continuamente este recuerdo en aras de una supervivencia basada en lo que vendrá, tal vez, como diría Sartre, para creer en la veracidad de la significación de nuestros problemas. Lo que somos adquiere significado en cuanto nuestra existencia desborda matices de libertad, sin embargo, a su vez, la presencia de lo finito como adquisición de la conciencia de las limitaciones del ser aporta una, podríamos decir, autocosificación. En mayor o en menor medida, todo ser humano comprende una materialización de sí, una corporeidad, que deviene en interacciones constantes con su entorno y que lo convierten en una entidad referencial. Y esta determina a su vez, en grado siempre de tentativa, la referencialidad del otro. Sabemos que la capacidad de impacto depende de múltiples factores, pero sería una gran falacia pensar que matar a Platón es una empresa fácil. Cuando Chantal Maillard lo asesina sabe que lo que está haciendo es materializar todo un acontecimiento, sabe que la muerte no es un accidente, ya que, junto con el nacimiento, es uno de los dos movimientos sustanciales del ser humano. Platón es toda una cosa en nuestro mundo; con todas sus propiedades esenciales se ha convertido, de sí, en constructo. El pensador griego es, en gran medida, el padre del devenir teórico-humanístico del mundo occidental; patriarca del pensamiento dualista, estructura los mundos y los pensares haciéndolos pulular alrededor de lo sensorial o de lo inteligible. Y a pesar de estructurar claramente su marco teórico en torno a la importancia del mundo de las ideas muere a manos de la poesía, de lo sensible, se desvanece en manos de la belleza, porque Maillard solo encuentra esa forma de cuestionarlo hasta asfixiar la cosa que es para convertirlo, precisamente, en aquello que cuestiona. La poesía, y por ende, el arte, son utilizados por la poeta para pensar el horror desde la hondura necesaria de la creación. Mata a Platón creando belleza en el relato de un hecho terrible, a través de la descripción de las sensaciones, de sentimientos, de los temblores que

producen el miedo y la muerte. Lo asesina a base de ahoras, de instantes concretos que se alejan del concepto ideal de tiempo o de lo infinito. Lo asfixia a base de "paredes de cal que se desconchan sembrando de confetis el escenario"<sup>1</sup>. Y, sin embargo, en esa descripción de lo que sucede a cada paso, no deja de abrirnos una puerta –una gatera, que diría Gonzalo González– que nos deja caer rápidamente a la remota profundidad de lo que esa muerte es. O tal vez nos eleva instantáneamente a lo que ella no deja de ser.

Y así de sencillo, o de complejo, se crea toda una paradoja, porque en la observación del detalle muestra la irreducibilidad del interés del ser humano por lo incondicionado. Platón muere asfixiado cuando Maillard descose los límites que tan fuertemente hiló el filósofo. No es que sea la primera en intentarlo, pero sí que es una de las más bellas y duras maneras de lograrlo. González también lo hace, con la misma dialéctica. Ambos utilizan los mismos medios, la misma belleza, la misma savia. Ambos ahogan esa dualidad a base de instantes, de presentes, de lo sensorial, de arte.

González acompaña a Maillard en la construcción de una destrucción intencionada de esa articulación conceptual del conocimiento. Y esto nos hace replantearnos constantemente de qué está hablando. Podríamos entender que la gatera que construye nos deja paso al mundo de referencias, invenciones y coherencias que genera, idealmente, en cada obra. También podríamos asumir que lo que hace es invitarnos a la contemplación de la grandeza de la pequeñez, de lo reconocible a pesar de ser ficción. Pero ¿no será que lo que intenta es hacer desaparecer el muro que la sostiene para generar un macro espacio de confluencias? ¿No será que lo que trata de construir González es una especie de espacio de tintes monistas, donde la particularidad de lo que genera es solo expresión de su misma esencia conceptual? Construir destruyendo es parte de esta paradoja del asesinato, y es algo con lo que convive el artista de manera íntima. Las creaciones de González no dejarían de ser entonces más que un *otro* ser hegeliano de su fundamento. Y en este sentido González se ve obligado a orbitar constantemente alrededor de su más franco y valioso principio, esto es, "hacer un Gonzalo González". Este mantra –inimaginable sería especular cuántas veces lo ha recitado en su vida, unas veces para explicarse y tantas otras para reafirmarse– marca su más profundo compromiso de sí en el que se injertan todas sus búsquedas y argumentaciones. Por encima de todos los matices discursivos que genera el artista, este es, a mi modo de ver, el

---

<sup>1</sup> Chantal Maillard, *Matar a Platón*, p. 13.

que prevalece sobre todos ellos, es la idea, a la que aspiran alcanzar todos y cada uno de sus trabajos y que, milagrosamente, logra liquidar para regalarnos verdaderas obras de arte. Pero este fin, que funciona como motor primigenio de su acción artística, no deja de recordar a González aquella finitud ulterior que, por un lado, marca cada creación –cada objeto artístico– y que, por otro, se empeña en olvidar precisamente en su ejecución y con el cual –sueña– se trascenderá a sí mismo. Así se construye la veracidad de las significaciones que es capaz de crear; a partir de la consciencia de la ausencia de infinito. Lo finito remite constantemente a González a lo que es, a la realidad empírica, natural, mutable y morible. Le permite aceptar los parámetros de la justificación de la presencia de puertas comunicantes y, por ende, de eliminar en cierto modo la necesidad de las paredes que las sostienen. Los límites vuelven a estar presentes de un modo descarnado pero incomprensible, inmutable pero cuestionable. Se hace preciso adentrarse en el comprender, en el saber cómo darse, y hasta la fecha, el propio autor solo ha encontrado una forma incontestable de lograrlo, esto es, adentrarse en las profundidades de la búsqueda del cuestionamiento de lo que él mismo puede ser desde y en la práctica artística.

González penetra en la complejidad de la delimitación de lo que es erigirse, traspasando los límites de la experiencia posible, en el uso de la constante cimentación de un lenguaje sólido pero mutable. Reúne en un solo continente su propia memoria, implícitamente irrenunciable, con la búsqueda de una finalidad que, de lograrla, supondría el fin de la veracidad de su acto. Despoja de la realidad lo que él mismo es para cuestionarse desde lo que queda de sí y así tener la capacidad de no solo buscarse, sino de argumentarse múltiple y diversamente. Se deja ser en las referencias que le influyen, honesto, emitiendo destellos que muestran la extensión de su profundo abrazo al mundo, la cultura y los tiempos. Y se posiciona ante todo ello desde la conciencia de la experimentación como aquel camino de búsqueda que le es válido y que le permite articular la comprensión de sí. Lo contrario sería marchitar su propia potencialidad, por lo que prioriza la aceptación del juego de sus propias posibilidades.

Dentro de la inmensa construcción que genera Gonzalo González se da un especial derribo de las presas que sostienen los límites heredados –y duales– de la creación en y desde el dibujo, asumiéndolo como su posibilidad primordial. Este despoja al artista de recursos capaces de recomponer lo atrofiado, incluso lo malogrado, y con él crece en la savia de la que se nutren sus otras maneras de contar, convertidas simplemente en formalidades y materialidades diferentes. En él el artista encuentra su más sincera e innata expresión de sí. Aquella sensorialidad

descarnada en Mailland se convierte en sus dibujos en un cuestionamiento, irónicamente con aires dualistas, acerca de lo real que marca todo su trabajo.

La relación entre lo real y la ficción adquiere, pues, una importancia sustancial en el dibujo de González. Esta suerte de tensiones entre, por un lado, la contingencia de la forma y su vinculación con la realidad, y, por otro, la subyacente importancia de lo existente, estructuran no solo cada uno de sus dibujos, sino que establecen una gramática propia que determina lo que su obra sobre papel es. Es fácil recordar la manera en que establecía un lenguaje próximo a la abstracción en sus pinturas de los 90, como en las series *Paisaje*, *Proyecto para un puente* o *Acanitlado*, mientras en sus dibujos era evidente una relación directa, íntima, podríamos decir, con la representación de la naturaleza y el concepto de paisaje. Al fin, aquello que contiene al ser humano es lo que se constituye en su dibujo, y la relación que se establece entre ambos se destruye constantemente para elaborar nuevas significaciones –aquellas tan necesarias para combatir la consciencia de la existencia de lo finito como fin en sí mismo–. En palabras de González, si nos olvidamos del ser humano lo que queda es el espacio y, por ende, el paisaje. Este se demarca en sus dibujos como un punto de eterno retorno, o tal vez como un *check point* conceptual que obliga a pasar al ser humano por él en ambas direcciones: una de ellas permite el tránsito del individuo con el objetivo de destruirlo para, una vez aniquilado, quedarse con lo que lo envuelve; la otra lo necesita para generar una visión a escala de la propia construcción de ese envoltorio que ha generado. Por tanto, hablar de paisaje es hablar del ser humano en la comprensión ontológica de este como espacio donde la persona es, para posteriormente construir, *de facto*, *lo común*. Un espacio de referencialidades, en este caso culturales, en el que somos capaces de vislumbrarnos, de reconocernos en esa espacialidad y en la otroridad inmaterial que González obra en cada dibujo.

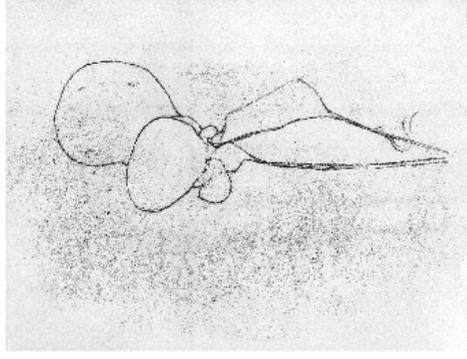
Así, González va articulando a lo largo de toda su trayectoria una serie de tentativas de estructuración de lo real a modo de ensayos. Diríase que en el dibujo de González se esconde un laboratorio donde coinciden el método científico –riguroso y lógico– tan anclado en el mundo de lo tangible y su apartencia, y el propio divertimento de la búsqueda, casi ingenua, de lo desconocido pero deseado, esto es, de lo intangible pero necesario. González establece en su discurso una disciplina propia de un método cuyo interés máximo es no solo hallar la verdad, sino también mostrarla y explicarla. Así, el artista profundiza en series con el ansia de quien busca la solución al problema y una constancia que muestra la necesidad de una respuesta. Estas normalmente ocupan

años de dedicación, estudio y trabajo que posibilitan un ahondamiento en los criterios que las sostienen. Se trata de miles de dibujos que construyen largas búsquedas formales y conceptuales, de cientos de papeles por series que acogen en su superficie los matices de su obsesión.

Estas cantidades dan buena cuenta del grado de sometimiento al dibujo al que se ha abandonado González y cómo este supone en su obra un verdadero pilar, fundamental, del que o parten o se entrelazan otras dialécticas formales. En su individualidad constituyen un archivo de referencialidades que en conjunto construye y enriquece un léxico más que personal. Sin embargo, es desde el repertorio de sus intereses desde donde, a grandes rasgos, podríamos, a su vez, agrupar estas series en grandes líneas de investigación, vinculando sus dibujos en torno al desarrollo de sus distintas investigaciones formales, compositivas, gestuales o gráficas. Así, por un lado se encuentran los grandes cuadernos como *Cuaderno de Estocolmo* (1993) o *Cuadernos de botánica* (1995-2012), que acogen extensísimas indagaciones conceptuales y compositivas referidas a lugares o botánicas, ambas basadas en la realidad o recreadas. En ellos González se sumerge en una verdadera espeleología en el abordaje de estos conceptos, con una ausencia de límite en ese acercamiento que le lleva a profundizar en ellos casi sin medida. La praxis se convierte en el fin y la propia investigación en el resultado. Por otro lado, se recogen las series que se refieren a detalles de la naturaleza como *Despiece de un paisaje* (2013-2018), *Flores* (2011-2015), *Volcán* (1996) o *Cactus* (1998). En ellas el artista recrea parcelas de realidad que analiza e inventa como excusa para enfrentarnos a lo conciso desde el lenguaje de la generalidad. El interés del artista se articula desde una mirada de lo pequeño para reflexionar acerca lo grande, creando paisajes y territorialidades contenidas en lo conciso, en lo minúsculo. Paralelamente se agrupan las series que aluden a momentos estacionales como *Del jardín de plomo. Botánica de otoño* (2010-2017) o *Cuaderno de primavera* (1995). En ellas ese concepto de instantaneidad, de captura de momentos precisos y efímeros, es especialmente subrayado. El factor tiempo explicitado evidencia ese antiplatoniano interés por detener la atención en aquello que se sabe de antemano efímero y finito. En otro sentido encontramos las series de carácter, *a priori*, más artificial dada su temática intangible, como *La obsesión* (1993-1994), *Al silencio* (1993-1994) o *A la memoria* (1994), pero que el artista compensa con una



Cuaderno de Estocolmo, 1993.

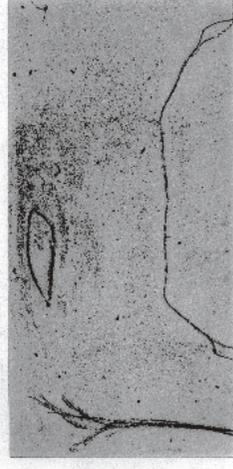


Juegos florales, 2010.

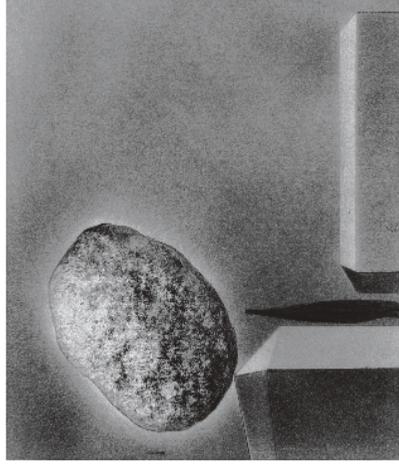
referencialidad a la realidad aún más precisa si cabe, estableciendo un juego de lecturas que abarcan distintos niveles dialécticos. Y, por último, se puede englobar un conjunto de series que orbitan alrededor del concepto de límite, *La elocuencia del muro* (2018-2019). Este muro actúa como separador, pero también como lugar que alberga otras posibilidades explicitadas a base de texturas, *frottages* o grafismos que parecen acoger una nueva vegetación más discreta, más rasa y pegada a la artificialidad construida, como aquellos confetis de cal de Maillard.

En estas series quedan materializadas las potencialidades del ser del artista, en las que se abandona sumergiéndose en su propia poliedricidad. González no solo agota las rutas en las que trabaja, sino que se permite su interrupción o abandono a favor de nuevas perspectivas discursivas en las que ahondar. Y en este juego hay, sin duda, un certero disfrute con la indagación. En su dialéctica del dibujo, sea cual sea la serie, hay una constante utilización de los mismos, limitados y autoimpuestos elementos formales y nódulos conceptuales, como la utilización del paisaje, de las casas, las nubes y de grafismos cortos, gestuales, que se contraponen, por ejemplo, a unas tintas planas de perfecta factura formal. Dentro de las referencialidades más evidentes, por reconocible y constante, destaca el uso de la naturaleza, tanto como concepto cuestionado como elemento compositivo. En cualquier caso, la naturaleza funciona en los dibujos de González como un referente a lo orgánico, a lo ajeno al hombre, a lo previo a la razón. Lo viviente es algo que está, que nos precede y nos atraviesa, a pesar del pensamiento. Así, González recrea ecosistemas que nos cuestionan, transformando la elementalidad cercana e inevitable de lo natural en un planteamiento de lo preexistente, pero paradójicamente lo hace justo a través de la creación. Crea aquello que no necesita ser creado y nos vincula así con la propia necesidad de una referencialidad dentro de unos parámetros ajustados a una escala humana, más acá de los desarrollos que nos permiten multi-habitar el planeta en cualquiera de las formas imaginables.

En sentido opuesto encontramos las tintas planas negras que, con una factura impecable, nos remiten a la razón. En contraposición con las formas de raíces ramificadas –tan puramente orgánicas que obligan a González a no divagar, a constreñirse a una lógica por él generada–, el artista nos confronta con la geometría y la ausencia de matices tonales para obligarnos



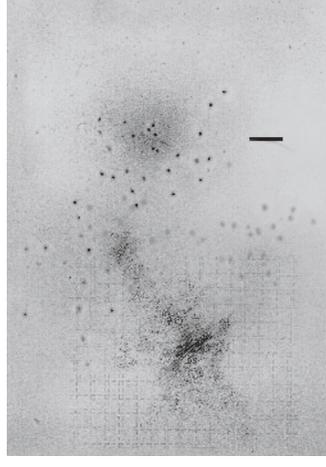
Cuaderno de primavera, 1995.



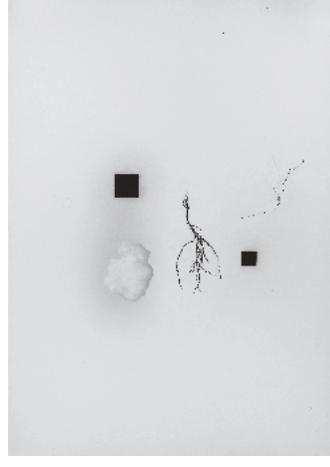
A la memoria, 1993.

a estamparnos con formas inmovibles, cuadradas o rectangulares, totalmente negras. Se plantea con ello un juego de espacialidades con el que el artista intenta cuestionarnos; rompe la articulación compositiva con la que genera sus ilusiones orgánicas de lo representado con la ausencia de color, con la negritud y la creación de focalidades. O abismos –desde un *afuera*– o cegueras –desde un *adentro*– que impiden la visión; en cualquier caso, estos todos negros se yerguen en el papel generando una especie de limitación recreada, con la capacidad de generar, a su vez, nuevas espacialidades a partir de sí. Lo cierto es que estas ausencias de luz, tan rotundas, lo que realmente hacen es capacitar al dibujo, esto es, permiten que la representación tenga sentido en la generación de espacios lumínicos adyacentes. Actúan como tomas de tierra entre la conciencia de dibujo de González y la necesidad de crear espacios donde se den los más diversos encuentros de miradas. De tal manera que, en ese ser del contraste, permite que otros elementos, como es la nube, partan del dibujo y sobrevuelen los papeles a modo de idea. Y no hablamos entonces meramente de lo racional; enriquecidos en tonos y formas, estos cúmulos, reiteradamente etéreos en tantas ocasiones, se pueden leer como presencias intencionadas de la conciencia del pensar. González articula lo nómeno en forma de nube creando un objeto auto razonado. Así, el artista es capaz de desdramatizar el conocimiento, a base de recursos desconocidamente reconocibles, creando lugares comunes que creemos haber visto con anterioridad como el único espacio desde el que realmente nos permite su contemplación. De esta manera, llegamos de nuevo a la gestación de un discurso repertorial que nos lleva a pensar en el paisaje, no solo como aquella naturaleza que nos sobreviene en la reinterpretación, sino como concepto de territorio cultural, extensión mucho más amplia, que nos permite reconocer como propio aquello que en realidad nos es ajeno.

No es aleatorio, pues, que el dibujo de González esté tan cerca de las ciencias naturales; las ronda para crear a su vez su propia naturaleza y, con ella, la ciencia que le permite ser, aún en un papel. Como tal, la respuesta que construye es capaz de reproducirse, legitimando así su seriedad, ofreciendo una verdad que se nos presenta entonces como predecible. Pero, afortunadamente, es constantemente refutada por el propio artista, que no para de jugar con grafismos, dominar los espacios transformándolos, generar atmósferas a base de manchas tan



*La elocuencia del muro*, 2018.



*Despiece de un paisaje. Tarde de sobresaltos*, 2017.

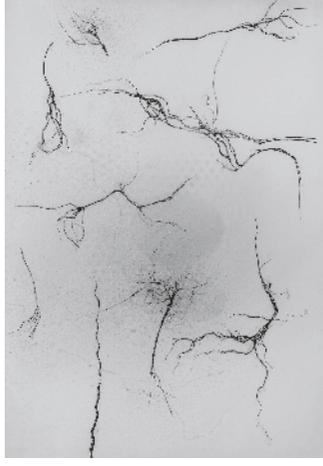
limpias que diríanse irreales, y todo ello para crear una nueva referencialidad que le permite su propia autonomía subjetiva. Así, la praxis de González es el conocimiento del quién, del ejemplo personal.

Este abordaje de la investigación seriada, en cierto modo empírica, y cuya medición parece abocada a estar sujeta a pruebas de razonamiento, nos dirige rápidamente a la cuestión de la fragmentalidad y la totalidad en su discurso. De nuevo la dualidad es puesta en entredicho a manos de González, quien juega a desviar el camino constantemente entre la autonomía de cada uno de sus dibujos y la totalidad de su gramática dibujística. La narrativa que González construye sobre papel constituye una entidad propia que evoluciona a partir de individualidades y que, hallándose dividida, no llega a ser caótica. Entender cada dibujo como una fracción de su discurso sería una lectura tan fácil como pobre. Es cierto que en esa especie de replicación de sus dibujos hay una serie de elementos heredados que tanto permiten la individualidad y la autonomía de cada uno de ellos como visibilizan dicha transmisión, que, mutada, evoluciona por caminos independientes pero relacionados. Cada obra sobre papel sería equiparable a uno de los fragmentos de Okazaki, imprescindibles para la replicación del ADN, estos, de la replicación de aquello que contiene las instrucciones genéticas precisas para el desarrollo y hereditabilidad de los distintos organismos. Una vez divididas en hebras discontinuas, el ADN se fragmenta en cadenas cortas que luego se vuelven a unir a otras para formar una nueva cadena de ADN. Muy sucintamente expuesto, así es posible que la información vital sea capaz de reproducirse para posibilitar otra entidad que la sustente, variándola.

Sin embargo, para que este hecho replicante se dé, es necesaria, aún, una serie de componentes químicos que son los incitadores de la generación de los movimientos tan complejos que lo posibilitan. En este sentido, escarando en los dibujos de González podríamos encontrar algunas de estas referencias constantes y mutables ya nombradas (hube, casa, ramas...) articulando su juego de búsquedas e indagaciones que le permite construir la gramática de un lenguaje exportable a otras expresiones formales como la escultura o la fotografía. Los dibujos actúan como estos fragmentos, capaces de generar nuevas narrativas constituidas por sí mismas, por lenguajes diferentes. Se pueden contemplar como partes, del mismo modo que se muestran tan autónomos que solo desde esa independencia de sí son capaces de generar esos nuevos entes artísticos o, incluso, nuevos caminos de investigación con un final aún incierto.

Así, en el propio proceso creativo, González, para crecer en su objetivo, se ve abocado a experimentar de manera paralela con otras disciplinas, cuestionándolas a su vez, mientras borra casi sin querer los límites académicos tradicionales de orden taxonómico. De tal manera, que el dibujo se expande y se cuela en la pintura, escultura o fotografía, jugando a los mismos juegos y articulándolos en base a un cuestionamiento constante. Así, es con el uso –tan propio del dibujo– de las líneas o los grafismos cómo el artista crea también un andamiaje para las fotografías de unos paisajes que, como ocurre en el dibujo, construye. Las relaciones se muestran de una manera más que evidente en algunos casos; González agota el manejo de los conceptos cuando no solo dibuja ramificaciones, sino que las trabaja desde su mismidad. Así, *Rama en la pared* (2010) dialoga tan intensamente con sus dibujos que diríase que estas obras de carácter tridimensional son los dibujos. Sin embargo, no debemos olvidar que en los papeles González lo que hace son planteamientos de un constructo, el del propio autor. González se sitúa en la experiencia a sabiendas de que lo más difícil es alojarse en ella, porque allí la existencia se hace gravosa. Además de las obvias relaciones del dibujo con series como *Garabatos* (2018-2019), *Jardín de Cámara* (2010-2011), *Jardín Urbano*, *Landscape in black* (2014-2015), *De andarse por las ramas* (2011), *Pérgola* (2012) o *Sin título* (2011), también podemos encontrar una relación que afecta a la composición de los elementos gráficos del dibujo con el montaje de las esculturas –por ejemplo, *De andarse por las ramas* (2011) y *Terrazas* (2011) o *Jardín Vertical*–, de tal manera que el blanco del papel señala la pared y los grafismos las piezas tridimensionales con un alísimimo peso semántico. El dibujo actúa como vaso comunicante abasteciendo y permitiendo que todo esté interrelacionado a través de sí, que forme un todo coherente y rico.

Todas estas propuestas de Gonzalos González se yerguen en la gran territorialidad plástica construida por el artista, capacitadora de esa confluencia de expresiones únicas y entremezcladas. Es esa intencionalidad –la de la búsqueda de su más pura autenticidad– la que delimita los límites de lo que puede ser. Anhelada y válida desde un punto de vista lógico, aún independientemente del contenido de sus enunciados, formas y manchas, está totalmente condicionada por su propia destinación. González adopta un posicionamiento casi kierkegaardiano cuando asume desde el primer momento que esa identidad buscada pasa por la realización de su pro-



*Andarse por las ramas*, 2016.



*Rama sin título*, 2011.

pio propósito vital, por su personal vocación de ser en el mundo. Muy lejos de abandonarse en su empeño capital, asume la búsqueda como *modus operandi* de ser, convierte el pulso de la indagación en *autopoiesis*. Su tarea artística es construir su propia posibilidad a través de una concreción real de la forma, de la estructura de la obra como profundo ejercicio de libertad. Cuando la verdad no está en el pensamiento, sino en el ser concreto del pensante, esta se convierte en devenir. Podemos inferir entonces que llegar a hacer un Gonzalo González es hablar de esa verdad, de una autenticidad en la que el contenido tiene una conexión real con lo que el artista ha de ser desde el ejercicio de su libertad personal.

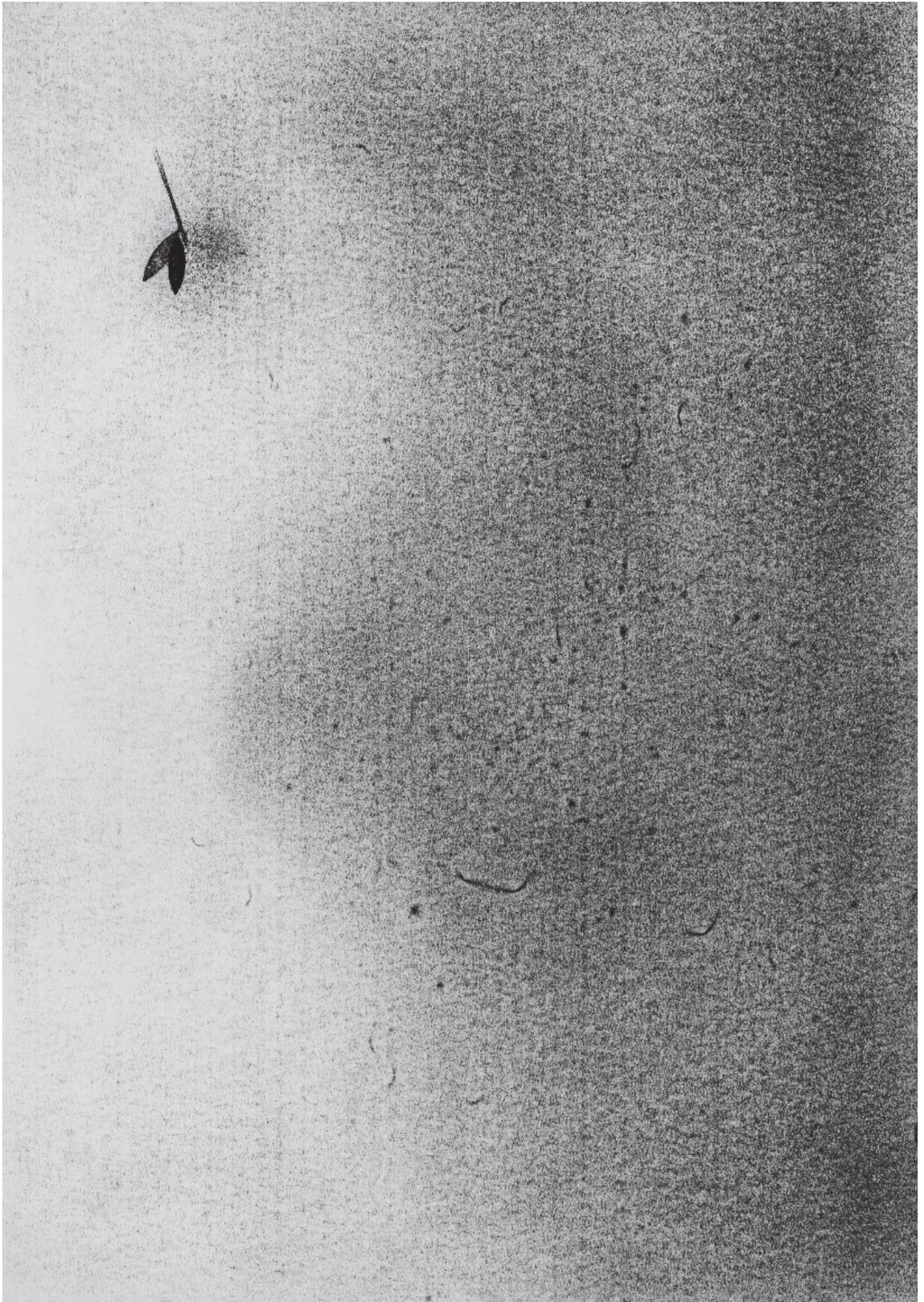
Concretamente, el dibujo de González se nos presenta, pues, como esa verdad, la suya, porque no solo es como arteria de la que derivan otros vasos aledaños, sino que además lo hace como la expresión misma de esa investigación formal y conceptual del que se sabe retroalimentado en su autenticidad. Así acompaña González a Maillard, muriendo en parte a la vez que consigue ser nominado. A través de franqueza y belleza instantánea, efímera, de sensorialidades, de roturas de parámetros y de derribos de muros divididos. González también mata a Platón, pero a base de gateras, para evitar que la pelusa se acumule en alguno de los dos lados, para entender que su autenticidad, su verdad, se encuentra en el propio vacío del hueco creado y en los garabatos de dibujo que le permiten su propio devenir.



*Sin título, 2017.*



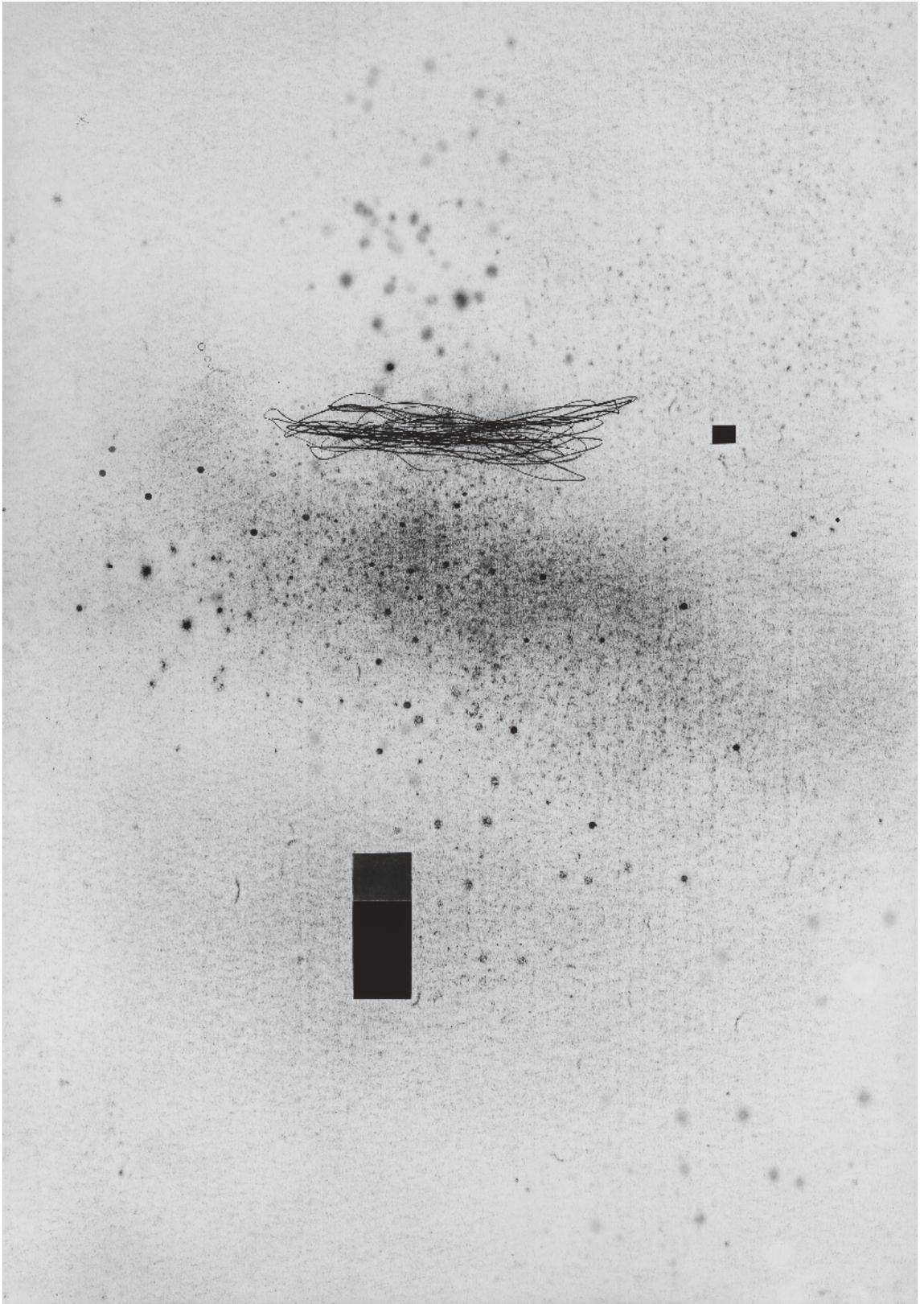


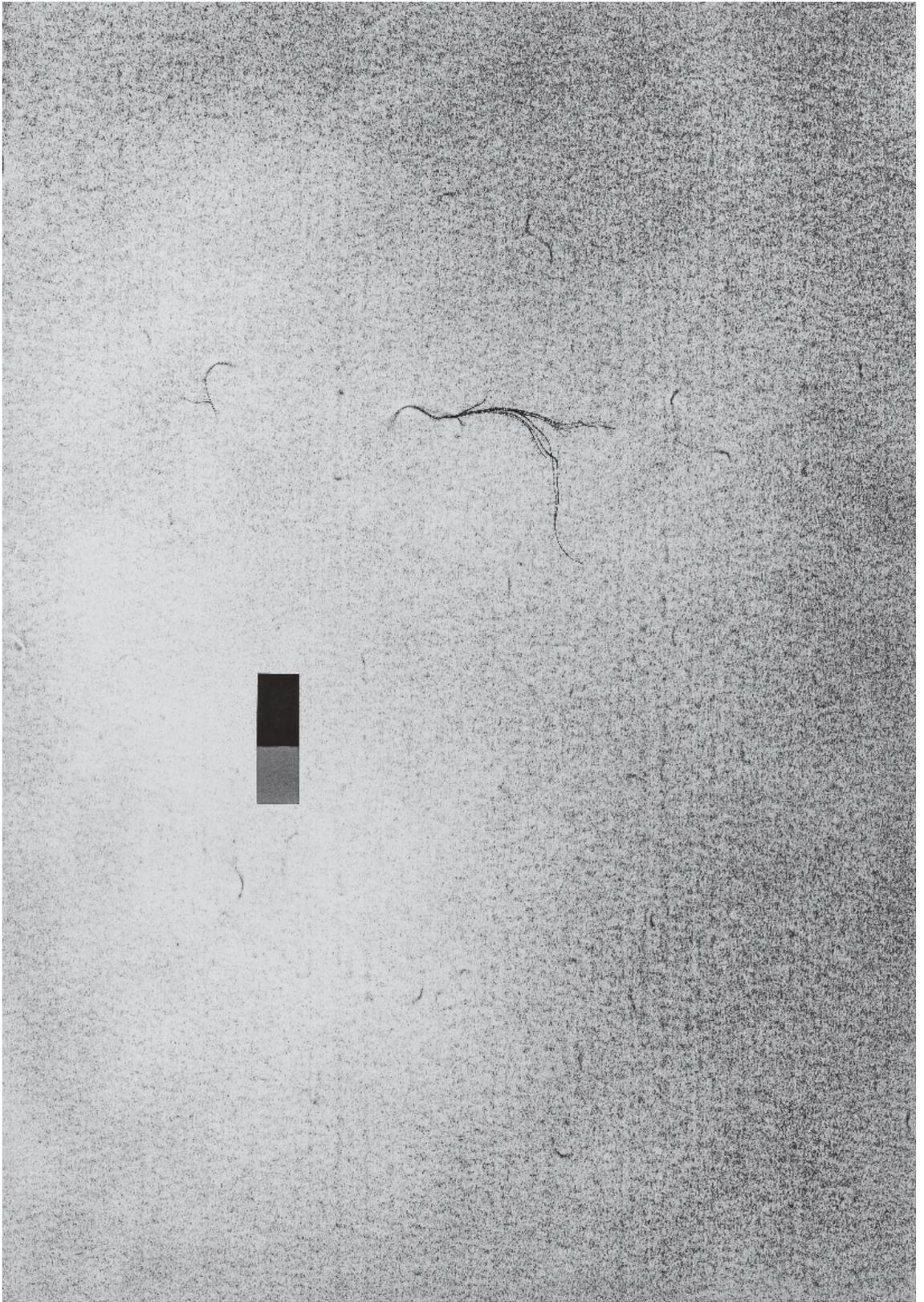


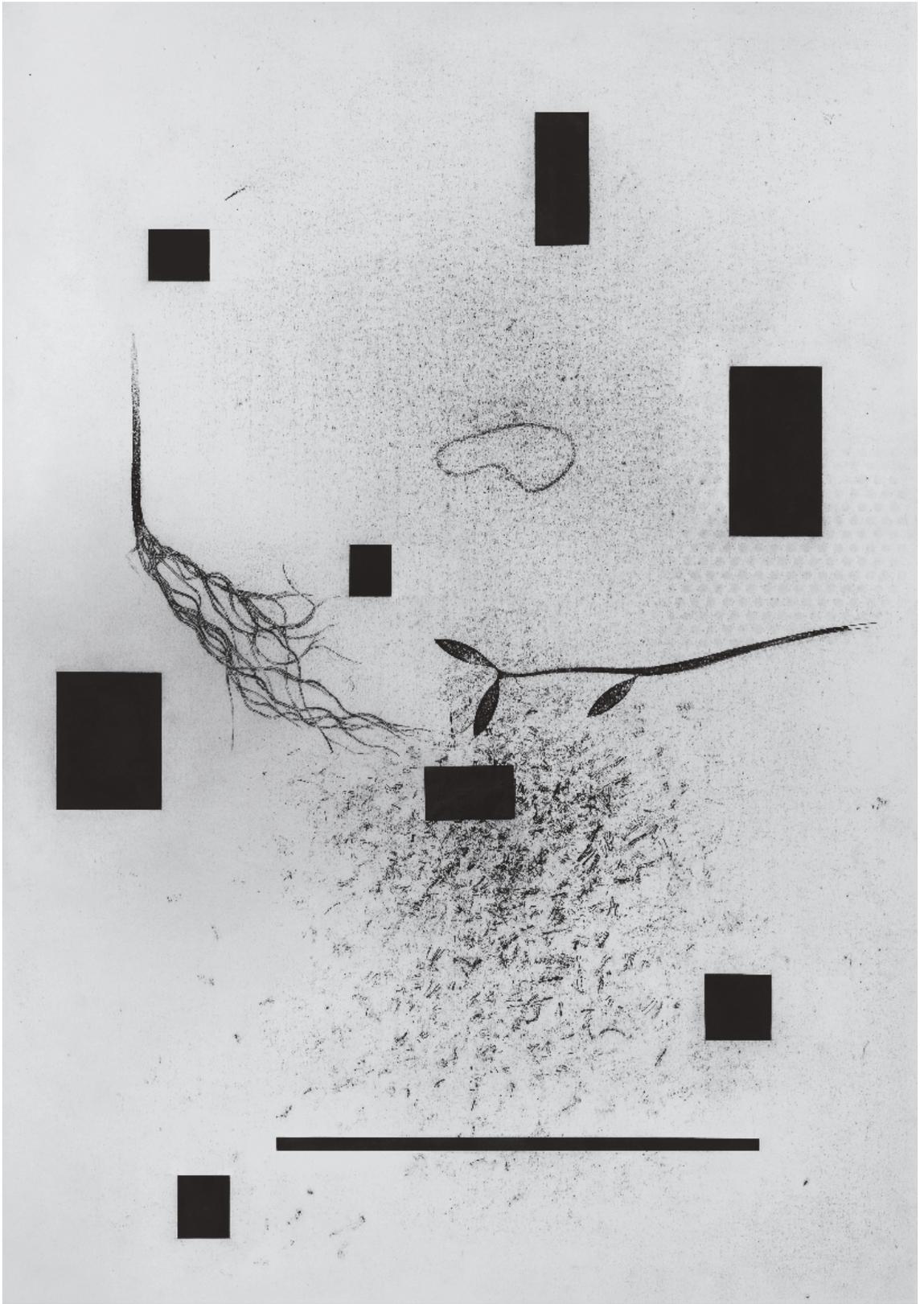
La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

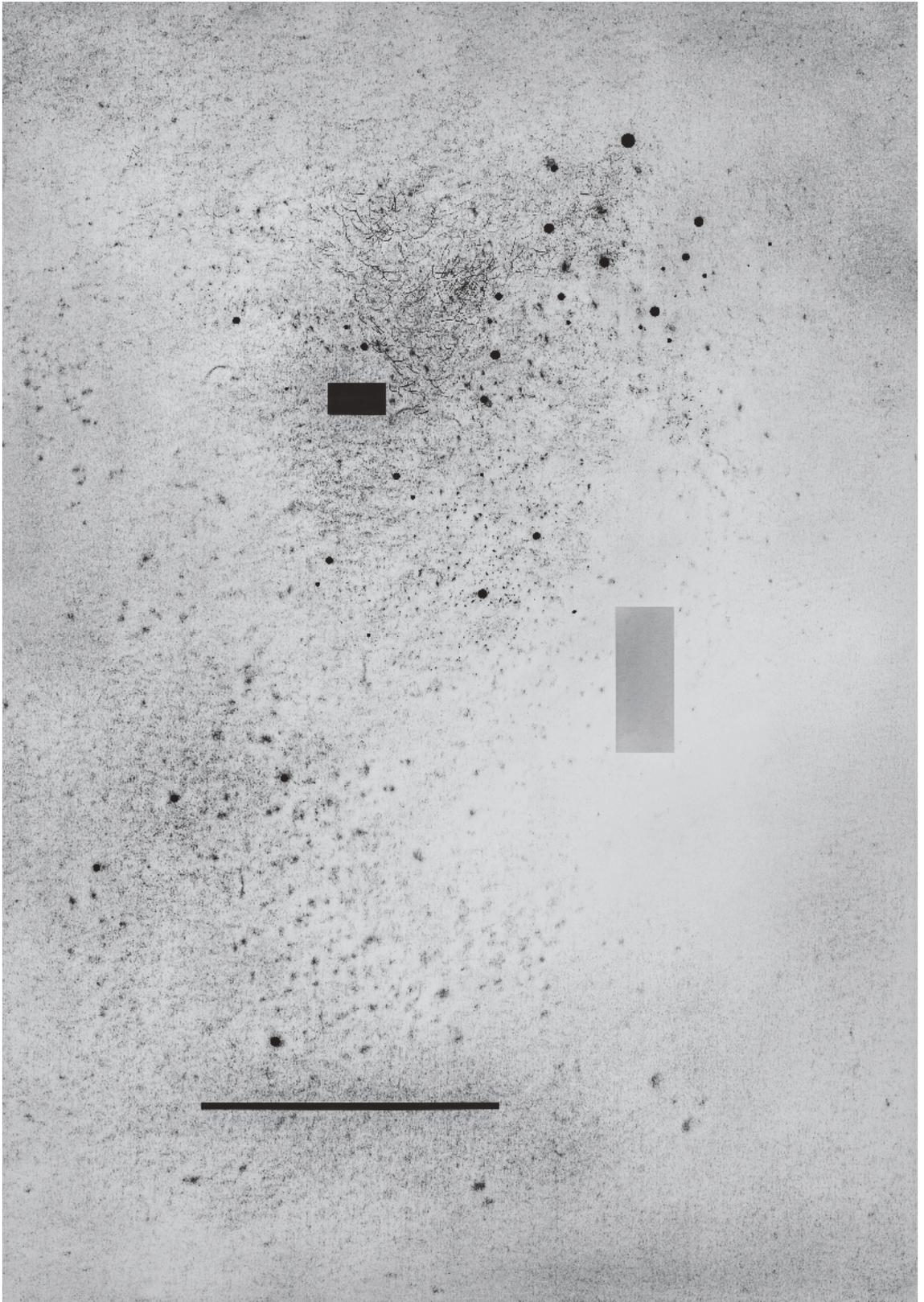
Despiece de un paisaje. Pájaros en los ojos, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Pájaros en los ojos, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm







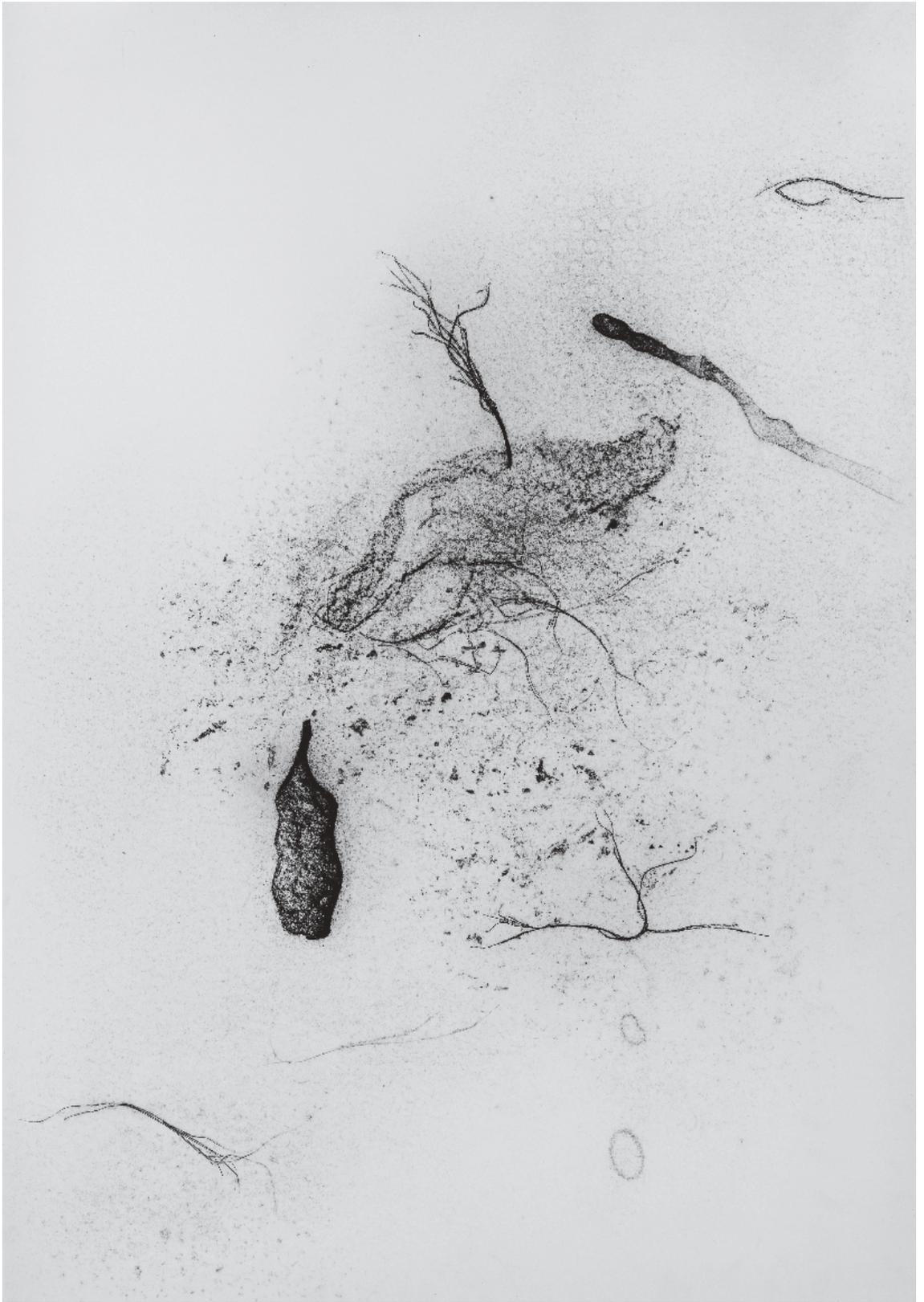


Despiece de un paisaje. Pájaros en los ojos, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

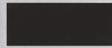
Despiece de un paisaje. Pájaros en los ojos, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Cuaderno de Botánica. Solo de paso, 2012. Grefito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Ya es tarde para guarecerse, 2015. Grefito sobre papel, 70 x 100 cm









Despiece de un paisaje. Nunca es como se ve, 2018. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

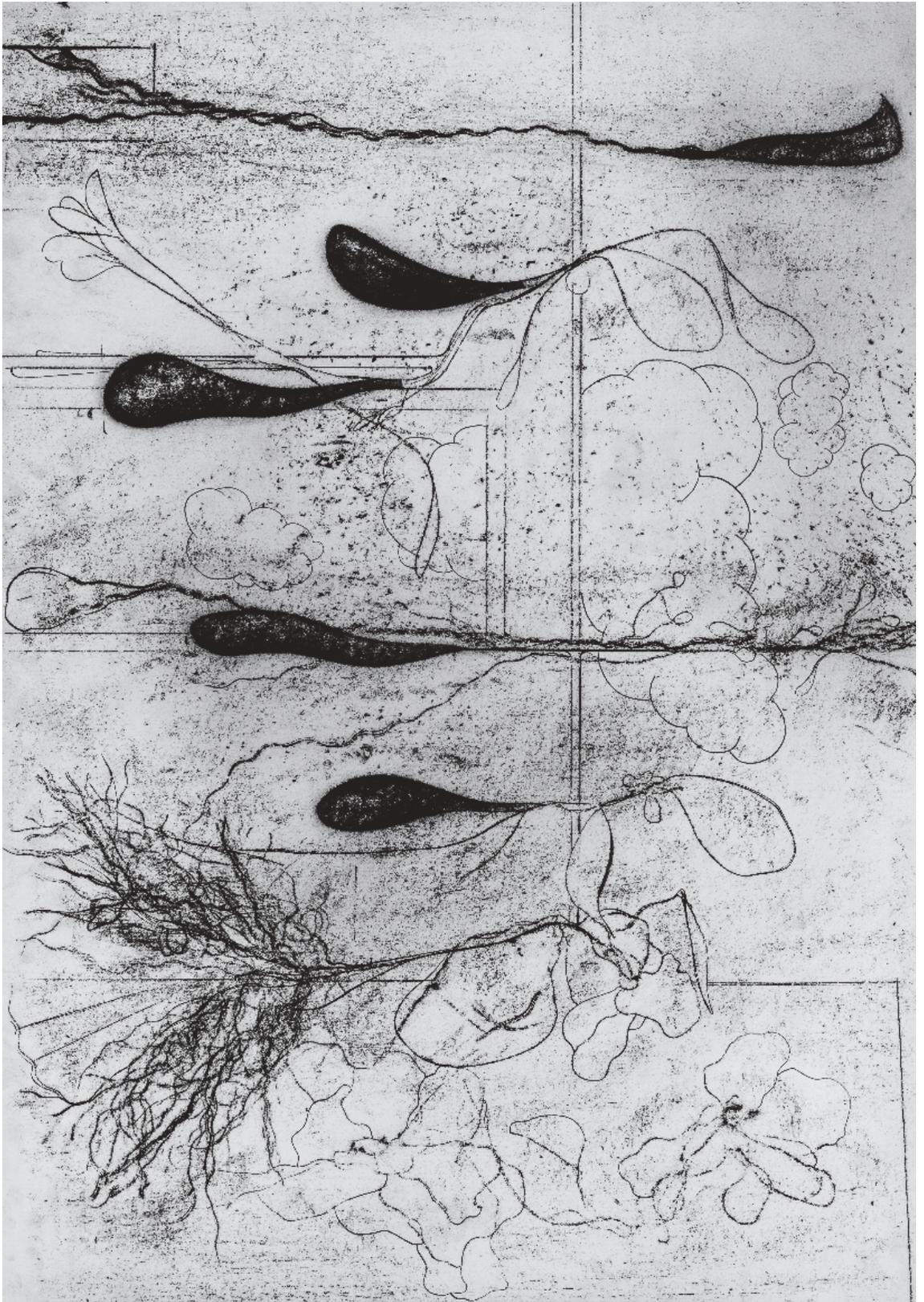
Despiece de un paisaje. Silencio, 2018. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Cuaderno de Botánica. Balada de otoño, 2011. Grefilo sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Pájaros en los ojos, 2019. Grefilo sobre papel, 70 x 100 cm







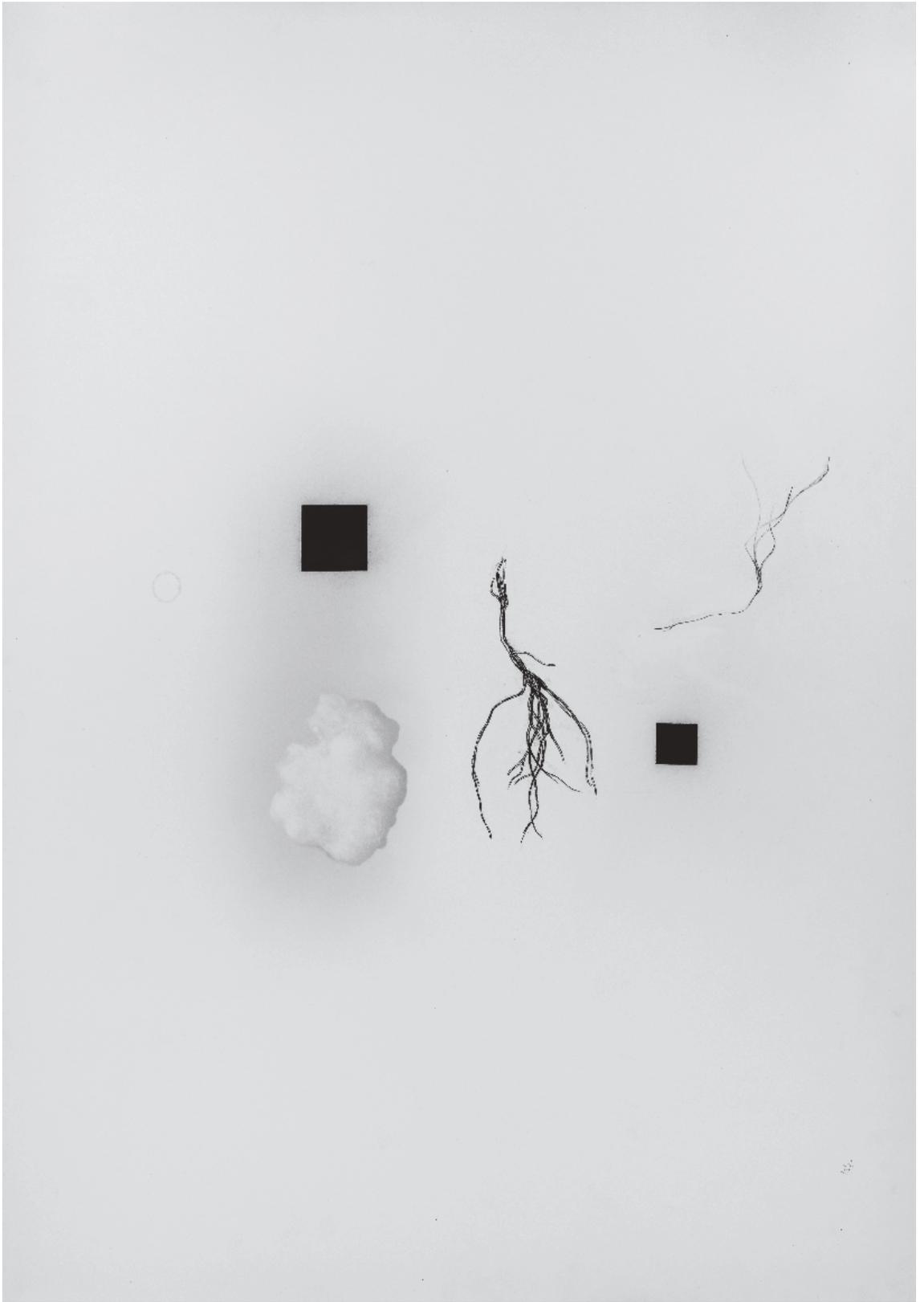


Cuaderno de Botánica. Sin título, 2005. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

De un cuaderno de Botánica. Verano, 2012-2013. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Tarde de sobresaltos, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Ejercicio de camuflaje, 2018. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm









E

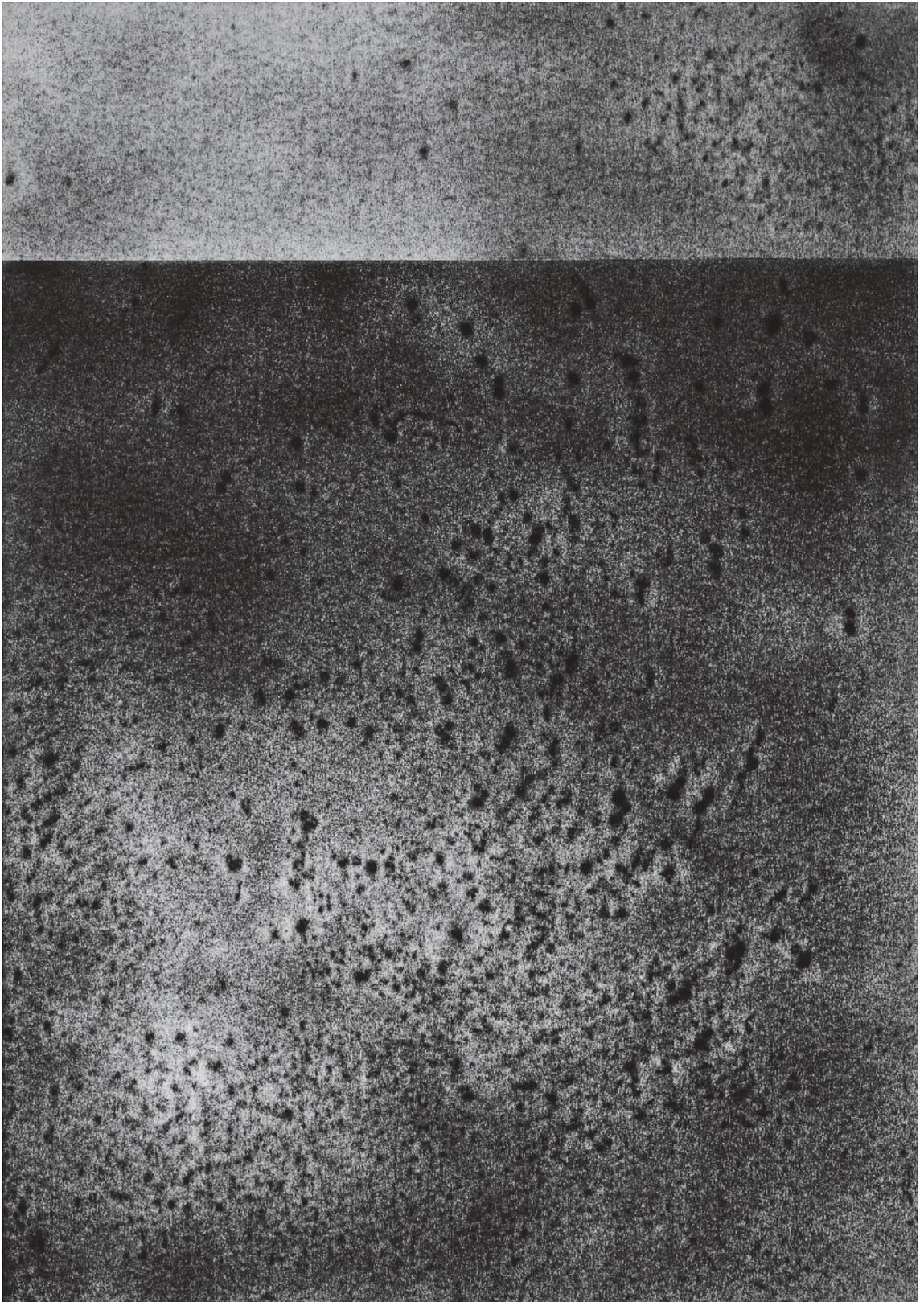


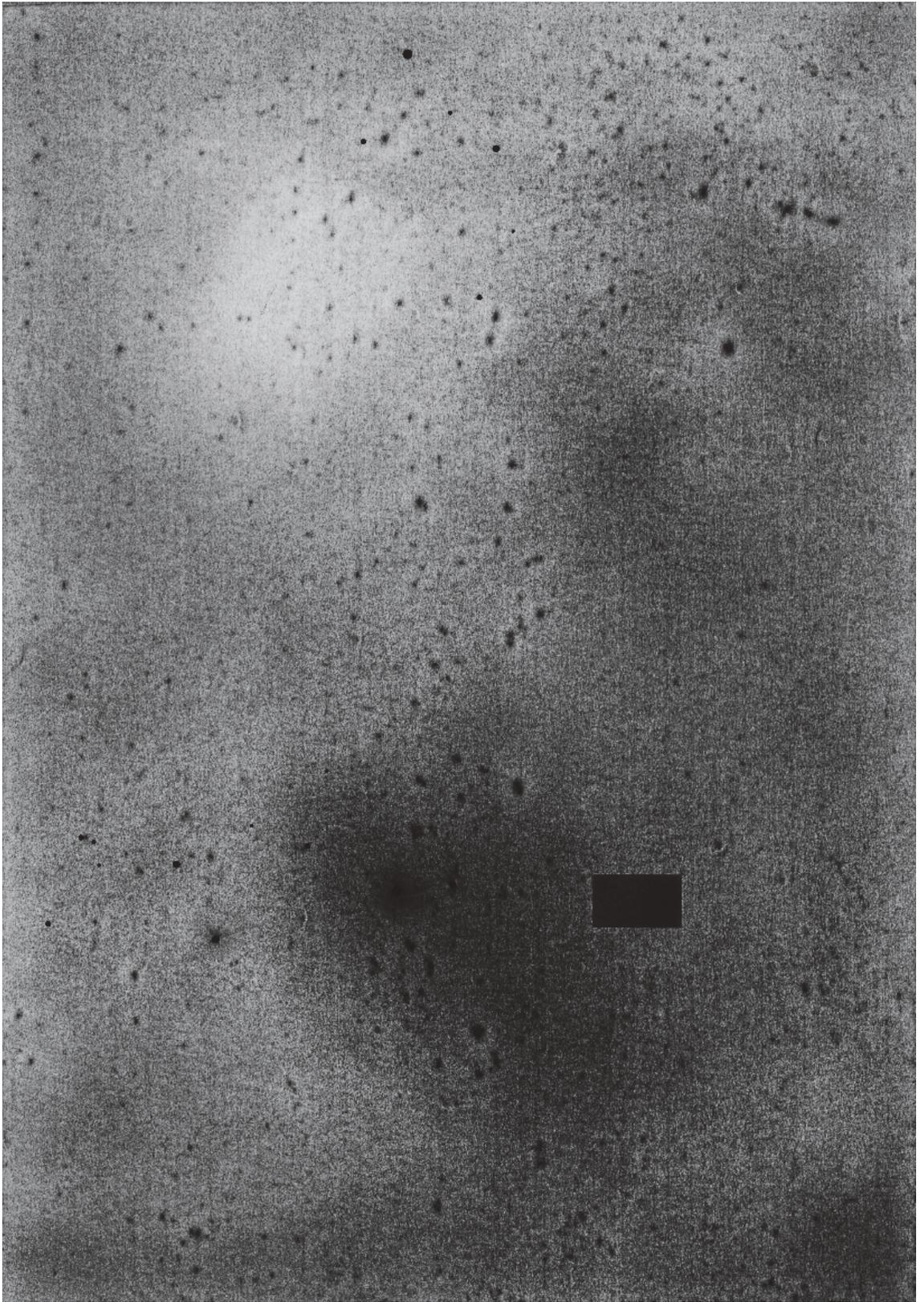
Cuaderno de Botánica. Olor a lluvia, 2012. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

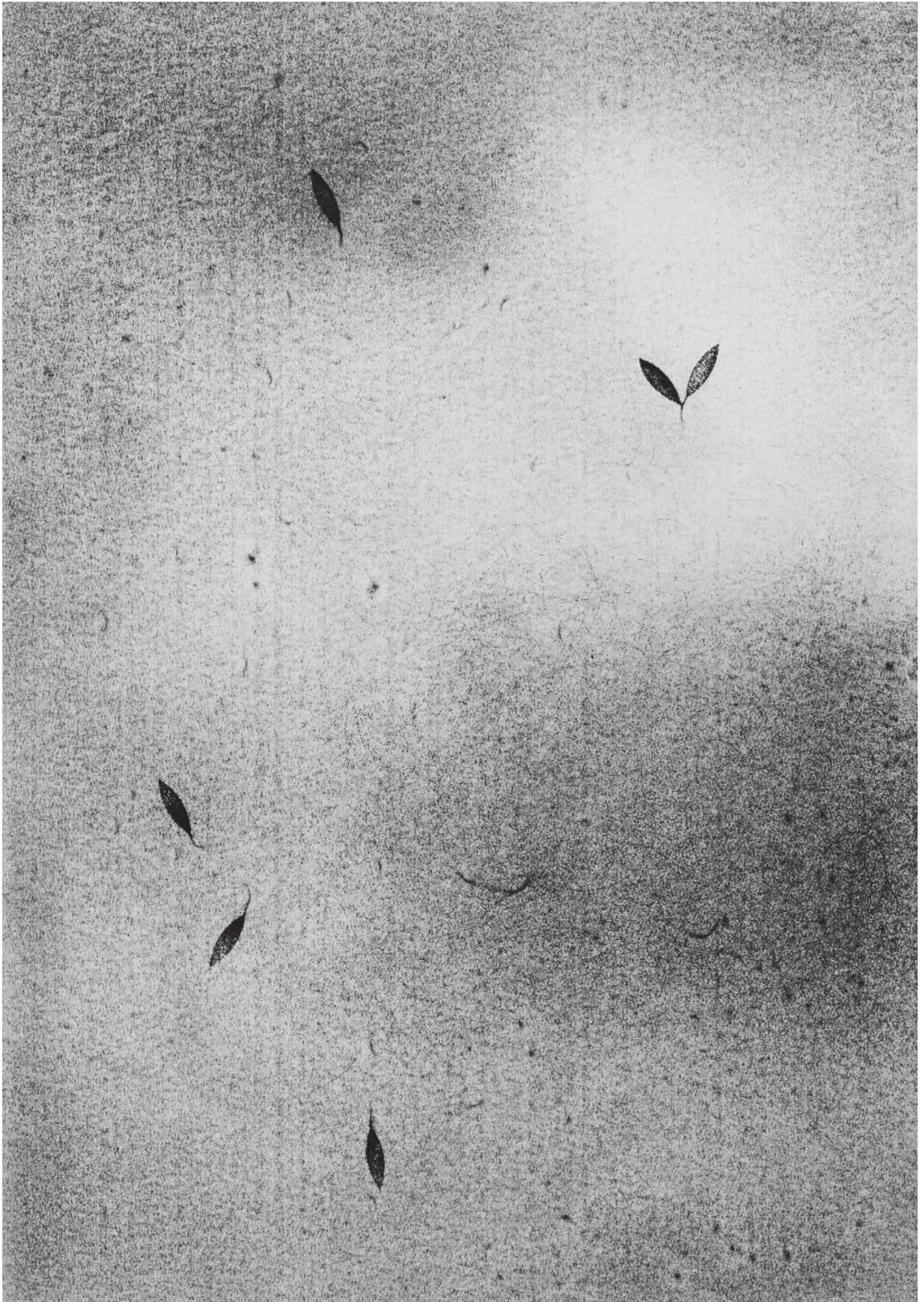
La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

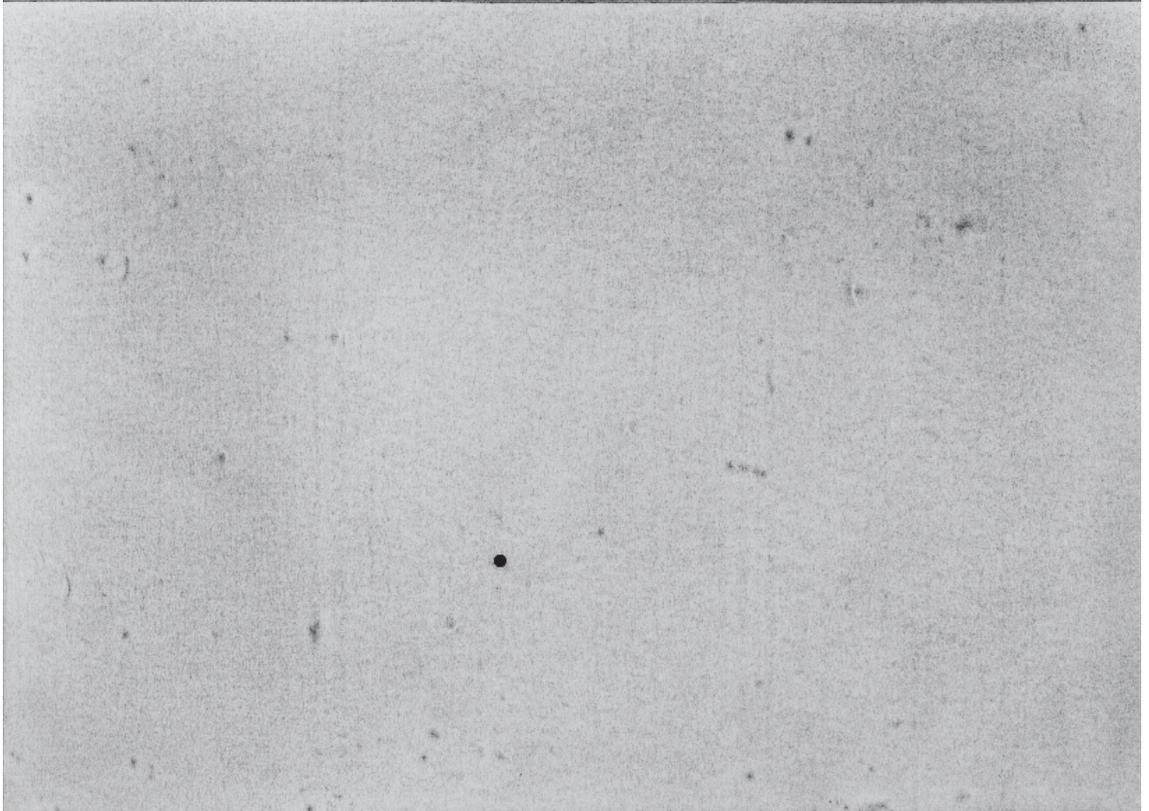
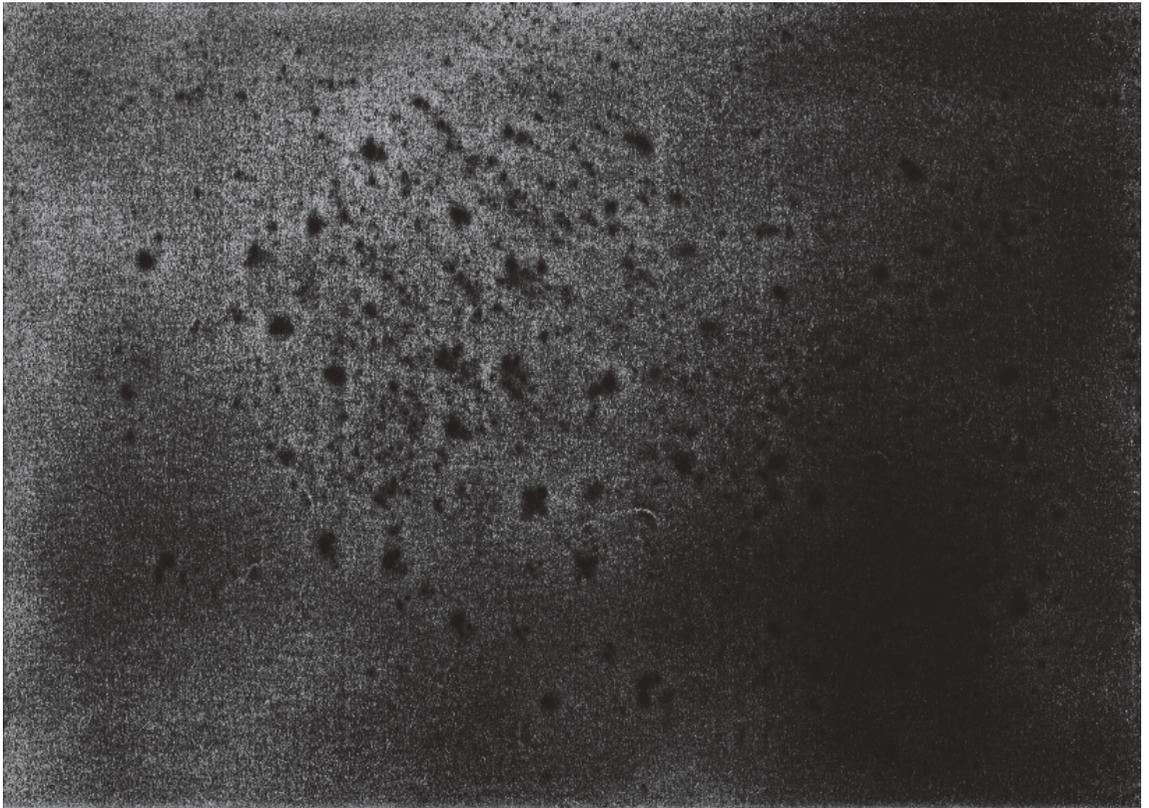
La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm







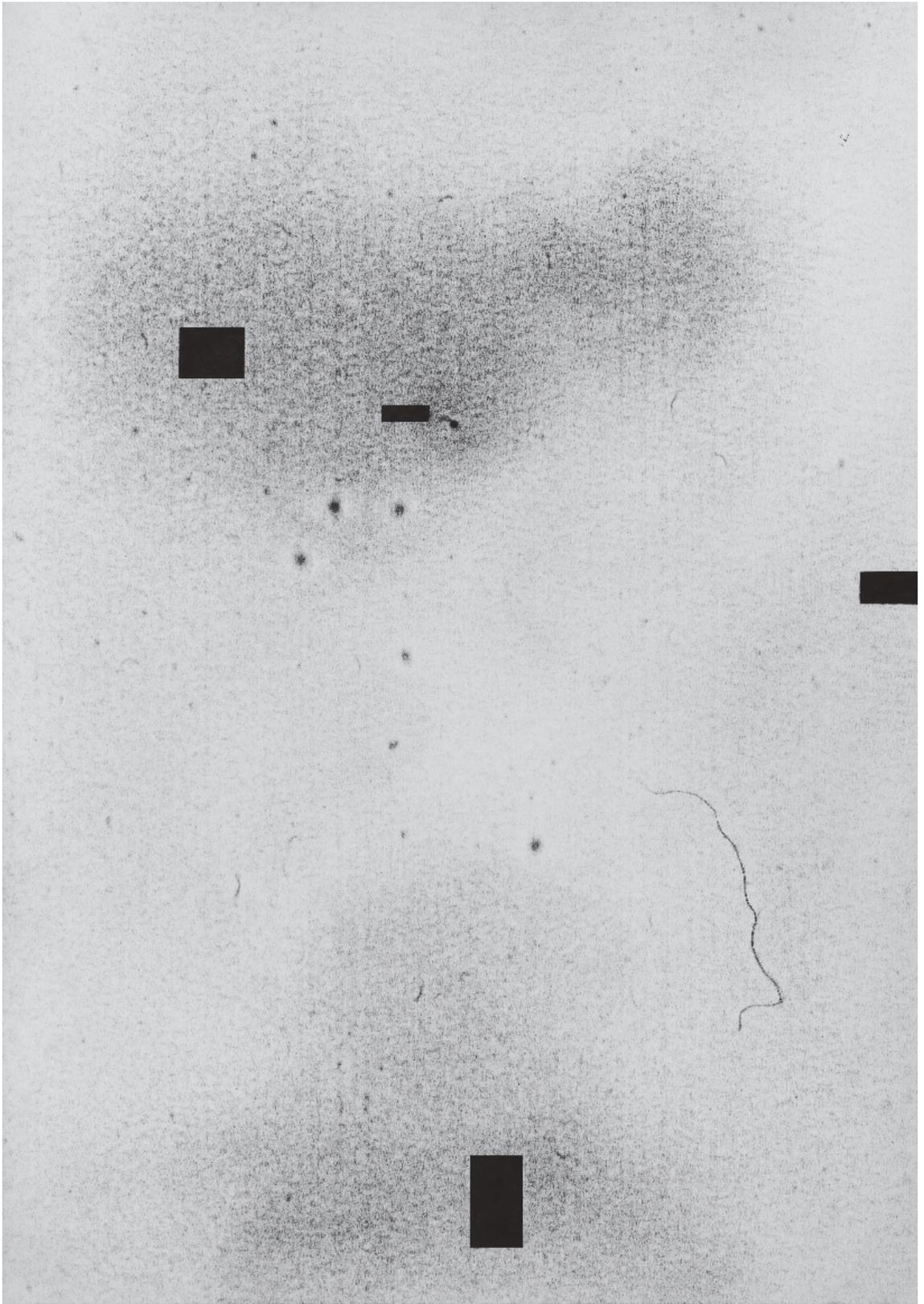


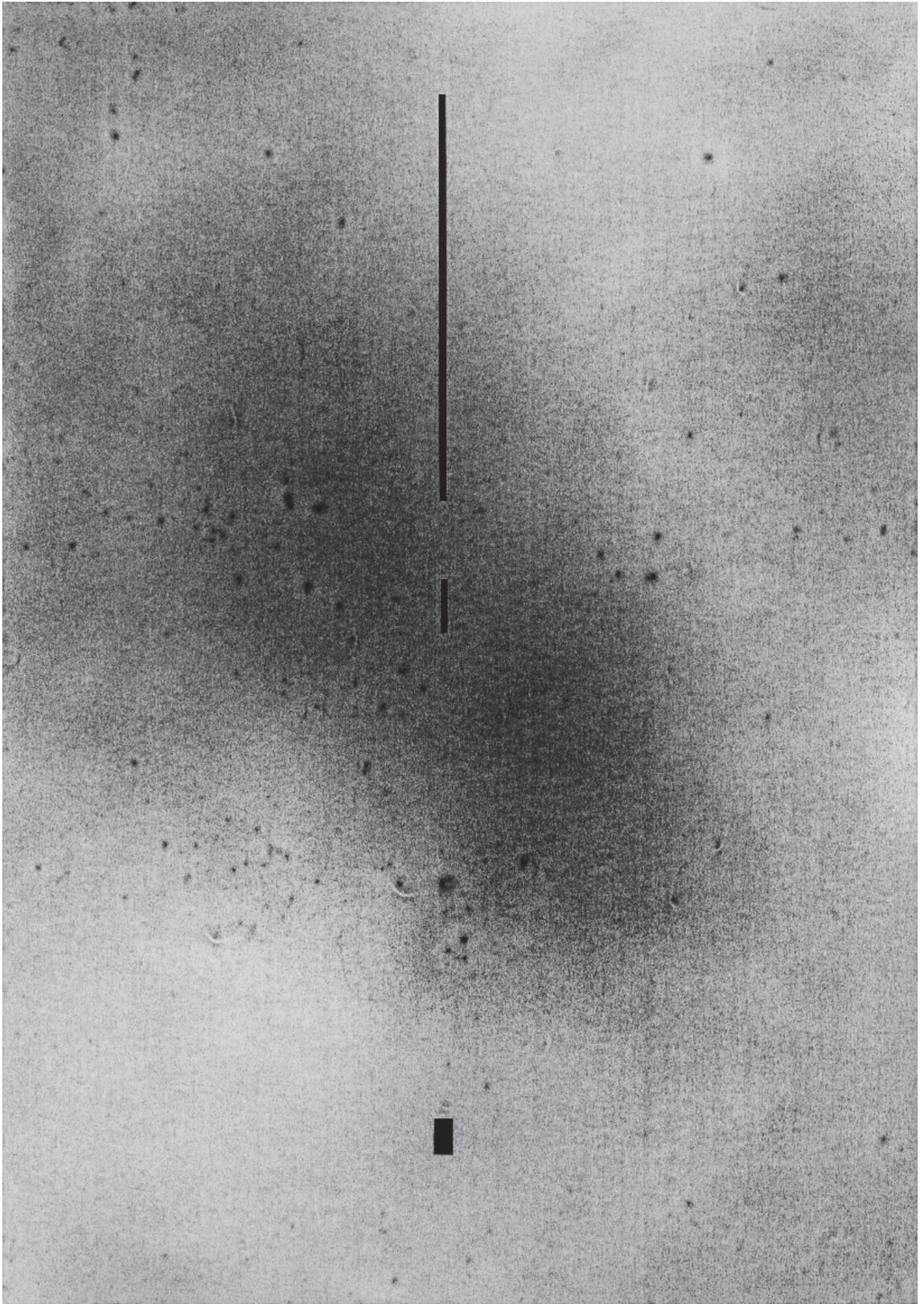
La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

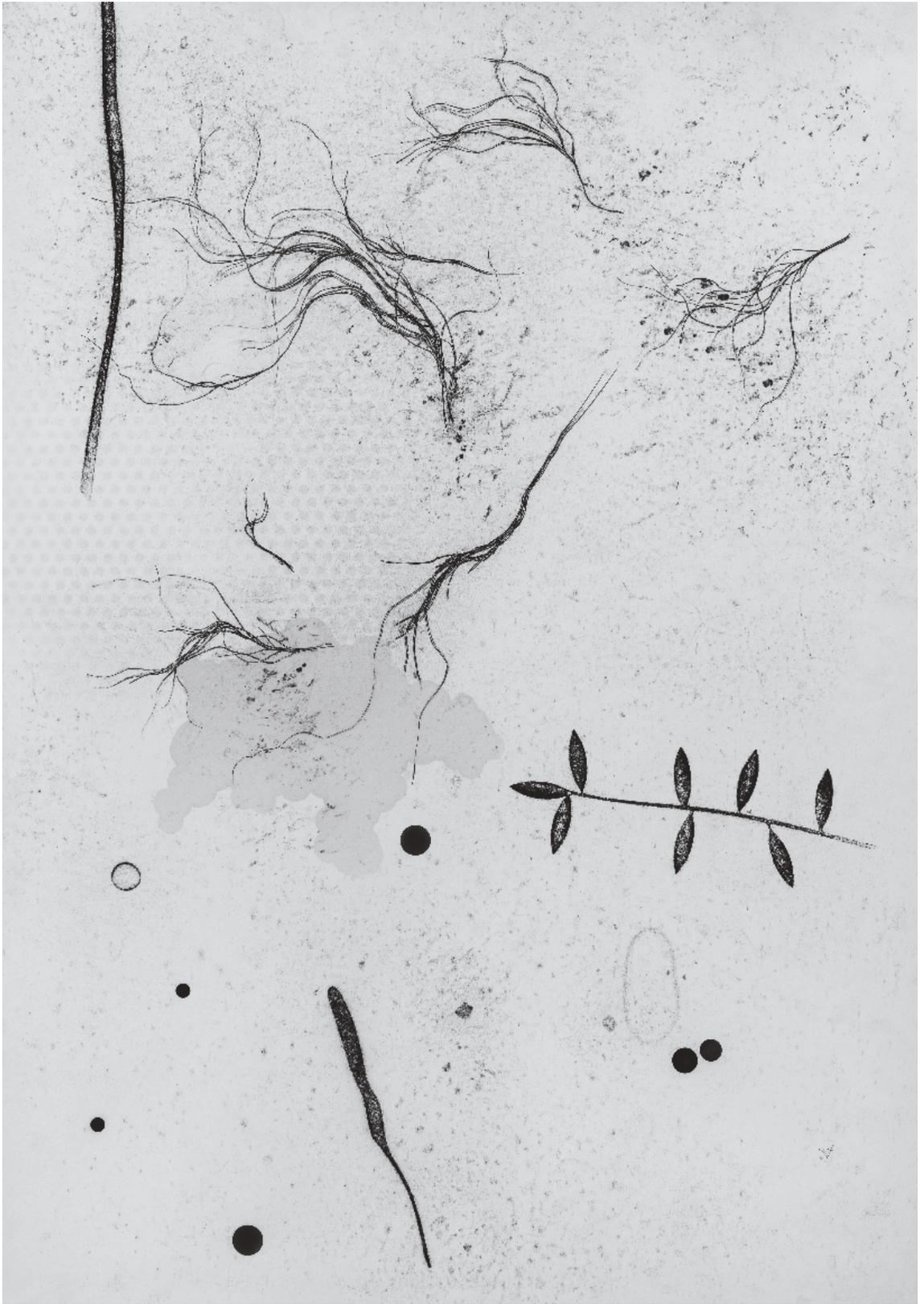
Despiece de un paisaje. Pájaros en los ojos, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm







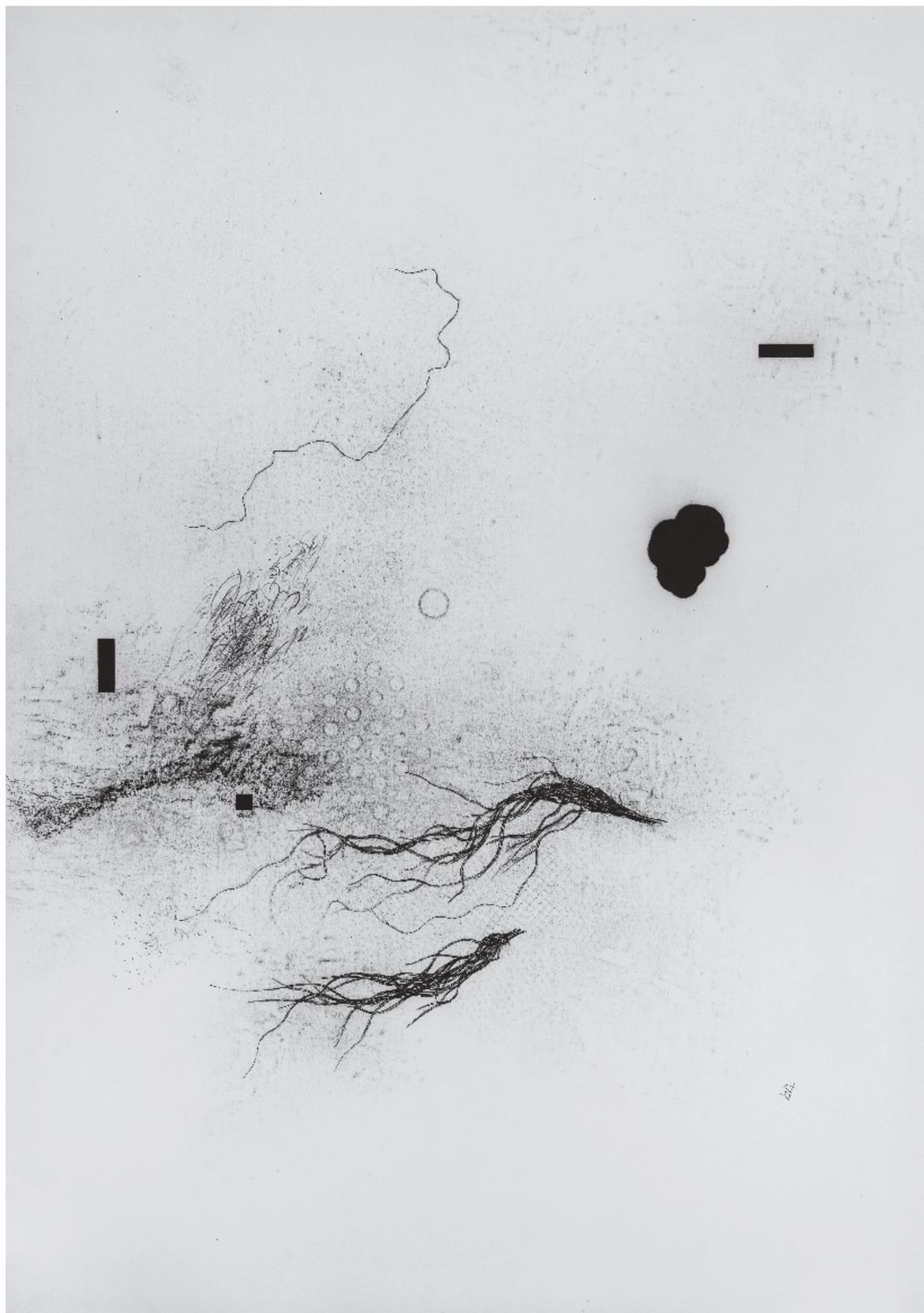


La elocuencia del muro, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

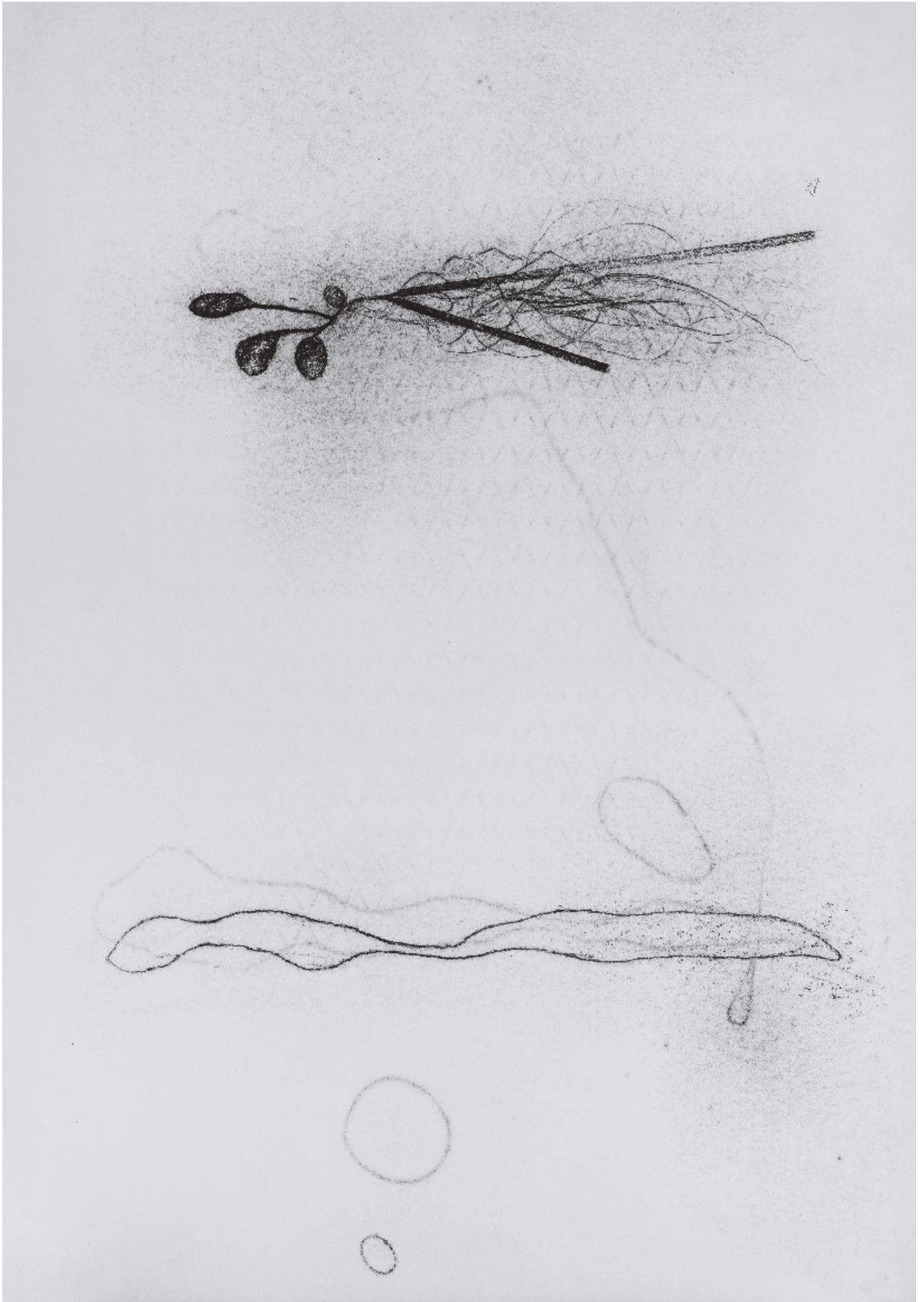
Despiece de un paisaje. Otra tarde quebradiza, 2018. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

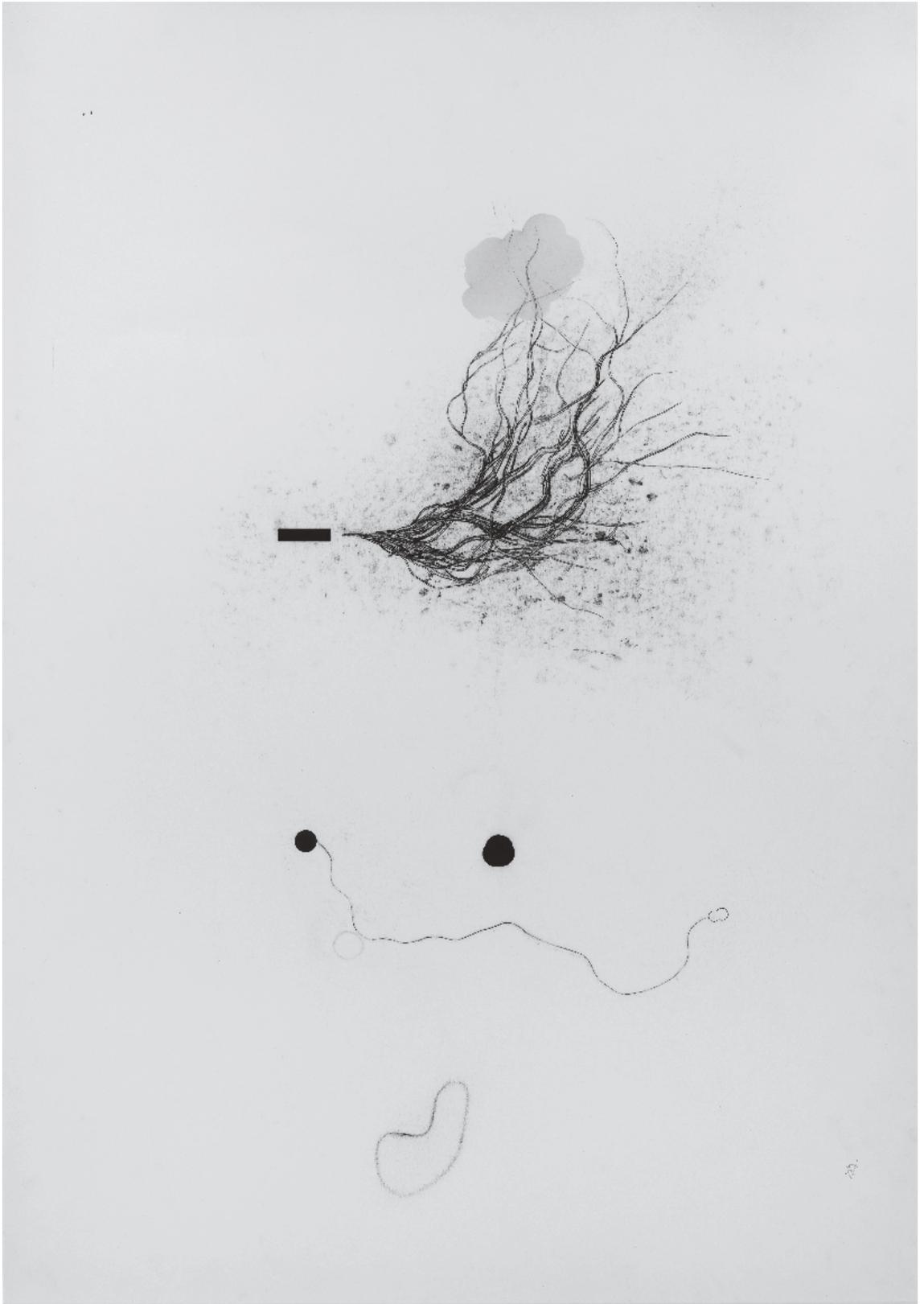
Despiece de un paisaje. Germen, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

De un cuaderno de Botánica. Resonancias, 2012. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm









De un cuaderno de Botánica. Reflejo, 2012. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

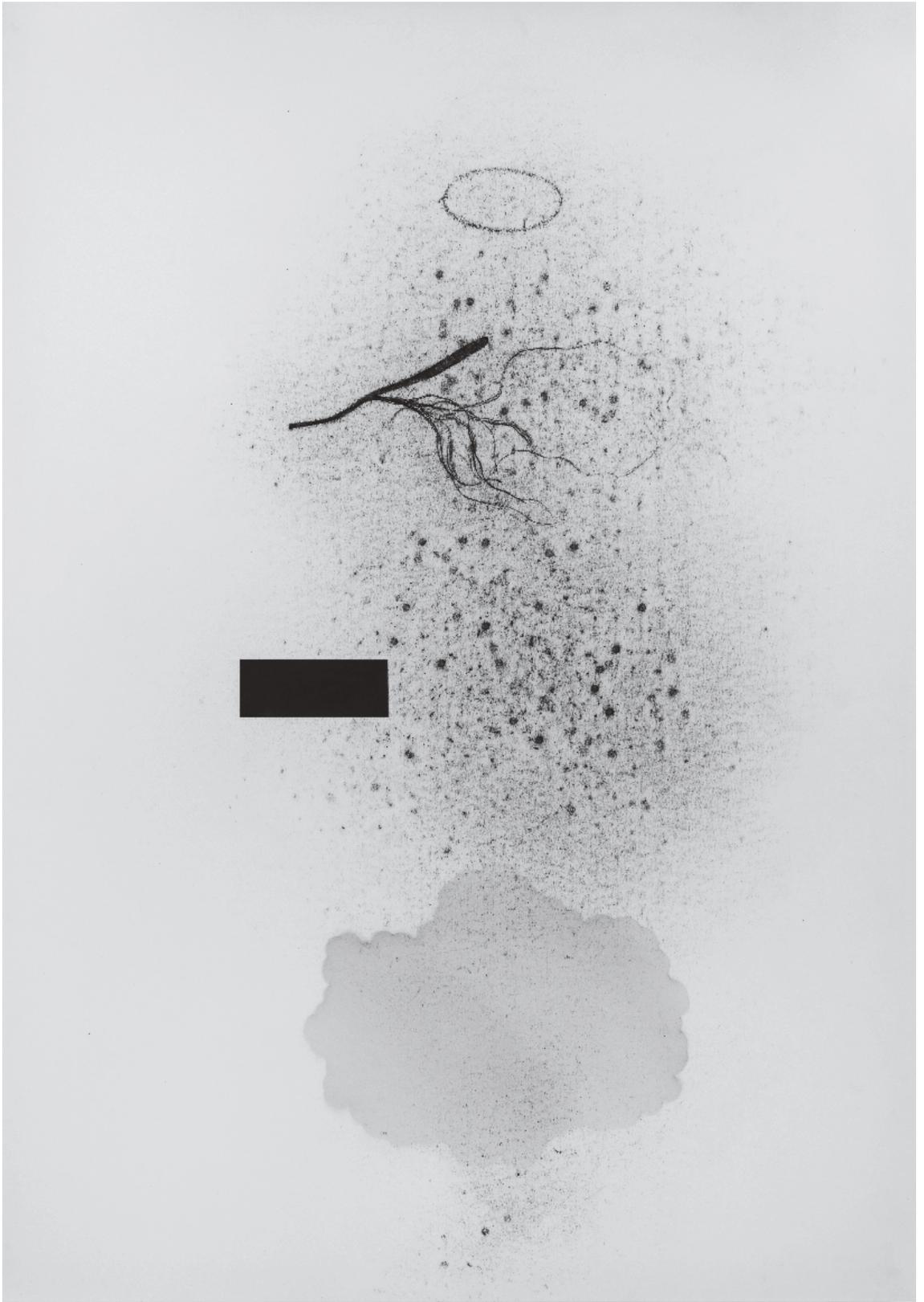
Despiece de un paisaje. Inquietante verano, 2018. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Sin título, 2012. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Andarse por las ramas, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm







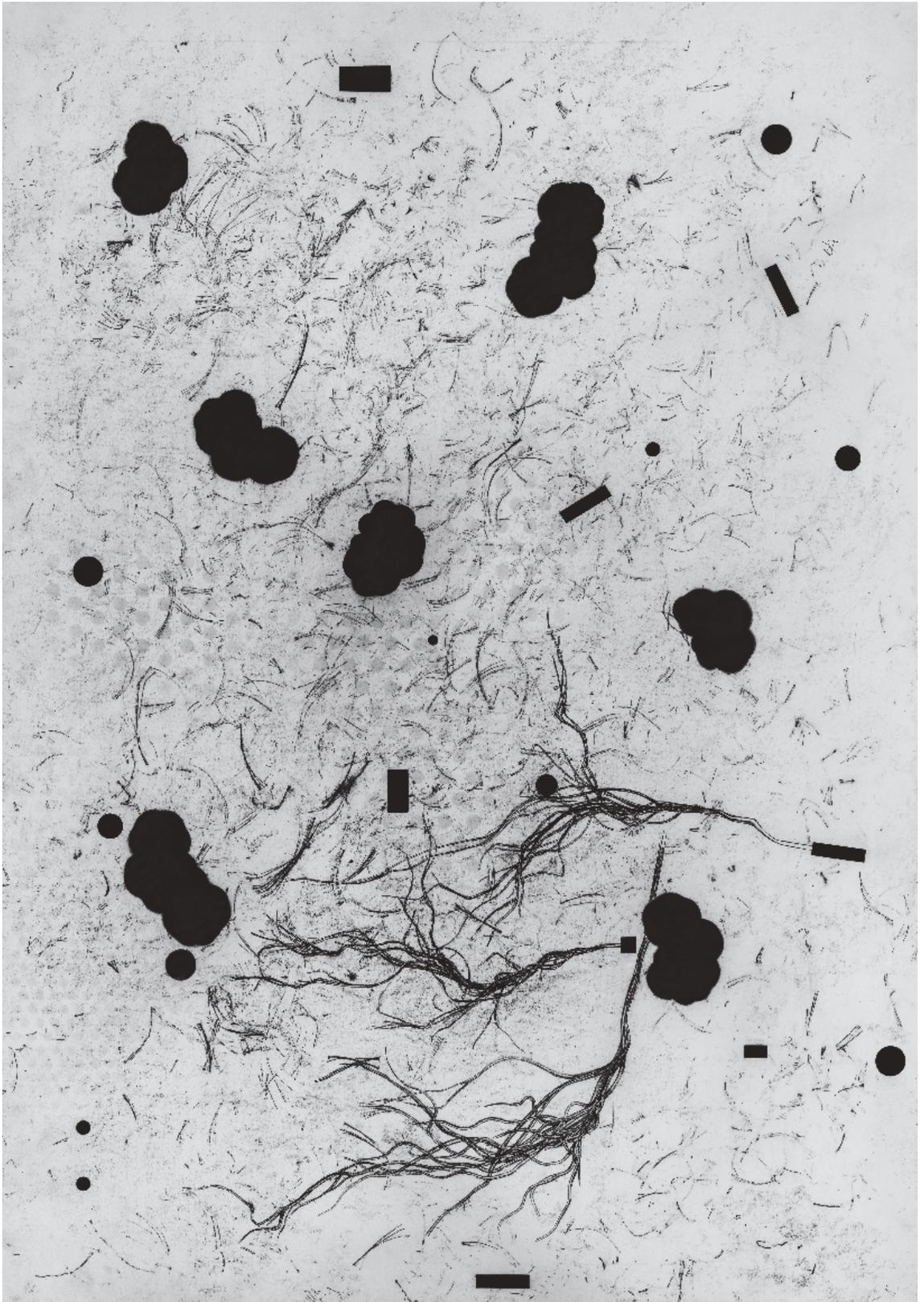


Despiece de un paisaje. Un paso, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. ¿Cómo llegar?, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Tormentoso, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

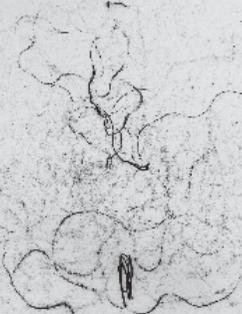
Despiece de un paisaje. Duele el aire, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm







22

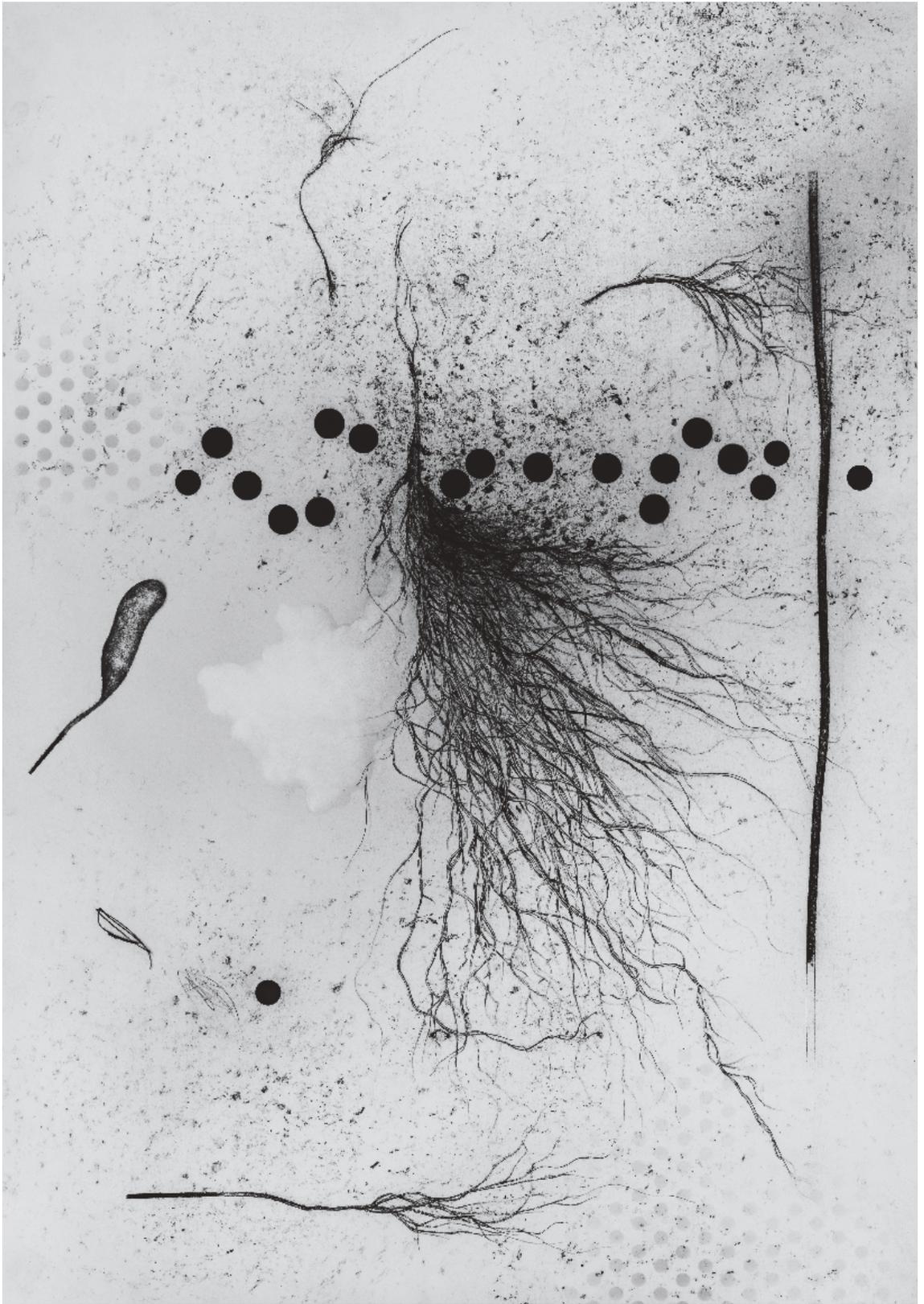


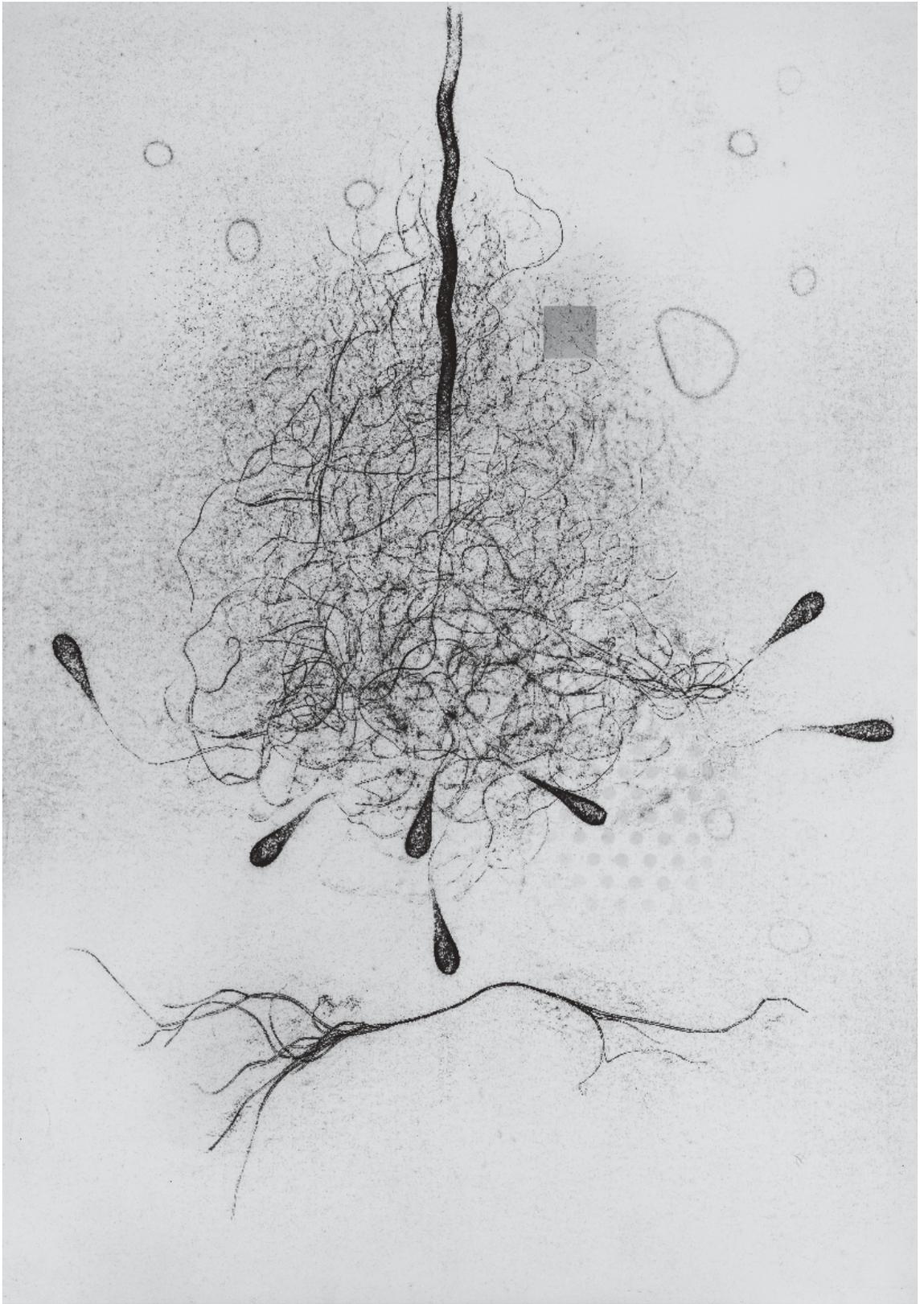
Despiece de un paisaje. Estrategias para amanecer, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Se rompe la calma, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

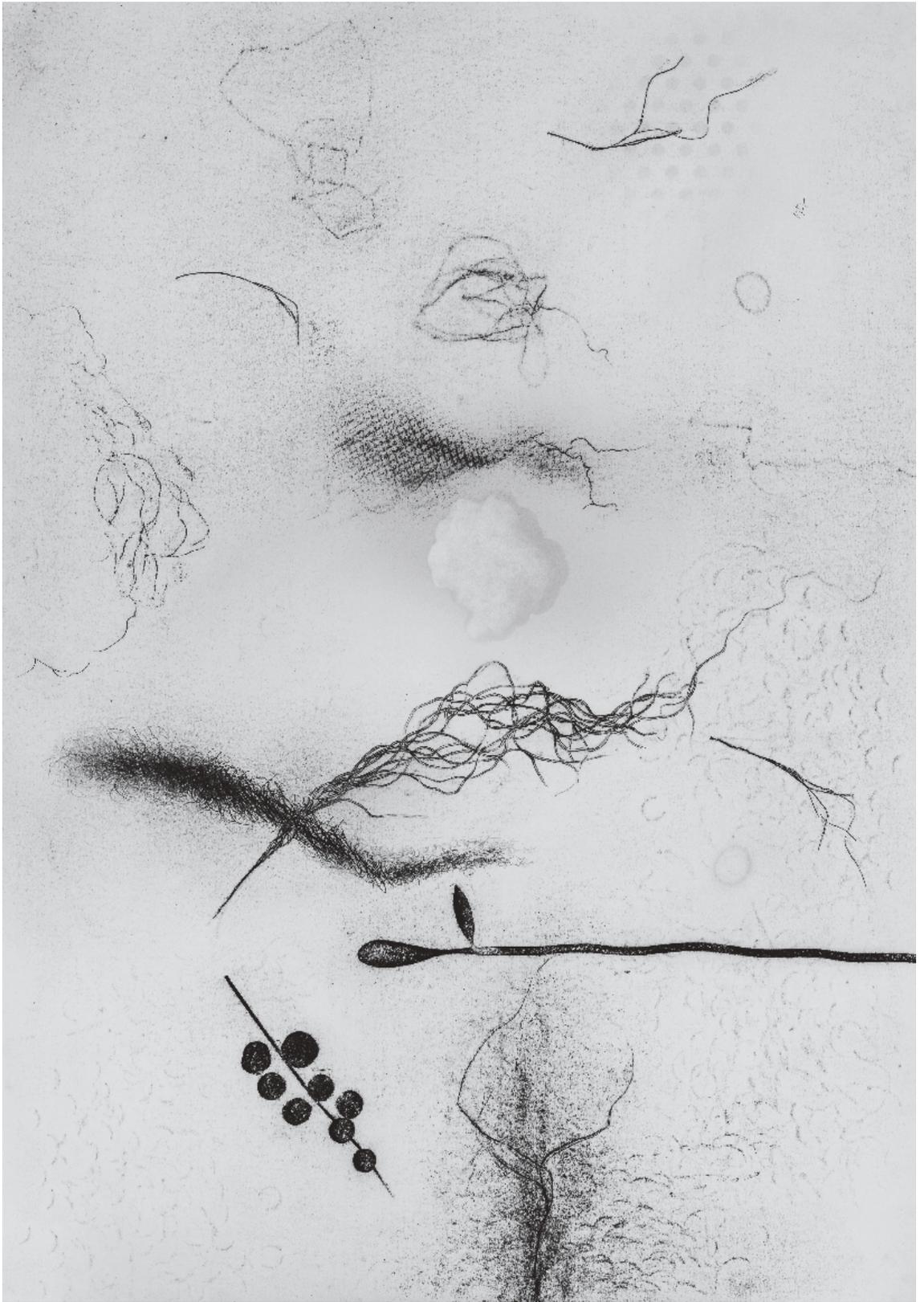
Despiece de un paisaje. En silencio lucen respetables, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Polen, 2018. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm







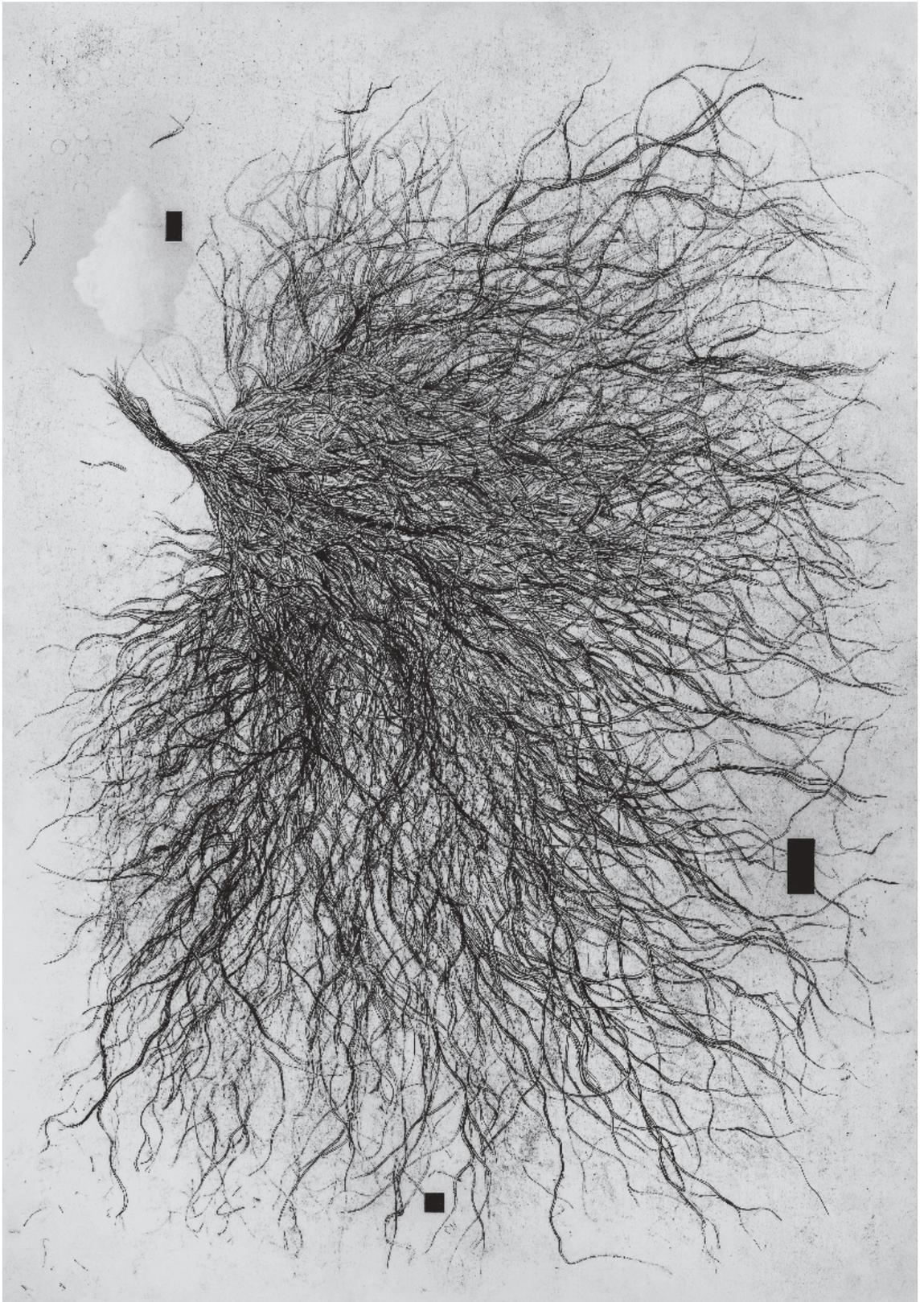


Despiece de un paisaje. Suspiro, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

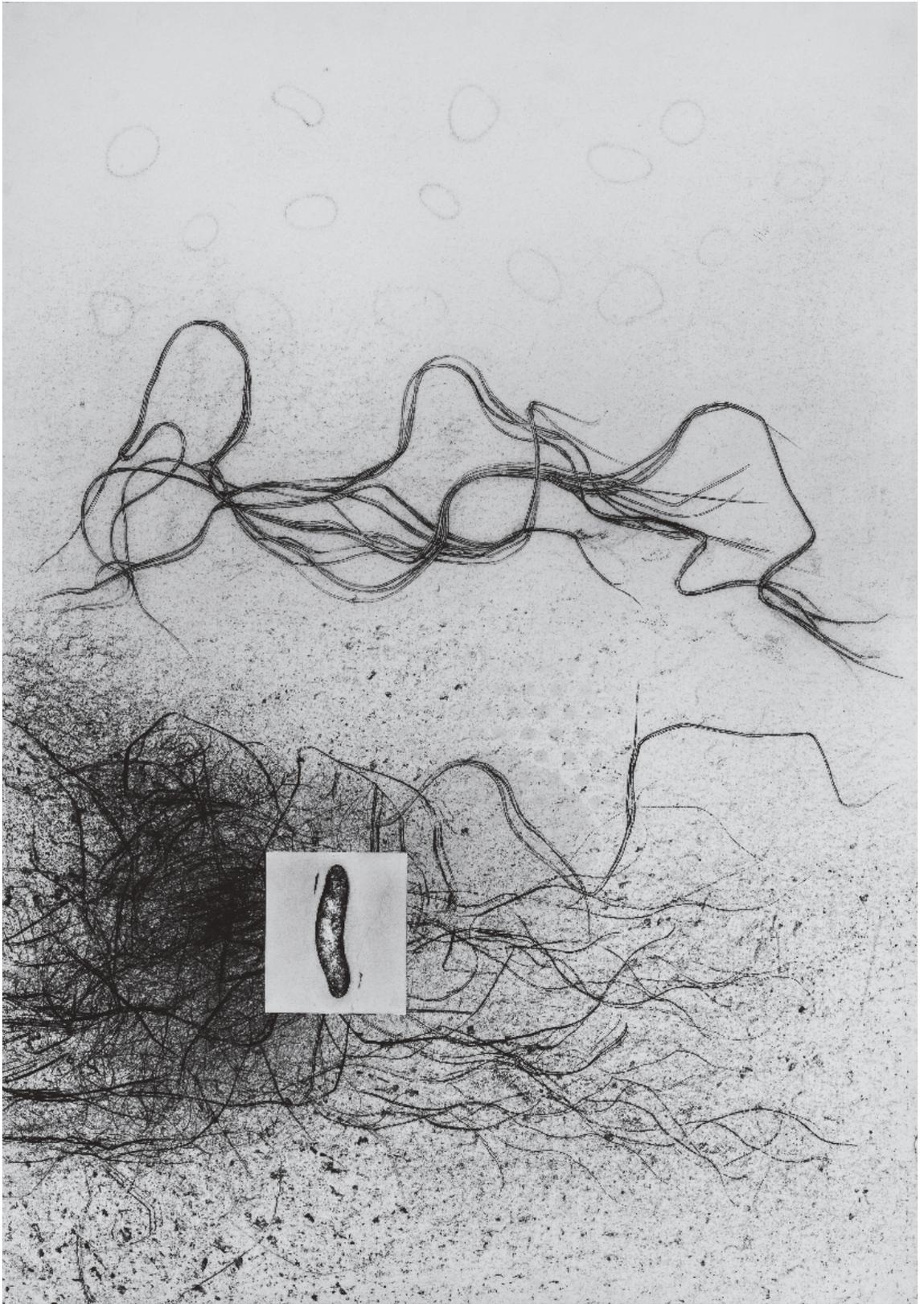
Despiece de un paisaje. Septiembre, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

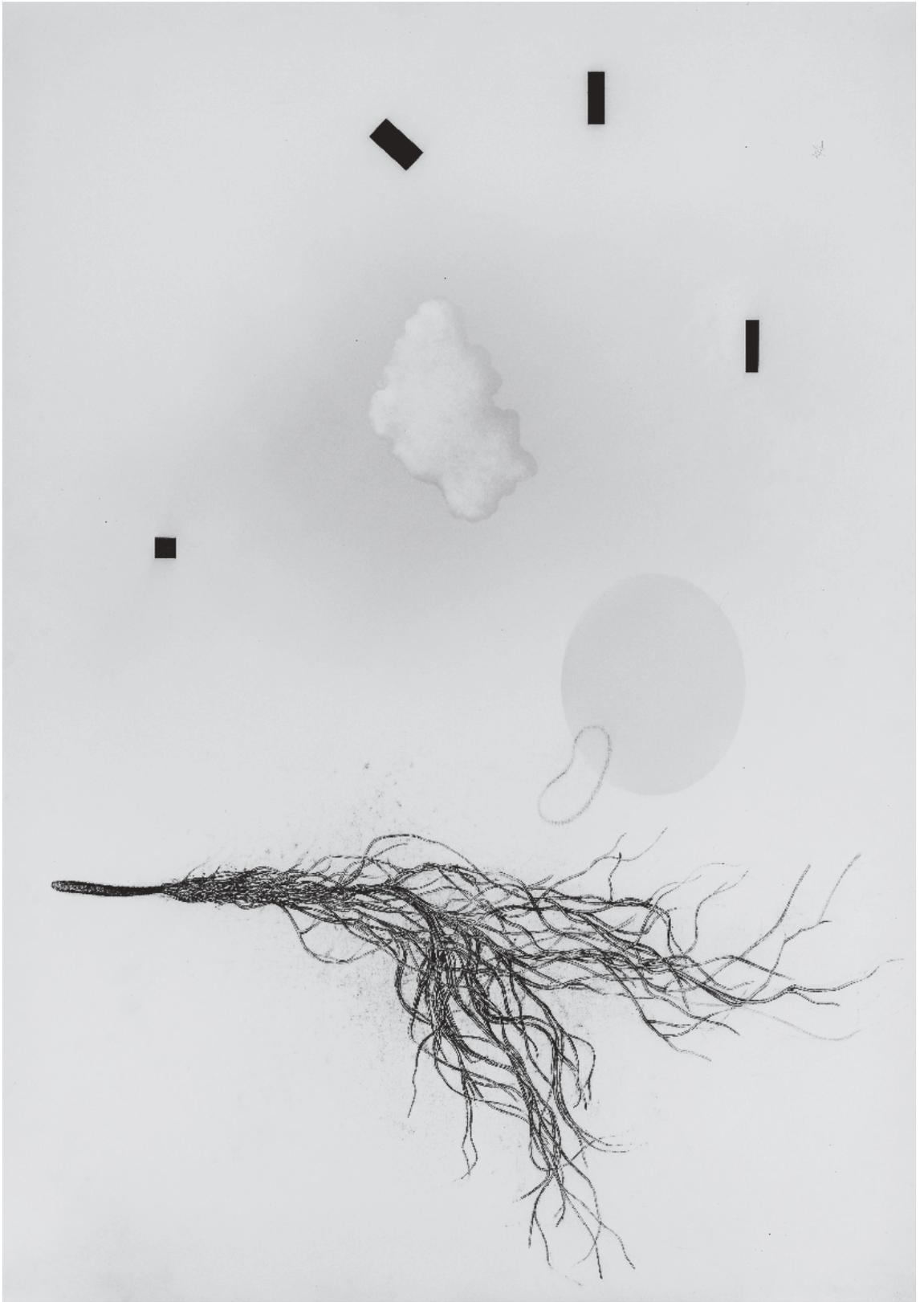
Despiece de un paisaje. Estrategias, 2016. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Cuaderno de Botánica. Sobre la naturaleza del aire, 2011. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm







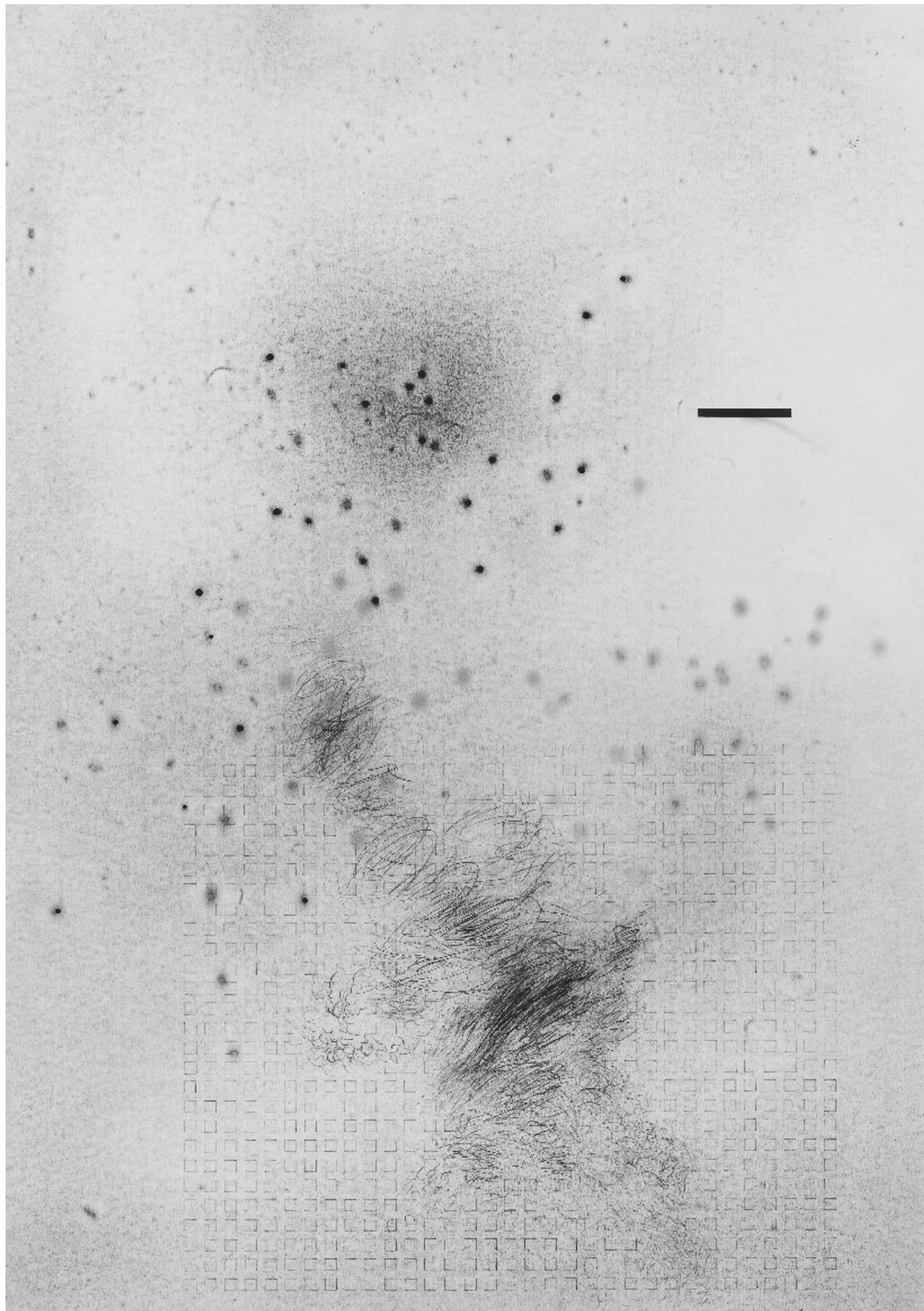


Cuaderno de Botánica. Espejo, 2011. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Tránsitos, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Pájaros en los ojos, 2019. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm

Despiece de un paisaje. Visto lo visto, 2017. Grafito sobre papel, 70 x 100 cm











Paseo otoñal, 2016. Madera, barniz, hierro y esmalte, 80 x 80 x 20 cm





Un canto del viento, 2013. Bronce y latón patinado, 47 x 40 x 5 cm

De andarse por las ramas, 2000. Madera y plata, 19 x 40 x 11 cm





Observatorio, 2011. Bronce, 60 x 23 x 70 cm

Memoria de una rama, 2014. Bronce, plomo y cordón, medidas variables





Rama sin título, 2011. Bronce y latón patinado, 46 x 40,5 x 11 cm





# Meteorografías, kinografías, aperturas: acuarelas de Gonzalo González

Francisco-J. Hernández Adrián

*Los colores centelleantes de las aguas débilmente agitadas, la superficie iluminada por el sol, rota a veces por la sombra de unas nubes, aparecían por primera vez ante mis ojos... ¡fue entonces cuando comprendí por qué los antiguos lo habían asociado con Proteo, aquél cuya apariencia varía constantemente, convirtiéndolo en el dios del Mar resplandeciente, de colores siempre nuevos!*

Carl Gustav Carus<sup>1</sup>

## Delta

¿Cómo habla el paisaje? Pero esta pregunta, centrada en la metáfora del habla, nos aleja de lo más importante. En realidad, las acuarelas de Gonzalo González la rehúyen al tiempo que investigan en las tradiciones entrelazadas de la impresión, el paisaje y la fotografía. La obra planea por vastas extensiones materiales y elementales hacia el afuera pululante de la vida orgánica y sus alucinaciones en las series ininterrumpidas de los dibujos<sup>2</sup>. En estas series se nos abren espacios de crecimiento y proliferación donde flotan filamentos y vainas, gajos minúsculos, arborescencias y sedimentos arrastrados por el aire, el éter o el agua que desprende la tierra o descargan las pesadas tormentas. En las series de acuarelas, el artista se entrega con método y rigor a un ejercicio de interrogación de un mar y cielo que se plasman en la intimidad humedecida, mineralizada, donde se rozan el agua y el papel. Esta dedicación disciplinada y fértil al espacio acuoso de un roce y de un goce nos interpela con la fuerza de los grandes enigmas que solo se pueden discernir en los espacios liminales, los de la orilla o roce, los de la playa o acuarela.

La atención minuciosa a los momentos, modulaciones, atmósferas y transformaciones del mar y cielo sitúa de manera central en la obra extensísima las figuras del oído y el ojo, la mirada y escucha del paisaje<sup>3</sup>. Como en un sueño delicadamente insinuado en el duermevela del artista, el inconsciente de nuestras tradiciones occidentales – el Renacimiento y el Romanticismo – se revela en figuraciones espectrales y en fragmentos



antiguos de otros lugares, tal vez de otro tiempo, pero no del todo remotos, donde reconocemos la materia escondida y presente en los minúsculos cristales, en los viejos pigmentos y en el agua plasmada como una traza amniótica e indeleble, como una huella indicial no inferior a la luz. Imaginemos esta amplia vertiente de la obra como un delta fluvial. Las acuarelas son espacios de recepción, pantallas que captan la vida sensorial de los elementos constitutivos de la materia, el medioambiente y el paisaje. El despliegue fragmentado, coherente y libre de esta constelación acuarelada evocaría las intrincadas asociaciones arbóreas y rizomáticas de los sistemas de manglares que circundan, protegiéndolos, diferentes límites y biomas de la Tierra.

Pensemos el delta como apertura rizomática del terreno a la fluidez acuática. Aquí, donde el espacio continuo y sus imaginarios pictóricos se humedecen, se enardecen también las condiciones de inestabilidad e incertidumbre de las categorías, ahora arruinadas y sometidas a una violenta intervención de los elementos. Las imágenes de las ciudades portuarias de la Antigüedad, que dominan el imaginario pictórico de Claudio de Lorena y persisten en Giambattista Tiepolo, J. M. W. Turner y Giorgio de Chirico, representan el sueño de una cópula entre las ficciones occidentales de tierra firme y la apertura al mar, es decir, el ensueño del mar aventurado y la seducción de la mar imperial, ambos de densa memoria cultural. Respondiendo en parte a las pesadas campañas y desastres militares de la era napoleónica, la imaginación imperialista de Turner interroga, más allá de la historia – las arruinadas arquitecturas del pasado –, lo que llega desde la inmensidad del planeta y sus elementos. Tal actitud interrogante, de asombrada apertura, reaparece en las acuarelas de Gonzalo González.

Desde sus promontorios, las acuarelas divisan aún estos imaginarios, pero interpelan nuestro presente y nuestros espacios liminales con la agudeza de quien busca en parte reconocer la isla, quien en parte adiestra la comprensión íntima de la luz y el espacio, quien regresa siempre diligentemente al goce de la

<sup>1</sup> Carl Gustav Carus, *Viaje a la isla de Rügen: Tras las huellas de Caspar David Friedrich*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Palma de Mallorca, Terra Incognita, José J. de Olañeta, Editor, 2008, p. 44.

<sup>2</sup> Gonzalo González, *Jardín del horizonte. Dibujos y acuarelas de 2003, con Diez estrofas para Gonzalo González*, de Rafael-José Díaz, Santa Cruz de Tenerife: CITA Tabacos de Canarias, 2004. Gonzalo González, *Bestiario. Dibujos*, Santa Cruz de Tenerife: Ed. Gonzalo González, 2009.

<sup>3</sup> Gopi Sadarangani, "Estudio crítico", en Gonzalo González, G. González, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, Biblioteca de Artistas Canarios, 1994, pp. 11-145.

constelación. ¿Qué figura se expresa aquí? ¿Tántalo o Narciso? El ansia del espacio, del roce y goce con los elementos excede a la figuración de cualquier mito cultural. Nuestra experiencia confusamente moderna de la articulación entre tecnologías imperiales y colonizadoras, frágiles medioambientes y ecosistemas comunes, se expresa aquí bajo la especie del deseo y de lo sensorial. Aquí, en cientos de acuarelas, habla una delicada y rigurosa interpretación del paisaje que nos figura, singulariza e invita a mirar de otro modo. En la distribución desafiante del ensueño de estas acuarelas y en la superficie luminiscente del museo de arte contemporáneo habla el paisaje.

Si el paisaje habla, lo hará desde la intimidad del lenguaje. Su discurso es el de la mano del artista aplicada a una tarea de acercamiento, investigación e interpretación del mundo elemental – del medioambiente – y de los medios materiales para traducirlo. Si el paisaje habla, las acuarelas son su discurso y su lenguaje elocuente. Los cambios de tonalidad y timbre, potencia y volumen recuerdan las atmósferas de las composiciones musicales, la puesta en escena de un teatro del mundo de gran aparato y maquinaria escénicos, con espantoso ruido de truenos, desprendimientos y estrepitosos barrancos. Como ha escrito Carlos Díaz-Bertrana sobre los grabados de Gonzalo González: “La escena es sofisticada, el paisaje que vemos llega de la historia de la pintura”<sup>4</sup>. La dimensión proteica de estas acuarelas es parte del repetido efecto de ensoñación que nos transmiten como un gesto subliminal, como una seducción que duerme escondida en el trasfondo de la nave, incógnita viajera. Toda esta seducción acuarelada es una espléndida aparición del deseo donde habla el paisaje. El excéntrico Turner contaba que una vez se hizo elevar atado a lo alto de un mástil para observar y sentir, oler y gustar el embate terrible de una tempestad<sup>5</sup>. El cuerpo expuesto así a la presencia de lo elemental se entrega a una temeraria apertura al litoral o playa que separa nuestro aparato sensorial del microcosmos de cristales y agua de donde provenimos. El cuerpo como un manglar en el delta. Viento, mar y madera, acuarela mojada en el papel.

<sup>4</sup> Carlos Díaz-Bertrana, “Archipiélagos”, Gonzalo González. *Archipiélagos. Grabados 1997*, Línea: Puerto del Carmen, Lanzarote, 1998, p. 9.

<sup>5</sup> Peter Ackroyd, *Turner*, Londres: Vintage, 2006, p. 35.

## Inmersión

Una anécdota que se nos relata en un libro legendario de la tradición de viajes mercantiles – y de la apropiación de Asia o del Oriente en los imaginarios de las exploraciones anteriores a 1492 – inventa el primer contacto entre ojos occidentales y una pasta viscosa que, por laberínticos equívocos, se llamará más tarde papel (de *papirum*). En esta anécdota, el viajero Marco Polo atestigua la producción – como por alquimia – del papel moneda en la remota Khanbaliq o Cambaluc (Pekín)<sup>6</sup>. De la tierna epidermis de la morera o del moral se fabrica una pulpa que al secarse se consolida en un tejido denso y seco, una tela gruesa o fina, rugosa y aplanable cuya ductilidad y agradable textura la emparentan con otros tejidos. Y, como otros tejidos, esta amalgama sensual invita a la impresión y transporte de la imagen. Como la tela, como la piel dulce y rugosa de los mamíferos (de ahí el *vellum*), como una página llana donde se inscribe un texto. Del interior oscuro de la tierra se arrancan los metales preciosos que se funden y mezclan – como por otra alquimia –, y del irrigado interior de la morera, bajo la corteza de donde también maman las pupas del gusano de seda, se laceran y separan las delicadas capas de piel que se transmutan en tejido: el tejido apagado del papel, el tímidamente refulgente de la seda. Todo es materia reinventada por nuestra violencia, y materia que se transmuta en sueños e improbables artilugios: madera, seda, pulpa del papel, moneda, cubierta metálica del Bugatti y el satélite que dispensa imantados cometas, plástico de la densa masa de desechos orgánicos donde piedra y aceites, resinas y lodos, en un instante incalculable, se transmutaron en hidrocarburos<sup>7</sup>.

¿Quién podrá hoy separar el papel hecho página de su insidiosa invitación a la tinta y la aguada, el estampado y la caligrafía, la fotoimpresión y la impresión láser? Las palabras se hunden en el barro y se secan o se deslizan como patas de araña sobre la tela o el papel. Las imágenes perviven de otro modo, imitando y reproduciendo la experiencia sensorial del mundo. La relación entre tinta, aguada y acuarela y sus diferentes soportes es clínica, pues de *klinein* (reclinarse), de *kliné* (lecho), deriva quien visita y se alarga sobre los postrados: quien visita y cura (*klinikós*). Así, sobre la planicie del papel o la tela se reclinan el agua y los cristales que parecen sugerir, audaces, con sombras y despejadas zonas descubiertas, una playa brillante u opaca bajo la luz, como una piel. Los pigmentos, las tintas que se disuelven en el agua y se plasman arrastrando finísimos cristales provenientes de plantas y minerales, o de los cuerpos de algunos vertebrados, configuran a veces un jardín fantasmagórico de proyecciones inverosímiles, como las aguatinas y aguafuertes de Goya, que trataba, tal vez, de capturar la cópula pesadillesca entre la transparencia de la aguada y el metal reticente del grabado. La tinta, como un gas imperceptible, se insinúa entre diferentes materiales y técnicas, delgada serpiente de las aguas, frío reptil o anfibio, como la sombra que precede a la luz.

En estas acuarelas (en la serie “Todo es mar” en particular), el cuerpo de un titán parece abrirse paso entre los celajes, o los torsos imprecisos de una ninfa desmesurada o de

un gran barbudo se revelan atrapados detrás del espejismo de cielo. La acuarela invita a la elucubración – juego en la orilla del charco –, aviva la insinuación del rostro o las fisionomías de lo animal y humano en la escena celeste. Como si el papel fuese ahora una piel donde el cuerpo del animal está tensado, como si detrás de la pantalla oscilase una luz leve, y en el juego del contraluz aparecieran imágenes y sombras, fantasmas o deseos, fantasmagorías. Como en muchas acuarelas de William Blake, en “Todo es mar” la imagen es un cuerpo celeste y el rostro se aparece en la condensación e iluminación de algunas regiones del alto cielo por en cima del delgado horizonte. Si bien el cielo es marco o soporte, la imagen no está pintada, no la ha hecho la mano, simplemente está suspendida y puede ser violenta o monstruosa como un ángel desorientado en la atmósfera que lo transparenta. He aquí las apariciones y enigmas del retrato sobre trasfondo de inmenso cielo que conectan extrañamente muchas de estas acuarelas de Gonzalo González con las tradiciones del grabado, el aguafuerte desde Blake a Goya y desde Goya al inefable Odilon Redon. Una serie de retratos al óleo de Redon, datada en torno a 1890, lleva por título *Les Yeux clos* (*Los ojos cerrados*): un rostro durmiente y meditativo se sueña como una isla humana sumergida hasta el hombro; la bella cabeza aureolada llena el cielo sobre un mar apacible<sup>8</sup>. Este rostro inmerso en la llanura del mar dorado o plateado es el sueño de un sol naciente, un coloso que conmemora la mañana del mundo.



La decalcomanía – la de los surrealistas parisinos, que Óscar Domínguez descubre o redescubre en 1936, y que el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938 denomina entre paréntesis “sin objeto preconcebido o decalcomanía del deseo” – es un procedimiento de impresión y revelado cuya técnica indica una interesante cercanía a los procesos de reproducción fotográfica. En el sucinto artículo del *Dictionnaire*, que ofrece instrucciones como si estuviéramos ante un manual de técnicas artísticas, se nos instruye sobre la disposición y extensión, espesor y disolución del *gouache* negro sobre el papel. Se indica la intensidad de

<sup>6</sup> Alexander Monro, *The Paper Trail: An Unexpected History of a Revolutionary Invention*, Londres: Allen Lane, 2014, pp. 1-8.

<sup>7</sup> Wolfgang Tillmans, *Neue Welt*, Colonia: Taschen, 2012.

<sup>8</sup> Odilon Redon, *l'expo: Prince du rêve, 1840-1916*, París: RMN-Grand Palais, 2011, pp. 178-9.

la presión (media). Se especifica la velocidad del alzado (“Levante sin prisa”)<sup>9</sup>. En algunas acuarelas de Gonzalo González, la decalcomanía se sugiere entre los efectos de la tinta disuelta en el papel. El juego en parte humorístico, en parte grave, traspone la investigación de Domínguez en su vanguardia surrealista a otra profundidad de campo y a otra dimensión en un tiempo ya muy alejado de las a veces llamadas vanguardias históricas. Pero es difícil discernir en estas acuarelas, cuando asoma la vieja sombra de la moderna decalcomanía, si se trata de una coincidencia, de una mera apariencia o de un procedimiento premeditado como el que describen los autores del *Dictionnaire*. En numerosas acuarelas del artista hay, sin embargo, un deseo distinto de impresión y revelado cuyo objeto preconcebido es la elusiva presencia de un gran cielo abierto, elevado y con frecuencia cargado de fenómenos atmosféricos sobre la limpia superficie de un horizonte persistentemente muy bajo. Son acuarelas del deseo.

Recordemos otro esfuerzo inventivo de los surrealistas: el de sus lúdicas inmersiones, inversiones y transmutaciones inverosímiles entre planos elementales (agua, tierra, fuego, aire, duermevela, sueño, aparición, revelación). Entre las constelaciones que los surrealistas construyeron incansables a diferentes escalas en fotomontajes, *collages*, medioambientes, arquitecturas y paisajes de ensueño, el de los arrecifes de coral o lava se nos presenta como ejemplarmente seductor. La acuarela, suave pintura del abrazo sinuoso entre el agua y la tierra – *litus* o playa – puede pensarse como imagen de las profundidades del manglar, del arenal y del rompiente de un arrecife. Imaginemos un arrecife volcánico y sujeto a la erosión de los materiales magmáticos que se disuelven en gránulos y partículas cristalinas, donde minerales como la obsidiana y la olivina se esconden entre los fragmentos calcáreos de la concha del erizo y el asteroideo, nácar, fibrillas del propio coral, osamentas. Arrastrados así en la tempestad, vuelan como arenilla fina hasta encontrar asiento en el litoral del papel, sobre el cielo o el mar, donde se revelan como puntos de luz las facetas apenas perceptibles del mineral indestructible y del jardín pulverizado. Jardín inmerso, sujeto como el papel a la coloración o al silencio cromático, el arrecife aparece a veces en las acuarelas como una sutil proyección fantasmática, ángel acuático o xenolito que comunica la cercanía murmurante de la profundidad. ¿Por qué no imaginar que estas acuarelas nos hablan también ahogadamente, contra los arenales de donde proceden sus diminutas partículas, fijadas ahora en una imagen en apariencia estable? Serían la memoria o deseo de una larga inmersión.

## Fotografía

La sensación que nos provoca la acuarela es, por tanto, la de una prolongada inmersión. Accedemos a la atmósfera transparente y acuosa o densamente pigmentada y enjuagada del baño. Accedemos a la luz por el agua. La acuarela es el medio de la mirada viajera, y el dibujo y bosquejo son sus prácticas ancilares. Dibujo, acuarela y papel se entrelazan desde el Renacimiento y se alían con frecuencia en Flandes y en otras regiones del norte europeo. ¿Cuándo fueron el dibujo y la acuarela, los

medios preferidos para la impresión del espacio sobre el papel, solamente bosquejos? ¿Quién se atrevería a nombrar así los dibujos y acuarelas de Leonardo y Durero? La acuarela y el dibujo persisten en su estado material y orgánico, merodean el bosque y lo mapean, y así otra aventura bien conocida es la del cartógrafo y acuarelista Paul Sandby, el autor del *Gran Meteoro* de 1783 que prefigura a los viajeros contemplativos de Friedrich<sup>10</sup>. La acuarela se deja iluminar e impregnar por la fuerza elemental de la atmósfera, acercándose tanto a la fotografía que hoy podremos preguntarnos si el período de mayor exceso acuoso, el de la vida del intrépido y visionario Turner, no habría excitado la búsqueda y concreción de técnicas que definitivamente articularan, fijándolas, la coexistencia del agua, el papel y la goma, y los pigmentos minerales o vegetales, para dar paso a la luminosidad y a la luz. A la luz más allá de la luz, a la luz alentadora e impregnante.



Mucho tienen en común los imaginarios formales y materiales de la fotografía y la acuarela. John Berger sentenciaba: “Las cámaras son cajas que sirven para transportar apariencias”<sup>11</sup>. La acuarela, toda levedad, parece hacerse cargo de transportar la desaparición del instante, como una irrenunciable y pesada responsabilidad ante su muerte. En la serie “Todo es mar”, por momentos nos sentimos interpelados por una foto. Como en la extensión sin límites de sus suites – que “nos sumergen en un mundo en tensión”, en expresión de Carlos Díaz-Bertrana –, Gonzalo González nos invita en estas acuarelas a recordar, desplazar y recomponer los formatos y recursos formales de la fotografía e incluso del celuloide y de los soportes magnéticos<sup>12</sup>. Las referencias estéticas y formales a la fotografía de paisaje, con sus énfasis en el encuadre, profundidad de campo, verticalidad y horizontalidad del conjunto, nos cautivan por la extrañeza del encuentro. Allí donde esperábamos hallar acuarela se insinúan fantasmas de fotografía (apariciones venidas de otro espaciotiempo), imágenes de luz sobre cristal, impregnaciones de la luz en la materia sólida, espejismos. Como explica lúcidamente Eduardo Cadava, Félix Nadar (el fotógrafo del globo aerostático) es-

<sup>9</sup> André Breton y Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, André Breton, *Œuvres complètes*, vol II., eds. Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre, París: Gallimard (Pléiade), 1992 (1938), p. 803. Todas las traducciones son del autor del presente texto, a menos que aparezca citado otro traductor.

<sup>10</sup> Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Londres: Reaktion, 2009, 2a ed., pp. 179-262.

<sup>11</sup> John Berger y Jean Mohr, *Another Way of Telling*, Nueva York: Vintage, 1995, p. 92.

<sup>12</sup> Carlos Díaz Bertrana, “Suite. Paisajes de la memoria”, *Suite*. Gonzalo González, Fundación CajaCanarias, La Laguna, Tenerife, 2015, p. 13.

taba inmerso en un proceso o trabajo de duelo que la fotografía le permitió articular: “Nadar el fotógrafo, por su fidelidad a la finitud y evanescencia de las cosas, señala y sobrelleva de algún modo el duelo por París, esa ciudad que, como solía sugerir, le pertenecía a la muerte”<sup>13</sup>. Tal vez en la inmediatez o la urgencia con que se ejecutan el boceto, la aguada y la acuarela podamos discernir la ansiedad originaria por absorber y registrar en la memoria una traza del instante sensorial que ya nunca viviremos de la misma manera. Si la fotografía nos convida a reconocer nuestra mortalidad e inaugurar el duelo, ¿qué recuerda o registra la acuarela? Gonzalo González nos sugiere que la acuarela reconoce el instante desaparecido con laboriosa honestidad, sin registro concreto ni pretensión de exactitud, con una íntima aproximación sensorial al paisaje.

En la fotografía contemporánea, el deseo de inmersión en la materialidad del soporte se declara con audacia y vigor en el trabajo de Wolfgang Tillmans. Más allá de la fotografía en color y de los objetos y mercancías publicitarias que la han convertido hasta el inicio de la era digital en el medio privilegiado del mensaje de masas, es el color mismo el que satura un aspecto del trabajo reciente de Tillmans. Y ese deseo de plenitud material, para nuestra perplejidad, ¿no se exhibe también como una invitación a recordar que la tinta o la impresión prefiguran toda la visibilidad fotográfica? En numerosas obras recientes de Tillmans, las superficies plásticas y metálicas, sometidas al escrutinio del retrato (como si fueran personas, animales u objetos íntimos de un interior), declaran la evanescencia de las mercancías. Nos alertan de nuestra relación pasajera y escatológica con las fantasías de plenitud y prosperidad que proyectan de manera perversa<sup>14</sup>. La impregnación de materiales industriales sobre los polímeros del papel recubierto de revistas, panfletos, libros, carteles y pósteres enuncia una forma de duelo: la lamentación de los objetos, procedimientos y vehículos de circulación que constituyen la espantosa colonización de la biosfera y su lenta y violenta redefinición como basurero tóxico y postindustrial. Objetos confeccionados para la satisfacción, bienes de consumo manufacturados para la circulación y el despojo, nuestro deseo los absorbe y descarta en rápida sucesión. Inevitable e irónicamente, como apunta Sara Ahmed: “La circulación de los objetos es por tanto la circulación de bienes”<sup>15</sup>.

Y la acuarela, ¿qué hace de sus objetos? Ramiro Carrillo ha pensado las esculturas y dibujos de Gonzalo González a partir de dos ejes conceptuales: “el paisaje como objeto” y “el objeto como paisaje”<sup>16</sup>. En un extremo inverso a las impresiones monocromas de Tillmans, accediendo a los imaginarios románticos y pictorialistas de la naturaleza (pero ocluyendo y cuestionando la construcción definitiva del paisaje), Awoiska van der Molen calcula sus objetos fotográficos a través de la investigación y práctica de las tecnologías de captura, revelado e impresión de la imagen fotográfica. Arjen Mulder escribe sobre las imágenes de *Blanco*: “¿Qué pensamiento se formó en el paisaje? ¿Cuáles son mis pensamientos como Naturaleza, no como ser humano?”<sup>17</sup>. En las obras de van der Molen, la luz es, tal vez, la metáfora o fórmula – una breve formulación – de nuestro contacto sensorial con la textura y el esplendor de todo lo que crece, prolifera y se eleva en pendiente o se desliza vivamente, como el fluir de un líquido sobre la

gran lámina de papel. En ese movimiento nínfeo o fluido – Georges Didi-Huberman habla de “movimientos conmovedores” (“mouvements émouvants”) –, la fotografía que acentúa la importancia de la oscuridad y de la opacidad es una herramienta de investigación en la escena de un lugar concreto que siempre se nos oculta y que queremos conservar íntimamente, introyectándolo y transportándolo, para que muera con nosotros<sup>18</sup>. Los “objetos” elementales y meteorológicos que Gonzalo González parece a su vez interpelar en sus largas y minuciosas series de acuarelas nos transmiten una preocupación análoga por el valor de la escena que se nos aparece, diluye y apaga. En las acuarelas hay un solo objeto: la acuarela misma. Sus referentes y genealogías son secundarios, aunque también las constituyen, pero la experiencia, memoria e imaginación de la escena parece viajar y persistir en un estado de agnosis u opacidad acuarelada. Esto hace la acuarela de sus objetos.

La imagen se deteriora hasta permanecer apenas como el trazo o el recuerdo incierto de su forma, su materialidad y su limitada capacidad para registrar algún instante. Su desvaída o arruinada apariencia es la de una tela usada o la de una prenda que apenas recuerda ya el cuerpo que un día la vistió. La fotografía, como el cine y la cinematografía (kinema, movimiento), subraya siempre una huida diferida hacia adelante que la aparta de sus propios inicios en un desarrollo tecnológico concreto. La acuarela suspende y desvía esta preocupación por el aparato y establece un espejismo de continuidad o fluidez espacio-temporal: como si la imagen acuarelada siempre hubiese estado ya, siempre en el segundo plano de las grandes formas, materiales y medios, sin construcción y sin artificio. Si la fotografía es una portentosa tecnología abrumada por diferentes y casi simultáneos orígenes experimentales, la acuarela ha olvidado la afloración de sus primeros balbuceos: el dilema histórico y ontológico o “dilema epistemológico” de los “protofotógrafos” nos permite preguntarnos por el lugar de la acuarela en una nueva percepción de la luz, de su transporte y manipulación más allá del encuentro sensorial con los elementos<sup>19</sup>. ¿Cuál sería la “eco-

<sup>13</sup> Eduardo Cadava, “Introduction: Nadar’s Photographopolis”, Félix Nadar, *When I Was a Photographer*, trad. Eduardo Cadava y Liana Theodoratou, Cambridge (Massachusetts) y Londres: MIT Press, 2015, p. XLIV.

<sup>14</sup> Chris Dercon, Helen Sainsbury y Wolfgang Tillmans eds., *Wolfgang Tillmans: 2017*, Londres: Tate, 2017.

<sup>15</sup> Sara Ahmed, “Happy Objects”, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth eds., *The Affect Theory Reader*, Durham (Carolina del Norte) y Londres: Duke University Press, 2010, p. 35.

<sup>16</sup> Ramiro Carrillo, “Paisaje (comentario sobre unas esculturas temibles)”, *Paisaje. Esculturas de Gonzalo González*, Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Los Realejos, 2016, pp. 25 y 73.

<sup>17</sup> Arjen Mulder, “Larger than light”, Awoiska van der Molen, *Blanco*, Amsterdam: Fw:Books, 2017.

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir*, París: Gallimard, 2015, p. 27.

<sup>19</sup> Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge (Massachusetts) y Londres: MIT Press, 1997, p. 100.

nomía de vacilaciones” de la acuarela?<sup>20</sup> En la topografía del azogue deteriorado del espejo antiguo, en las fotografías que ya no se ven, no podemos acceder a las ficciones de presencia y totalidad de un instante y un espacio concretos. En la transparencia de una acuarela de Gonzalo González vislumbramos la escena y el esfuerzo de la mirada por transportar la posible impresión de la luz. Como en un breve sueño.

## **Kino**

Las acuarelas de Gonzalo González, más allá de su diálogo con la fotografía, sugieren una reflexión sobre el tiempo. El tiempo cambia, pero también avanza, excediendo al encuadre y perdiéndonos de vista. La quietud aparente del instante es engañosa y artificial, como una fotografía o como un recuerdo demasiado concreto. El tiempo atmosférico y el que avanza a través de los instantes en las cientos de acuarelas de diferentes series parecen encontrarse en una intersección espaciotemporal que nos recuerda la tecnología del cinematógrafo. El tiempo atmosférico, cambiante y sujeto a secretas leyes y armonizadas rotaciones, toma impulso y conmueve nuestra torpe sensibilidad de sujetos mediáticos. Y como si presenciáramos el devenir de una grabación cinematográfica – la impresión o escritura de un movimiento– o la proyección de múltiples pantallas detenidas en una imagen estática – una instalación de Nam June Paik traducida a acuarela –, el espacio o el clima de cada imagen nos envuelve y seduce con la inercia de la idea viajera. Gilles Deleuze, en su acercamiento filosófico al cine, meditaba: “El Romanticismo se propuso ya esta meta: asir lo intolerable o lo insoportable, el dominio de la miseria, y devenir así visionario, hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción”<sup>21</sup>. La respuesta visionaria de Gonzalo González a la imaginación romántica actúa sobre el terreno extenso de cientos de acuarelas que registran y atraviesan la mirada del tiempo, la atmosférica, la que se adentra más allá del encuadre, fugitiva que regresa incesantemente al frágil fragmento de un primer encuentro, como al inicio de una proyección.

La sostenida atención al instante expresa la curiosidad del artista por explorar el enigma de la intersección entre la forma (la acuarela, apenas apoyada en el gesto de una o dos líneas) y la imagen de los fenómenos atmosféricos. La marejada que tantas veces sugieren estas acuarelas se traduce en la caída de las manchas de agua y pigmento en un juego de resonancias sinestésicas. ¿Cuál es el sonido de la contemplación del agua y de las nubes? ¿Cómo se modulan los embates del viento y la tempestad a la orilla del mar, o las imágenes del agua que viajan desde la distancia que curva el horizonte? Por momentos podemos percibir el espanto de la oscuridad, la amenaza de las densas cortinas de agua o granizo que parecen hundirse en un mar helado detrás del horizonte. Las cualidades acusmáticas de estas acuarelas – llamarlas escenas marinas sería erróneo, pues son acuarelas que se asientan en el mar, pero se construyen sobre el espacio celeste como en una inmensa pantalla donde se proyectan las figuras del tiempo – justifican la lectura o la intuición cinemática del conjunto de las series<sup>22</sup>. La construcción secuenciada de estos espacios de sutiles y constantes transformaciones

atmosféricas permite la analogía con el cinematógrafo. La observación de Jeffrey Rouff viene a cuento: “El cine es una máquina de construir relaciones de espacio y tiempo. La exploración del mundo a través de imágenes y sonidos del viaje ha sido siempre uno de sus rasgos principales”<sup>23</sup>. Las acuarelas de Gonzalo González transportan – es decir, traducen – algo más que apariencias: reconstruyen la imagen sensorial de los elementos.

El exceso acusmático, la interferencia y rumor de los sonidos del mar y la atmósfera cambiante proyectan en la fragilidad del contacto entre agua y papel toda una larga exploración viajera del instante. Las acuarelas transmiten la experiencia sensorial de una frecuentación, el recuerdo de un contexto de percepción. Las imágenes transfiguran la percepción de lo real y la renuevan alterada por el eco subjetivo del artista. Y las instancias extrañamente familiares que reconocemos como naturales son al mismo tiempo imágenes fuera de lugar. El cinematógrafo, que puede avanzar a la velocidad del ferrocarril, de una ágil embarcación, aeronave o automóvil, registra la modificación y distorsión sensorial del espaciotiempo que percibimos habitualmente a la escala de nuestra especie<sup>24</sup>. Su conocimiento – su narración – aparece aquí desplegado en una oscilante proliferación de instantes e instancias. Lo que se narra es un proyecto de observación y un acto de reconocimiento. La narración consiste en la generosa entrega de escenas que, acumuladas, extendidas en secuencias recombinables, se abren a la enigmática posibilidad de lo innumerable y lo concreto.

El cinematógrafo es capaz de construir y transportar paisajes y de registrar el despliegue del espaciotiempo en un vertiginoso vuelo panorámico. Algunos de sus géneros – el *western* y las *road movies* – reproducen el terreno como la experiencia sensorial de un medioambiente alterado y ajeno. Este paisaje se construye como lejanía, extrañeza o inconmensurable distancia. Se trata, en realidad, de desierto o *wilderness*, es decir, de paisaje sin país o de exterioridad de nuestra contemporánea proliferación urbana y



<sup>20</sup> Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, p. 101.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-temps*, París: Minuit, 1985, p. 29.

<sup>22</sup> Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, París: Seuil, 1952.

<sup>23</sup> Jeffrey Ruoff, “The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle”, Ruoff ed., *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Durham (Carolina del Norte) y Londres: Duke University Press, 2006, p. 1.

<sup>24</sup> Horacio Muñoz Fernández, *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*, Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2017, pp. 98-99.

mercantilista. Los momentos de intimidad y solaz, peligro o terror, plenitud o éxtasis se calculan y manejan por mecanismos de distanciamiento que nos alienan del medioambiente y nos acercan al punto de vista del viajero forzado o fugitivo, extranjero en la inmensidad de un paisaje excesivo y opaco. No hay país ni país natal en esta travesía irrenunciable del espaciotiempo; hay, más bien, como piensa François Jullien, “efecto de paisaje”: “Hay paisaje cuando «país» se coloca en tensión; cuando sus diferentes elementos empiezan a interactuar, se organizan en una polaridad y surge un aumento manifiesto de la intensidad”<sup>25</sup>. El cinematógrafo, que formaliza con sus reglas y convenciones estéticas, aparatos y protocolos técnicos cuanto registra panorámicamente, es un emisario del país. Sus modalidades de ver jerarquizan y colocan “en tensión”, ordenan y conectan temporalidades, intereses y privilegios. Aperturas distantes, puntos de partida diversos del deseo de aventura y conquista, reflexión y discernimiento, las obras de Durero, Claudio de Lorena y Turner se releen y agudan en este otro deseo de mar y cielo, el de las acuarelas de Gonzalo González, en tensión.

Fotografías o kinografías de la fluidez: la escritura de la luz y de la imagen en movimiento inciden como un trasfondo acusmático, como una esfera de interferencias e interpelaciones que extienden y sacan de lugar las tradiciones de la acuarela y de los grandes acuarelistas del paisaje. ¿Qué posible enseñanza nos deparara este esfuerzo por conectar maneras de imaginarnos mirando? ¿Qué aspecto o dimensión oculta de la acuarela iluminan la fotografía y el cinematógrafo, caja y máquina de los sueños? La fotografía ronda ya doscientos años de azarosa existencia, y el cinematógrafo pervive, de momento – fantasma algo cansado –, más allá del siglo XX, su era de esplendor. Pero la acuarela ha viajado y ha visto más. Su transparencia persiste en la retina. La voz pictórica del artista aparece matizada de acentos que se mecen como rizomas en las estéticas dialogantes de Europa y el Atlántico, de Asia y sus diversas tecnologías de la imagen. Meteorografías, acuografías: imágenes de los meteoros o elementos, las acuarelas de Gonzalo González celebran el antiguo lenguaje de la apertura y despliegue del agua, la mirada que hace desvanecer sus referentes y certezas en la ligera brisa o vendaval, marejada o planicie de seda. Papel, agua y sal.

## Horizonte

Pero el mundo no se reduce al mar (agua, sales, partículas de plástico). Una extensa familia de compuestos lejanamente vegetales, posterior al celuloide y a la baquelita, ahora también nos constituye y entrelaza con otras especies. Sin embargo, a través de esa reducción podemos acceder a lo visible y lo sensorial. Los experimentos con placas de cristal, la fijación de líquidos y los procedimientos a veces explosivos, sin duda tóxicos, de la fotografía viajera, nos han dejado imágenes de sutil extrañeza – recuperadas en parte en los trabajos de Carlos Teixidor – que nos recuerdan cómo fuimos, cómo mirábamos y nos dejábamos *retratar*, atravesados por las exigentes derivas del colonialismo extractivista y de la modernidad mercantil<sup>26</sup>. La naturaleza absorbe todo el inmenso repertorio de nuestros esfuerzos por comprender y controlar el espacio del

mundo, el planeta o el cosmos. En esa pantalla natural dibujamos figuras totalizadoras (sobre todo las propias, narcisos distraídos en la superficie del agua). La naturaleza, el paisaje, el medioambiente, reflejan todo nuestro balbuceo, todo nuestro lenguaje sensorial. Acercarse a la posibilidad de la imagen desde la postura interrogante del artista es un gesto de apertura ética y no solamente estética. En el siglo VIII, el poeta y pintor Wang Wei reflexionó sobre la pintura pintando, sobre el lenguaje componiendo poemas. Según señala Jullien: "... la pintura de Wang Wei se hace de un extremo al otro por la correlación de los opuestos que engendran discretamente, como una ondulación, esta *tensión por variación: La cumbre hospitalaria debe alzarse eminente, / Las cumbres recibidas deben acercársele*"<sup>27</sup>. Gonzalo González descubre e imagina un principio similar (o el mismo principio diferido a otro lugar y tiempo). Sus acuarelas constituyen un compendio irradiante de escenas donde las tensiones y variaciones entre los elementos vienen a dársenos como las primeras palabras de la relación ético-estética: tú y yo.



El horizonte – frontera infranqueable – nos permite distinguir la tierra del éter. Nos recuerda que la tierra, el mar en el que se sumerge o desbarranca, y el cielo cíclico e inabarcable constituyen el mundo que separan las esferas. Sin embargo, qué distinta es la experiencia de un horizonte de la de un muro, que mutila el espacio y ocluye la sensación de límite infinito. En estas acuarelas, el horizonte es una apertura y un punto de partida. Si el cielo se despliega y avanza vivamente hacia la inmensidad o hacia el abismo es gracias a la delgada inteligencia del horizonte. Nos lo recuerda Nilo Palenzuela: "El aire, como la pintura en el interior de la vida, gira siempre entre nubes, junto al mar"<sup>28</sup>. La mirada exploradora de Gonzalo González sondea, sobrevuela, registra y regresa al punto de partida, sobrio o irónico, siempre consciente de la inmensa exterioridad que nos interpela, y siempre atento a los lenguajes que constituyen su esfuerzo. Palenzuela observa: "Alguna vez se han deslizado líneas realizadas bajo el aliento poético de la caligrafía oriental o figuras geométricas propias

<sup>25</sup> Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris: Gallimard, 2014, pp. 144-145.

<sup>26</sup> Carlos Teixidor Cadenas, *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900*, Madrid: Carlos Teixidor Cadenas y Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999, 2ª ed.

<sup>27</sup> François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, pp. 186-187.

<sup>28</sup> Nilo Palenzuela, "El espacio recreado", *Gonzalo González. Paraíso*, Madrid: Galería Arnés y Röpke, 2003, p. 11.

del postexpresionismo americano o, incluso, de la abstracción geométrica europea<sup>29</sup>. Estas acuarelas, aperturas de una mirada discernidora, reinscriben los conceptos de lucidez y silencio como frontera abierta entre el ruido en que vivimos y el espacio idealizado sobre el que nos proyectamos. El geógrafo Yi-Fu Tuan sugiere que la escapada a la naturaleza es en realidad un escape hacia la cultura o hacia una comprensión lúcida de la cultura: «Puede que parezca paradójico: el “escape a la naturaleza” es una tarea cultural, un intento encubierto de “escapar de la naturaleza”»<sup>30</sup>. Pero la acuarela representa también un escape en una tercera dirección y una tarea de otro modo, la respuesta al estímulo irrenunciable de trepar a lo alto del mástil y de asumir la seducción de la naturaleza viva.

La exigente distribución de *la imagen* y de *lo imaginario* persiste entre los cuatro límites de la lámina. ¿Cómo acceder al referente que excede materialmente a esos límites, mas que por la maniobra artística entre lo soñado de la imagen (lo que el artista enseña a la imagen a soñar) y nuestra capacidad de ensoñación incluso más allá de ese desafío de la imagen limitada por el encuadre? El horizonte, que propulsa la escenificación de un drama atmosférico, es el quinto límite, pero es un límite hacia lo abierto, una superación del encuadre que nos precipita a asumir como una responsabilidad material y estética la evidencia de un cielo y mar, día o noche, a una hora e intensidad de luz irrepetibles. Esta apertura responsable o cultivada, a la que hemos accedido por un viaje a la costa o a alguna altura sobre las laderas de la isla, representa, tal vez, una confrontación con la naturaleza cambiante de los elementos y el goce sensorial de un espacio sutil que no podemos interrogar, comprender ni controlar del todo. La opacidad luminiscente del espacio que se abre sobre la barra del horizonte nos devuelve una imagen enigmática del fenómeno evanescente del cielo. El cielo constantemente variado de las acuarelas de Gonzalo González ¿es una meditación paciente del artista que contempla la bóveda celeste o, más bien, la desaparición de coordenadas sobre las figuraciones que el artista registra y contempla como su íntima e irrenunciable responsabilidad?

¿Qué imaginario de los elementos y de su traducción material y sensorial a la acuarela se devela aquí, como un sueño recurrente que se mueve por el mismo lugar a través de incansables desplazamientos, regresando siempre a la escena de una revelación incomprensible, luz sobre la playa húmeda? Las series consteladas de estas acuarelas parecen insistir en una maniobra de borradura o calculada amnesia. Detrás de la posición que nos identifica con el punto de vista del artista se extienden proliferantes los códigos de la civilización colonizante, extractivista y automatizada. Como protestaba Allan Sekula al inicio del milenio: “El poder se define ahora como la capacidad de contener el terror real e imaginado”<sup>31</sup>. Los imaginarios de nuestro presente responden a un acelerado y ensordecedor tráfico de comunicaciones, exorbitancias y desechos de violencia material y epistémica que conforman los paisajes insulares y continentales, hemisféricos y planetarios; basureros globales atravesados por una inminente y empantanada cuarta “revolución” industrial que reacciona y *contiene*, pero no puede asumir la responsabilidad del planeta en trance de desfiguración. Apertura

o fuga, el compromiso de atención al litoral donde se exhiben los elementos se nos ofrece como un trabajo de lucidez corpórea y sensorial, no menos que como una investigación de los lenguajes que construyen los sentidos y el cuerpo del artista, de quien mira y percibe, y de quienes habrán estado ahí en innumerables instantes, de espaldas al “terror real e imaginado”.

Esto escribe Hiroshi Sugimoto sobre su serie fotográfica de “Seascapes” (paisajes marinos) de distintas partes del planeta: “Agua y aire ... Misterio de misterios, el agua y el aire se nos presentan en el mar ... me embarco en un viaje de la mirada”<sup>32</sup>. El mundo se reduce paradójicamente a una puerta de mar, puerta-puerto sin muros, agua y sal, casa abierta e invisible como un mirador sobre la costa, elevada sobre una línea de apertura ya muy alejada de las apariciones de Claudio de Lorena y de Turner. Esta oclusión consciente de todas las estructuras que amurallan – como en el Observatorio de Enoura – nos alienta a mirar y pensar muy profundamente para percibir la evidencia de un futuro posible o todavía imaginable<sup>33</sup>. En las acuarelas de Gonzalo González – meteorografías, kinografías, aperturas – el planeta se transparenta gravitando hacia la incertidumbre. Los meteoros y elementos que articulan la apertura del mundo – apertura a la orilla del inmenso delta de islas y continentes que atraviesan el tiempo – proyectan todavía la imagen sensorial de la tierra asentada sobre el mar generoso e insondable, naturaleza viva y cambiante que nos interpela. Sobre esa delicada apertura del agua, apenas un gesto que comienza a narrar una vez más la fábula de la acuarela, se construye lúcida y frágil la imagen desvaída o futura del mar y cielo, en una desafiante declaración de responsabilidad.

<sup>29</sup> Nilo Palenzuela, “El espacio recreado”, p. 7.

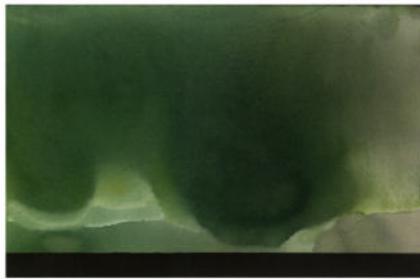
<sup>30</sup> Yi-Fu Tuan, *Escapism*, Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 19.

<sup>31</sup> Allan Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, *October* 102 (Fall 2002): p. 8.

<sup>32</sup> Hiroshi Sugimoto, “Seascapes”. <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

<sup>33</sup> Hiroshi Sugimoto, “Enoura Observatory”. <https://www.sugimotohiroshi.com/winter-solstice-lightworship-tunnel>















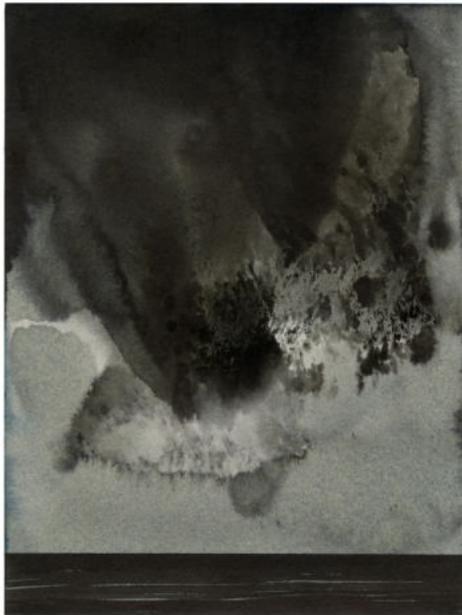


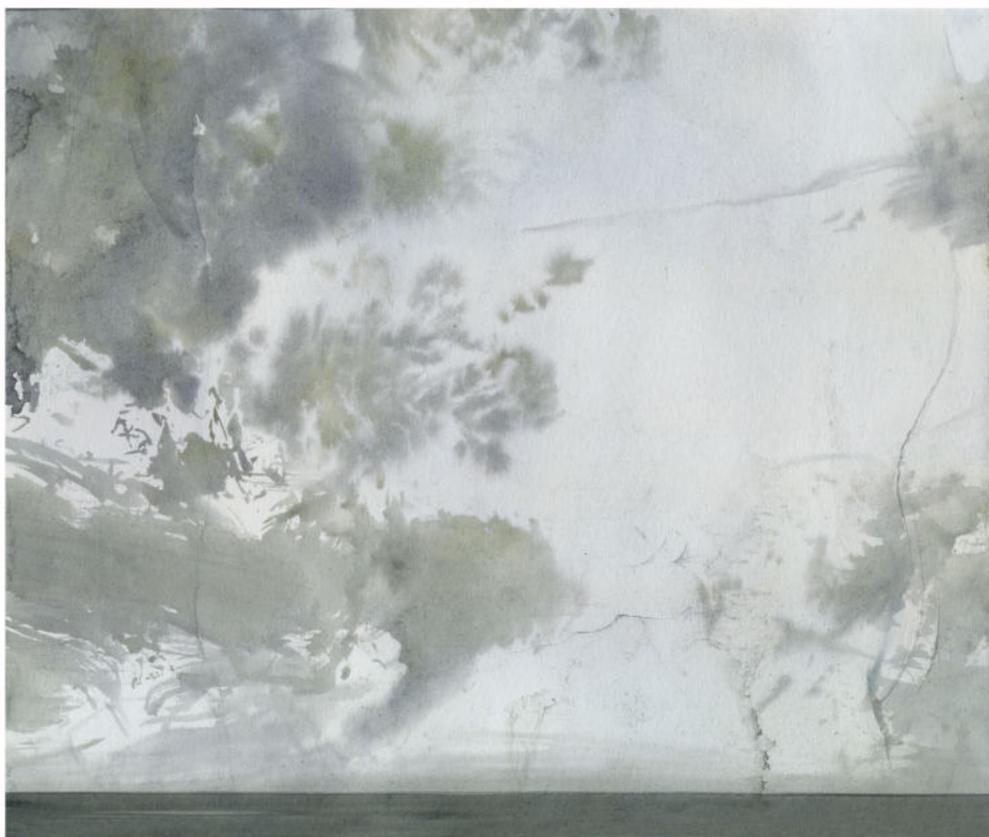


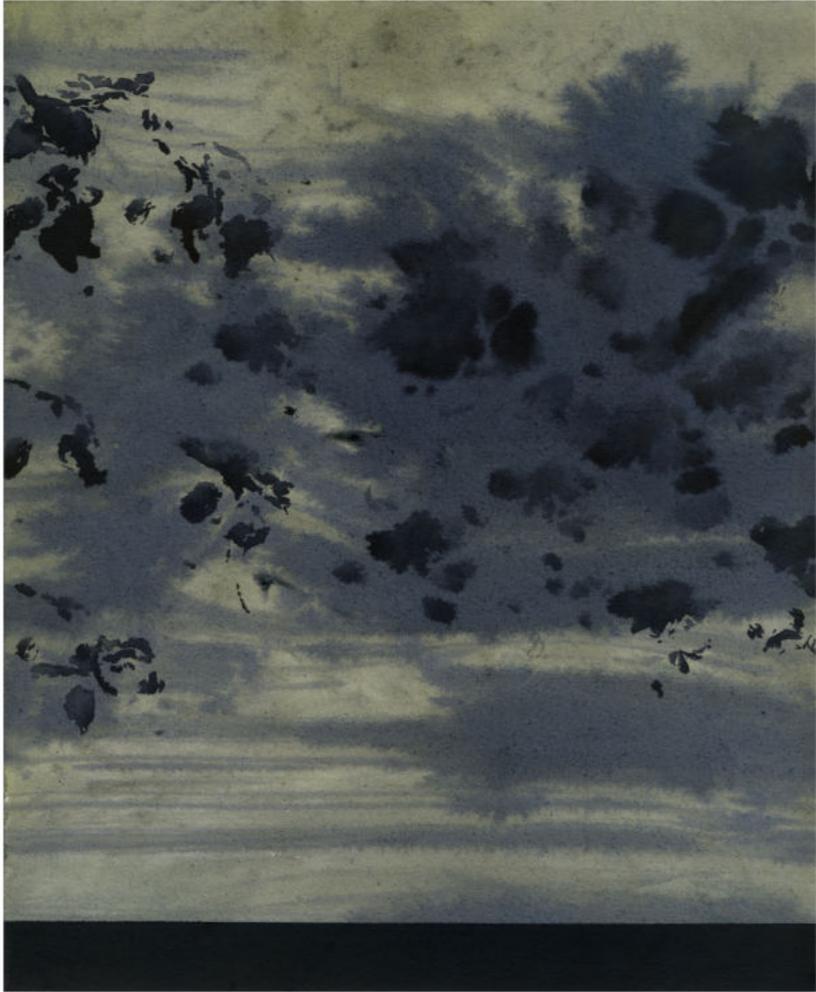






















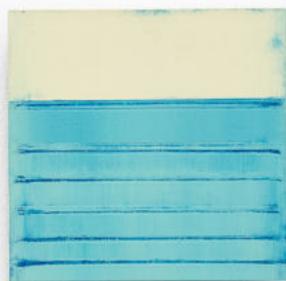


Páginas 200 a 233: Obras de la serie Lo que escuchas de mí es el mar, 2012-2016. Acuarela y tinta sobre papel, medidas variables





Ventana al mar, 2014. Acrílico sobre aluminio, 15 x 14,5 x 2 cm

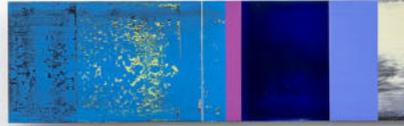


Ver para creer, 2009. Acrílico sobre aluminio, 226,5 x 170 cm





Horizontes indulgentes 5. Un día, 2017. Acrílico sobre aluminio, medidas variables.





Suite. Nocturno, 2010. Acrílico sobre aluminio, 226,5 x 170 cm

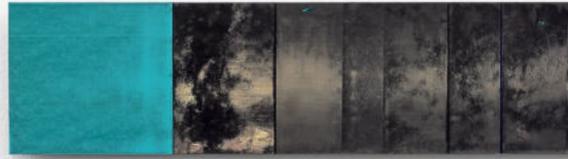


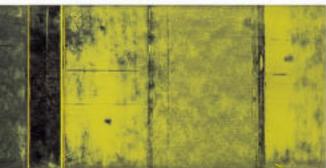
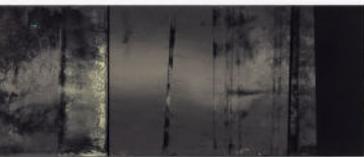




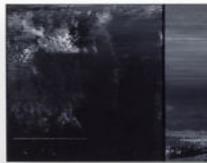
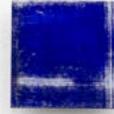


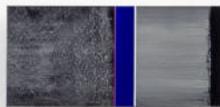
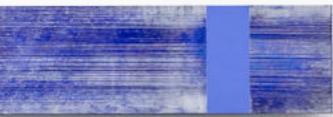
Lo que escuchas de mi es el mar 1. Sólo en sueños, 2017. Acrílico sobre aluminio, medidas variables





Horizontes indulgentes 3. Luz de sal, 2017. Acrílico sobre aluminio, medidas variables

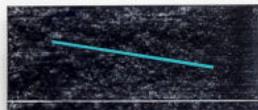




Nocturno en tránsito, 2009. Acrílico sobre aluminio, 110 x 270 cm









Sed, 2013. Acrílico sobre aluminio, 14,5 x 89 x 2 cm







# Ya estás dentro / Escuchando tranquilamente el viento entre los pinos

Dalia de la Rosa

*“Supongo que este debe ser el lugar”*  
Talking heads<sup>1</sup>

La vinculación de la obra del artista Gonzalo González con términos como “entorno”, “paisaje”, “memoria” e “imagen” es de una complejidad de tal envergadura que su concreción material no se mueve en el terreno de lo encriptado, sino que es la solución decantada de todas las posibilidades que se dan una vez se está al otro lado del umbral de una de sus piezas. A través de un lenguaje sofisticado –en cuanto a la complejidad del desarrollo de su trabajo-, su producción comienza a trazar un mapa con un recorrido basado en el vacío de superficialidades y de superficies deshabitadas de formas, como breves paréntesis en los que el artista se sitúa al lado del/la espectador/a y espera poder compartir las preguntas que él mismo se hace. Este acercamiento innato que como artista ofrece fuera del detritus permanente del discurso contemporáneo del arte se basa en una conversación sobre la historia de la visualidad y sobre la incapacidad que tenemos de leer la realidad en un sentido literal. González entiende que solo puede interpretarse a través de distintos fragmentos. Así, las relaciones que se establecen con la historia del arte o, como él lo denomina, la memoria de la imagen, derivan en una serie de ejercicios de recepción de un orden visual específico que desacraliza y constituye como una trampa al mismo tiempo. Ese pequeño ardid es el que nos coloca frente a una obra que no habla por sí sola, sino que atiende a un contexto y este le devuelve todas las interpretaciones e interacciones.

Todas estas lecturas no las ofrece directamente el artista, él solo se aventura a ofrecer vías llenas de vínculos y referencias que remiten a toda una tradición de imágenes. Poner su obra en valor, en correspondencia con la tradición histórico-artística, supone caminar en la dirección que él mismo señala, que no es la única vía, pero sí en la que él se sumerge y en la que busca la compañía de otras manos que, como las suyas, son capaces de explorar más allá del precipicio. Observación y percepción forman parte de todo esto; el silencio y el reposo, también. Pero el conocimiento y el reconocimiento en su obra trazan un viaje hacia el interior de la imagen que, en palabras de Ana Moya Pellitero, es el lugar en el que se “vislumbran los mecanismos mentales

<sup>1</sup> "This Must Be the Place" es una canción dentro del disco *Speaking in Tongues* del grupo Talking heads lanzado en el año 1983.

<sup>2</sup> Ana María Moya Pellitero, *La percepción del paisaje urbano*, Madrid: Grupo editorial siglo veintiuno, 2011, p. 21.

que acompañan a la creación de un espacio de percepción dentro de ella. A través del análisis de este espacio de percepción se descubre la existencia de un espacio fenomenológico que revela la relación mental del individuo con su espacio existencial [...] el papel del poeta, del artista, es trascendente, puesto que descubre en dicho entorno [...] espacios transparentes, transformándolos en un espacio existencial"<sup>2</sup>.

Espacio e individuo están, por tanto, estrechamente relacionados, y Gonzalo González es consciente de ello. Esta exploración viene dada por la noción de acercamiento entre distintas formas de mirar y la búsqueda de lo común en relación a la percepción. Si hay algo que trasciende la idea de diferencia son las ideas subjetivas que todas/os compartimos, como la idea de horizonte y la de frontera, imaginarios que están conferidos a generalidades. Uno de ellos, que tiene que ver con un primer acercamiento visual a buena parte de la producción de dibujo más reciente del artista, y quizá el de carácter más poético, es la forma en que se percibe el color al cerrar los ojos fuertemente en una habitación oscura o justo en el momento en el que una luz deslumbrante es percibida. Lo que vemos –o, mejor, percibimos– es una especie de color alucinatorio denominado *eigengrau* o, en lenguaje hexadecimal, #161601, y está vinculado a la memoria retiniana.

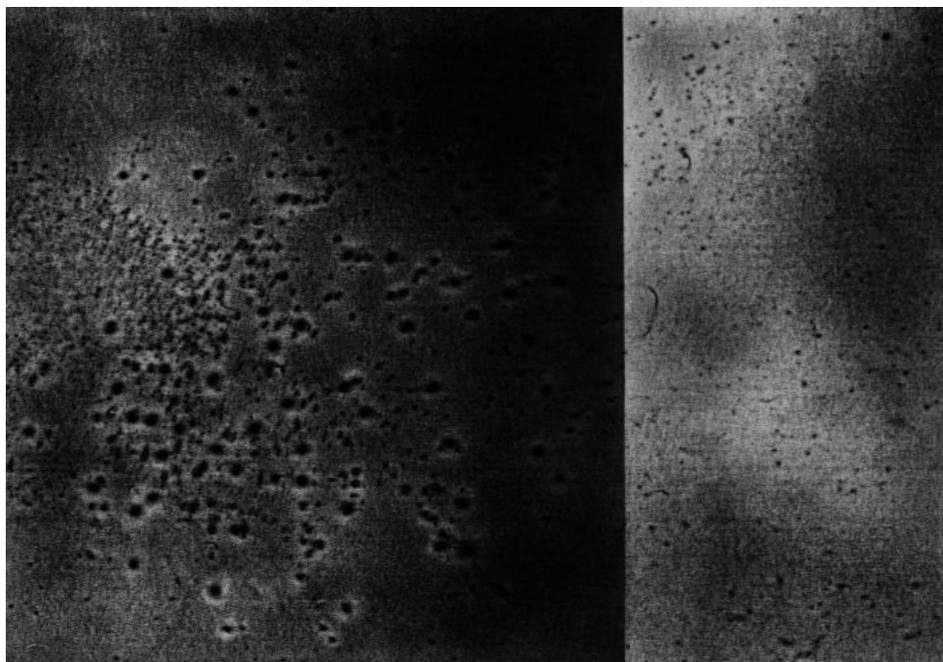
El acto de cerrar los ojos radica en despojar a los objetos de su referencialidad objetiva –de su categoría de visualidad- y subrayar su carácter de información extrínseca que se desarrolla en forma de puntos y rayas luminosas en movimiento hasta llegar a un campo de color gris. El ruido visual que rodea a la vida cotidiana, los sucesos históricos y los objetos invisibilizan y hacen perder la capacidad de interpretar a ciegas la enorme cantidad de información que se nos ofrece, tanto, que la verdad sobre las cosas deja de inquietarnos. Es decir, la verdad como velo se autoconstituye como fuente de desconocimiento. El fenómeno *eigengrau* forma parte de la imagen-recuerdo (*erinnerungs-bild*) a pesar de ser un fenómeno que se cataloga como una alucinación de tipo biológica,

fisiológica, pero no patológica, nos tomamos la libertad de asimilar el término como una forma de retener la imagen en la obra de Gonzalo González. #16161d es el código de identificación que recibe el color gris intrínseco, tonalidad que se ve o se percibe cuando se abren los ojos en una oscuridad absoluta, pero persiste una amalgama de puntos negros y blancos que se conforman mediante los nervios ópticos en ese fondo gris. A pesar de que el primer pensamiento que nos atraviesa es de negritud, nuestro propio código de adaptación nos engaña: el hecho más importante es que lo que se está percibiendo realmente no se corresponde con una realidad exterior; nada es totalmente negro y todo es visible por contraste.

En este sentido, muchas de las obras de este artista son muy equidistantes en cuanto a desarrollo, semántica y conceptualización, pero son interesantes en relación al contraste y a la idea de frontera visual, en la que la naturaleza no es exterior, sino interior; está dentro del ojo y una vez este se abre en el territorio vacío del negro, conforma sus elementos a partir de la memoria. Es decir, el artista trae al plano de lo visible, mediante diversos procedimientos, algo que se encontraba en otro rango de visibilidad. Esto supone una fluctuación y un acercamiento a las condiciones esenciales que instituyen la imagen o el acto de ver. La idea de representación por semejanza y convención tiene que ver con la idea de percepción por contraste o de contigüidad física. En series como *La elocuencia del muro* se cuestiona la presencia del sujeto como receptor y, por tanto, constructor del signo. El sujeto es quien señala con el dedo aquello que quiere ver, lo que quiere sacar a la superficie y, por tanto, reflotar. Este deseo de que fluctúe y cuelgue suspendido el signo es de donde parte esta serie de imágenes grises con signos flotantes. En la línea entre lo que se ve y lo que se cree ver hay un lugar que levita en un espacio ominoso, quizá oculto en la profundidad de un océano de significados. La idea de percibir en plena oscuridad es el tema central de esta propuesta que oscila entre lo que de descubrimiento posee el acto de sacar a flote y la apariencia dudosa del signo que se encuentra a la luz. Denominado "adaptación de fondo", ese reflote tiene que ver directamente con el sentido de hacer emerger de en medio de la oscuridad, por una cuestión de adaptación al medio oscuro o por una acción deliberada de sacar a la luz, cuestiones que pueden tener que ver con el ámbito social, histórico y contemporáneo de los vínculos entre los miembros de una comunidad. Es decir, atiende a la memoria de la colectividad.

Este término que traemos de forma comparativa a este texto no solo es un efecto físico, también compete a la memoria de lo captado por el ojo que se establece unos segundos como imagen fija. Una luz percibida por el ojo permanece ante él unos instantes y, de una forma un tanto fantasmática, al cerrarlo, resultado de las señales que envían los nervios ópticos en ausencia de luz, de tal forma que se generan otro tipo de imágenes cercanas a los paisajes de Gonzalo González.

Este encuadre tan subjetivo no es otra cosa que una cuestión hermanada con la concepción del territorio. El paisaje dentro del papel, la plancha de aluminio o los ensamblados que forman buena parte de la obra del artista refleja otra forma de tratar la imagen,



*La elocuencia del muro, 2019.*

como un verdadero objeto teórico que Stoichita calificaría de “imágenes que tienen como tema la imagen”. Sin duda, la obra de González, no solo la de los últimos años, sino la producida durante toda su trayectoria, trata sobre los límites culturales de la imagen, y esta es una representación de la naturaleza y de la naturaleza cultural que se interpreta como una prolongación del espacio; como si la cuarta pared nunca hubiera sido del todo eliminada y todas las representaciones tuvieran algo de interior: donde hay una pared ausente que se sustituye por la superficie de la imagen<sup>3</sup> plástica.

Cuando la prioridad de un artista es estar a la altura de sí mismo y de su memoria se establece otro tipo de relación con el acto de crear una pieza, pues no es un objeto, es la mejor versión de sí mismo que puede ser, desde la honestidad y la elocuencia del gesto. En este sentido, se trata de una realidad interiorizada por el artista que proyecta una forma específica de mirar y de representar el mundo en el que él mismo se asienta. Esto trae a la memoria la forma de representar la naturaleza de la pintura china. En una obra citada por Ana Moya Pellitero del año 1246 del artista Ma Lin, *Escuchando el viento en los pinos* o *Escuchando tranquilamente el viento entre los pinos*, una pieza de notables dimensiones, se condensa una forma de mirar y representar el paisaje de forma cultural. La pintura de paisaje en China tenía un formato enrollado y la acción de extender la pieza atendía a una forma específica de mirar. En ese acto se desplegaba todo el compendio de planos donde se instalaban los distintos elementos –no muy numerosos– y que permitían leer la imagen desde cualquier punto elegido, escogiendo dónde comenzar y dónde acabar su viaje<sup>4</sup>.

En la cultura china los jardines están contruidos y organizados mediante una serie de muros blancos que dividen los espacios en diferentes áreas escénicas. Estos muros simulaban la bruma en la pintura de paisaje, por lo que el concepto de naturaleza era una cuestión interior al cuerpo. En el caso de los ermitaños, a quienes se les otorgaba una serie de “poderes creativos de la representación”, si querían dar un paseo solo necesitaban dibujar el lugar que deseaban visitar sobre el suelo de la cabaña<sup>5</sup>. Y esta operación es la que acomete Gonzalo González en su estudio y en su relación con la naturaleza, pues el espacio de expectación imaginario es más grande que el real. Estos jardines no se recorren como paisaje –historia–, sino como composición –pintura–. Así, en la serie *Suite*, una suerte de melodía objetual inacabada, la idea del tiempo fluye y el espíritu se va desplegando y saltando espacios vacíos entre los distintos fragmentos separados por espacios que recuerdan a los muros blancos del jardín (de un jardín chino). Hacia adentro de las imágenes está la memoria del paisaje compuesto de historia y pintura.

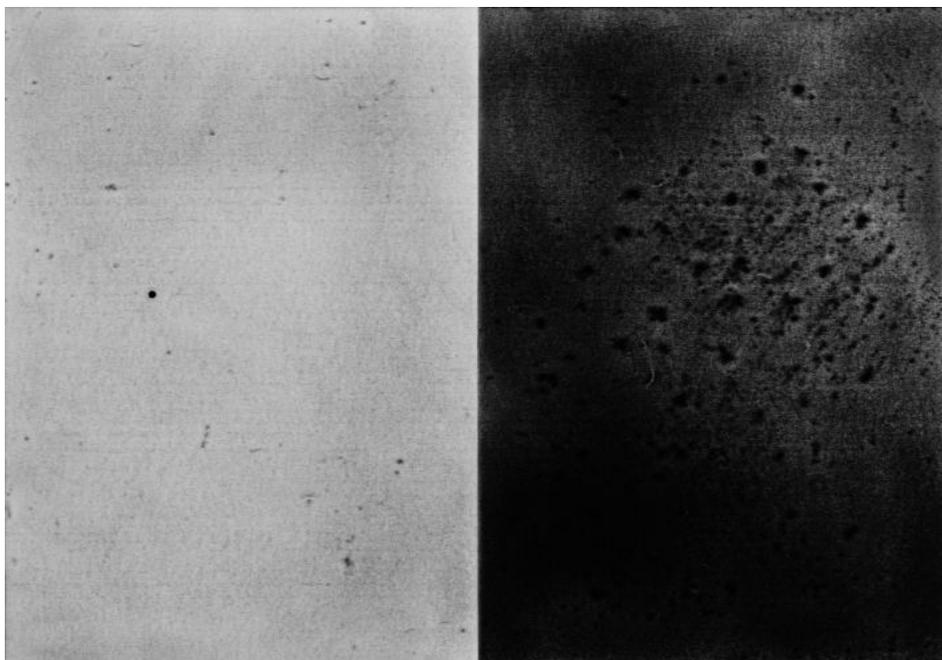
Culturalmente el paisaje es un gesto humano, simple y pequeño, constituido de partes diferenciadas y separadas. El territorio de González, como en este caso, no tiene forma de obra concreta, solo hay fragmentos que van formando una melodía, una suma de encuadres y de ordenaciones que se relacionan entre sí como las partes integrantes de un paisaje sin determinar y siempre en continuada construcción, cuyas imágenes incluso llegan a aportar una experiencia táctil, como si de un espacio háptico se tratara.

Esta idea de lo pequeño o de la miniaturización, donde el sujeto llega a imaginarse a sí mismo reducido en el espacio de una imagen pequeña o microscópica, es relevante. El espacio macro y micro en muchas de las piezas del artista se confunde. Esta cualidad, que en realidad pertenece al ámbito de lo reflexivo, hace que la realidad se ponga más en contacto con los pensamientos y los sentimientos. La naturaleza de Gonzalo González no es representativa de lo externo, sino que son imágenes que van reconstruyendo un mapa men-

<sup>3</sup> Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 51.

<sup>4</sup> Ana María Moya Pellitero, *La percepción del paisaje urbano*, Madrid: Grupo editorial siglo veintiuno, 2011, p. 180.

<sup>5</sup> Ídem, p. 183.



*La elocuencia del muro, 2019.*

tal que expresa memorias, deseos, sueños, anticipaciones y fantasías<sup>6</sup>. La obra de este artista es productora de conciencias duales entre lo reflexivo y lo intuitivo.

Adentrarse en las distintas series del artista es como si experimentáramos ese viaje en el tiempo que Chris Marker formalizó en el filme *La Jetée* (1962), pero es un viaje extraño, no es del todo cómodo, porque pasado, presente y futuro se entremezclan y están atravesados por una forma trascendental: la memoria. Y esta no es ordenada. Algunas imágenes dan contexto a la narración, otras confunden y se comportan como lugares sin salida. Por tanto, si no hay reposo en la observación, difícilmente nos podemos situar delante de una pieza del artista.

En numerosas ocasiones, las imágenes que dan contexto en la obra del artista pertenecen al entorno vegetal y numerosos son sus soportes: escultura, dibujo, pintura... A través de la mezcla de materiales hay una referencia a la naturaleza como construcción de rememoraciones colectivas. Se trata de posibilitar una mirada introspectiva porque el artista es consciente de la presencia en la actualidad de una crisis de la mirada sobre el territorio y, por extensión, una crisis del conocimiento. Debido a esto, en sus piezas tridimensionales los materiales que las conforman tienen su propia memoria, la del material. Para él no hay necesidad de romper con nada, pero sí de desdramatizar el conocimiento histórico; memoria pesada europeizada frente a una memoria más abierta, liviana, transparente, en grises, que incorpora muchos sistemas de lectura. Tal y como sucede con Cy Twombly, González se mueve entre lo clásico

y lo contemporáneo, entre dos espacios de memoria, la pesada historia y la efervescencia de lo nuevo. Parte de sus referentes fundamentales son una fuente inequívoca de conocimiento que acerca su obra; se trata de un trabajo que se puede mirar de forma directa, tangencial y transversal, tal y como la propia historia se va construyendo.

El proceso creativo del artista refuerza su predisposición a lo natural; su hilo rojo<sup>7</sup> goethiano no solo es la memoria, es también el mundo vegetal, fuertemente marcado por las metáforas paisajísticas, literarias, musicales, cinematográficas, en definitiva: simbólicas. Tal y como ocurre con Twombly, su abstracción espacial en relación al paisaje se da no en relación a un lugar concreto, sino a la interpretación del mismo a partir de “un formato totalmente genérico”<sup>8</sup> con un tratamiento atmosférico y un efecto envolvente.

Muchas de las obras que ha realizado en los últimos años Gonzalo González han sido concebidas para ser vistas en conjunto. Las bases culturales sobre las que se asientan son inequívocamente multidisciplinares e hilvanadas mediante un vasto campo de significación que va adquiriendo toda la reelaboración constante de su obra. Las gráficas que el artista impone en las diferentes superficies que trata no están inscritas en él, sino que se encuentran “apresadas”<sup>9</sup> por él. Es decir, no le pertenecen del todo; están atrapadas en la memoria del paisaje, en su conciencia de borde, de frontera de pensamiento entre un lugar real y otro construido simbólicamente.

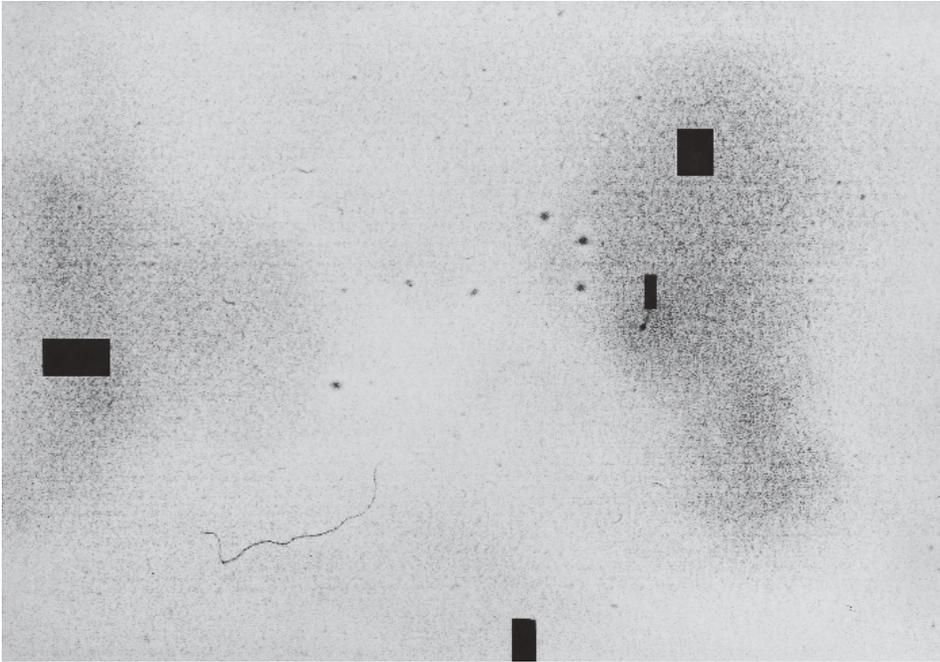
En este sentido, no hay necesidad de traspasar ese borde, se puede saber de su existencia sin sentir la necesidad de atravesarlo, de llegar al filo del precipicio, porque hay más territorio que escarbar hacia abajo y hacia el interior. Este pensamiento se refiere a la idea de representación de un territorio cultural en sí mismo en el que el mundo vegetal son las figuras/sujetos. No se trata de un paisaje local, ni tan siquiera global, se trata de un paisaje cultural. Si asumimos el paisaje como imagen, “una imagen objetiva nos muestra el entorno en su materialidad empírica. Una

<sup>6</sup> Ídem, p. 316.

<sup>7</sup> La metáfora histórica del hilo rojo es retomada en la obra de W. Goethe *Las afinidades electivas*, una historia atravesada por un hilo imaginario que relaciona a todos los personajes, los espacios y el tiempo. El propio Goethe en su obra lo describe así: “Hemos oído hablar de una costumbre particular de la marina inglesa. Todas las cuerdas de la flota real, de la más fuerte a la más delgada, están trenzadas de tal manera que un hilo rojo las atraviesa todas; no es posible desatar este hilo sin que se deshaga el conjunto, y eso permite reconocer hasta el más pequeño fragmento de cuerda que pertenece a la corona”.

<sup>8</sup> Irene Gras Cruz, *Cy Twombly: Intérprete de dos mundos. [Un artista entre Estados Unidos y Europa, entre lo clásico y lo contemporáneo]*, (Tesis Doctoral), Universidad de Valencia, 2017, p. 240.

<sup>9</sup> Ídem, p. 456.



*La elocuencia del muro, 2019.*

imagen poética nos describe un modo de pensar, de ver, de sentir. Ambas nos describen una verdad tanto universal como empírica<sup>10</sup>. Las imágenes empíricas en la actualidad pertenecen a la era de las tecnologías digitales, en la que la manipulación es constante. Sin embargo, son las imágenes poéticas las que todavía contienen algo de universalidad porque representan un mundo subjetivo-relativo. El muro de la elocuencia contiene una serie de imágenes que en su multiplicidad generan un “espacio de percepción” propio dentro de ese mundo, donde se despliegan imágenes poéticas que transmiten los valores sensoriales que revelan una información acerca de la temporalidad individual. El espacio de percepción es aquel espacio vivido a través de la imagen<sup>11</sup>, que no solo proporciona información visual, sino también una experiencia existencial. El vacío y la dimensión temporal hacen que las imágenes muestren más de lo que visualmente es perceptible. Esta articulación del vacío remite al espacio sin dibujar, es decir, a lo que no está escrito, lo que no se puede ver y nombrar.

Así, la memoria se transforma en algo liviano, un hilo conductor –rojo– que está siempre presente en forma de *eigengrau*, donde música, memoria, vegetación y poesía son campos que no se pueden atrapar, sino que solo se pueden sentir, campos en los que hay que dejarse llevar, dejarse ser. Este paisaje que intuimos es un soporte y sería falso percibirlo como la representación del territorio que nos rodea, pues se ha eliminado todo asidero de representación íntima para quedarse con lo puramente global: el espacio. Un territorio en el que los horizontes de Upsala y Bajamar están igualmente presentes, son idénticos en los valores que los constituyen, ambos luga-

res lo contienen. Representando uno de esos dos horizontes no hablamos del lugar, sino de la idea de límite visual. Tal y como ocurre en la obra de Claudio de Lorena de 1639, *Puesta de sol en un puerto*, lo relevante no es que se represente un puerto específico, sino el uso de la luz como una fuente directa de irradiación solar. Estas irradiaciones en Gonzalo González son rememoraciones, un viaje por la memoria colectiva que está dotada de la capacidad de guardarse a sí misma. Es decir, en la memoria cultural no hay precipicios –sí representaciones de él– ni saltos al vacío –aunque sí acercamiento a él–, porque si no se perdería en la memoria la capacidad de volver a traer algo. Rememorar significa agarrar, asirse de nuevo, poner en cuestión al que mira y poder hablar directamente con Claudio de Lorena; de esto se trata cuando hablamos de memoria: de ensamblar trazos y trozos aparentemente inconexos. Desde este punto de vista, la noción de crear como ensamblaje trae el dibujo al primer plano de la discusión. Esto es importante porque el dibujo crea desde el vacío, “desde la luz máxima rascando oscuridades”<sup>12</sup>.

Por tanto, la cultura es memoria compartida, melodía representada una y otra vez en distintos estilos y dispositivos como los estándares musicales. A través del reconocimiento de una cita en una pieza, se despliega un proceso de decodificación. Todos los elementos que son compartidos a nivel global o de colectividad se van visibilizando desde el interior de la pieza. Por lo tanto, es el oído metafórico lo que nos ayuda a reconocer, “pues no vemos, sino que reconocemos”<sup>13</sup>, es decir, rememoramos constantemente. La obra en González es una puerta que perfora el espacio entre dos estancias y que se coloca como un hiato en el seno del mundo de la cultura<sup>14</sup>. Para él lo más importante no es la obra, sino el lugar que esta crea, un espacio abstracto de encuentro con el sujeto que mira que decodifica a través del reconocimiento. Volviendo a la idea de horizonte, como convención, es un espacio común sobre el que pensar –el lugar del consenso–. Entonces, pensemos el horizonte como un lugar subjetivo, como un encuadre cinematográfico que esconde subjetividades detrás de cada

<sup>10</sup> Ana María Moya Pellitero, *La percepción del paisaje urbano*, Madrid: Grupo editorial siglo veintiuno, 2011, p. 22.

<sup>11</sup> Ídem, p. 155.

<sup>12</sup> Extracto de la conversación mantenida con Gonzalo González en su estudio –Tenerife– la tarde del 29 de enero de 2019 en relación a su obra.

<sup>13</sup> Ídem.

<sup>14</sup> Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 52.

imagen. En *El espejo* de Tarkovsky la composición a través de la imagen fragmentada, emanada de un recuerdo específico diluido en un marco temporal, lo ejemplifica de forma idónea. La película no se puede leer de forma lineal, sino que hay que atender a cuestiones como la música, el movimiento de cámara, la concatenación de planos, etc. La película maneja la idea de convención, pero desde un lugar subjetivo que, en este caso, es la memoria de vida de un sujeto.

Del mismo modo, no se puede leer y recorrer las piezas de una forma lineal, sino como una partitura-montaña con una orografía irregular, colocada en disposiciones no temporales. Esto alude a las distintas direcciones de lecturas que nombrábamos anteriormente y a la multiplicidad de maneras de construir un relato de forma oriental y occidental. Esta fascinación por las formas posibles de lectura recuerda a la pensadora Susan Sontag en su escrito *Contra la interpretación*, que trata de dejar al margen todas las interpretaciones plausibles de un mismo acontecimiento para ver la historia como una continuidad, quizá por eso en Gonzalo González las series son desarrollos y no piezas específicas y únicas reunidas en un solo objeto, sino que se despliegan como fenómenos lingüísticos, en múltiples direcciones, pasando por la controversia y la polisemia en el proceso de afinado.

Evitar que se produzca una fractura demasiado brusca entre este procedimiento y el desarrollo de la pieza una vez esta ha acabado en los sentidos de la persona receptora, manifiesta que la sencillez es lo más cercano a la verdad en la obra del artista. Para él, todas las ramas del arte se pueden aunar en su forma de recepción y percepción sin darle un tratamiento diferente, en sentido estético, a ninguna disciplina, pero sí retroalimentando todos y cada uno de los dispositivos que las conforman. De esta forma, música y pintura se encuentran muy cercanas. Para Schumann, la estética de un arte es igual a la de otro: únicamente difiere el material<sup>15</sup>.

A través de una sincronía especial, las imágenes transmiten transparencia y silencio, como si fueran espacios que nunca antes han sido percibidos. Hasta el momento de ser mirados carecían de existencia para la mirada estética<sup>16</sup>, pero esas imágenes que González ofrece son transparentes en la medida que todavía no pertenecen a la memoria cultural construida con modelos y estereotipos culturales, sino que están esperando a convertirse en paisaje. Su culminación se dará a partir de la condensación de la memoria, cuando el observador establezca un vínculo natural y silencioso con ellas. Pasan, así, de imagen transparente y silenciosa a imagen poética.

Debido a esta sincronía, la noción de obra acabada no podemos pensarla en relación al proyecto estético de este creador. Su vinculación a la naturaleza como entorno de representación en el que los sujetos han evolucionado hacia formas vegetales no permite poner un punto y final a la eclosión de imágenes poéticas. Esto define la relación entre sujeto y entorno que en realidad atraviesa toda la producción del artista, con un desarrollo constante que trata sobre la incapacidad que "tenemos para leer la realidad a un golpe de vista"<sup>17</sup>. Su obra está compuesta de largos episodios que apa-

rentemente carecen de vinculación, pero el puzzle que ha ido creando en estos años cuenta una forma de relación con el mundo a través de fragmentos que pueden ensamblarse incluso desde la presión; la naturaleza de esta fuerza ejercida es exterior y pertenece a la persona que contempla.

La obra de Gonzalo González está vinculada a la agencia de la cultura, que trata sobre las reacciones y adaptaciones que se dan en relación a la producción de lo cultural frente a lo tecnológico. En ella se construye una percepción del territorio que le da la máxima importancia a lo imaginario en el paisaje con el objetivo de expandir el espacio dentro del entorno. "Ese espacio expandido es la naturaleza en su estado intensificado. Esta intensificación viene dada por el acto de mirar que es transformador y que constituye lo que llamamos 'mirada cultural'"<sup>18</sup>. A través de ese acto entramos en medio de algo que ya está ocurriendo, mecido por el rumor tranquilo de un viento suave. Así, y suponiendo que este debe ser el lugar de encuentro, lo natural intensificado provoca una dualidad entre lo visto y lo percibido justo en el espacio temporal que hay entre los ojos abiertos y cerrados. En ese lugar liminal es donde se escucha tranquilamente el viento entre los pinos, y ahí Gonzalo González nos dice: y ya estás dentro.

<sup>15</sup> Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 33.

<sup>16</sup> Ana María Moya Pellitero, *La percepción del paisaje urbano*, Madrid: Grupo editorial siglo veintiuno, 2011, p. 90.

<sup>17</sup> Recuperado el 3 de enero de 2019 de <http://www.eldia.es/cultura/2015-05-09/12-unico-preocupa-es-hacer-Gonzalo-Gonzalez-estupendo.htm>

<sup>18</sup> Ana María Moya Pellitero, *La percepción del paisaje urbano*, Madrid: Grupo editorial siglo veintiuno, 2011, p. 56.







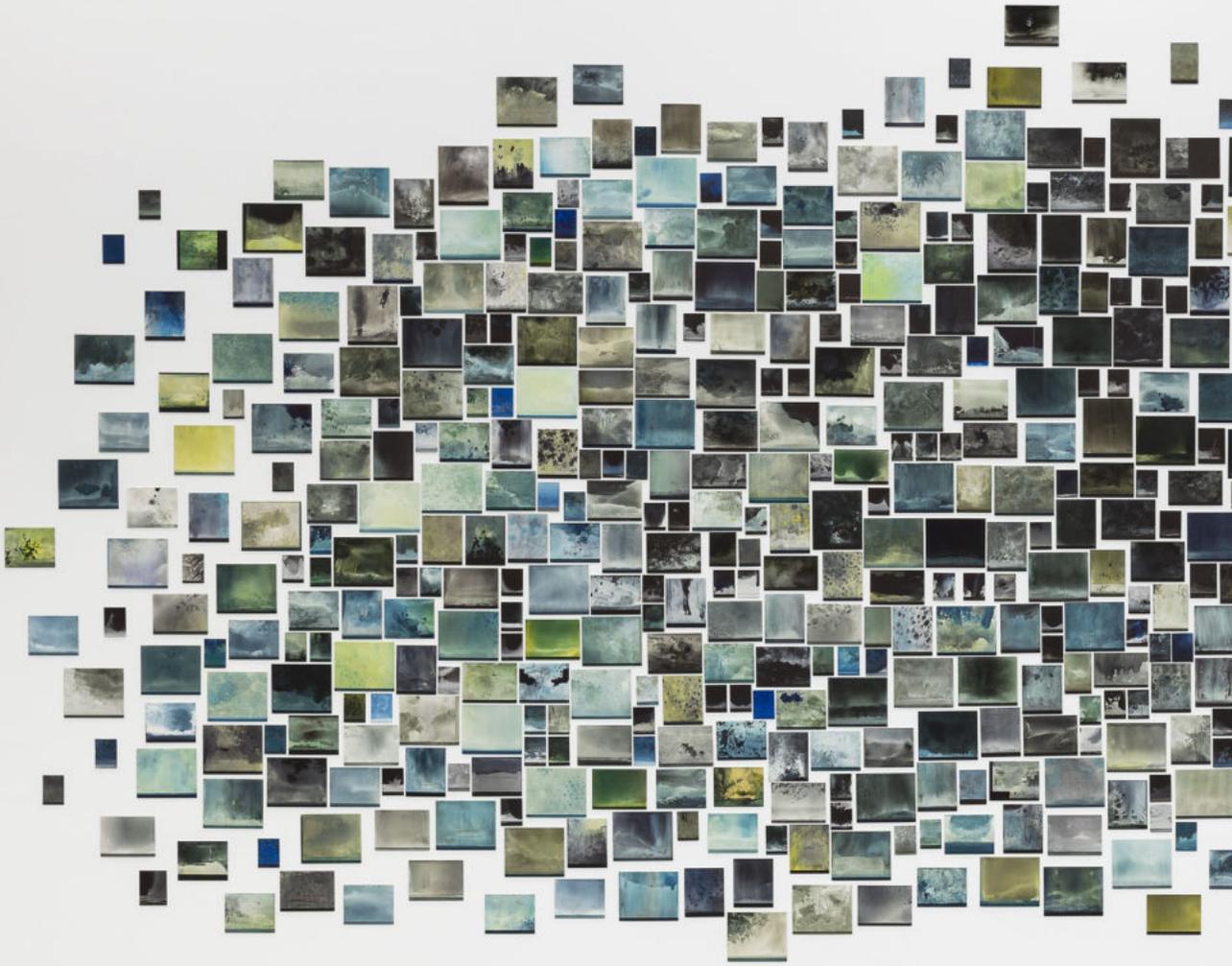


































## ESTAR AQUÍ ES TODO

Genaro Sánchez

En este caso, Genaro Sánchez presenta una obra que se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

La obra se compone de un texto que se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

El texto se refiere a la vida cotidiana, a la rutina, a la necesidad de estar presente en el mundo, a la importancia de estar aquí, en este momento, en este lugar.

ESTAR AQUÍ ES TODO



Foto: [unreadable]

















Fotos de sala (páginas 271 a 295):

Páginas 276-277:

Lo que escuchas de mí es el mar, 2012-2016.

Acuarela y tinta sobre papel, medidas variables

Página 278:

(Arriba) Peligros de jugar con el aire, 2018-2019.

Vídeo en bucle

(Abajo, segunda pieza por la izquierda) Peligros

de jugar con el aire, 2018-2019. Vídeo en bucle

(Abajo, tercera pieza por la izquierda) Peligros de

jugar con el aire, 2018-2019. Vídeo en bucle

Páginas 279-286:

Jardín de cámara, 2010-2019. Materiales

diversos, medidas variables

Páginas 288-289:

(En el suelo) Las cosas que perdimos, 2018-2019.

Hierro y bronce, 83 x 250 x 160 cm

(En la pared) Landscape in Black, 2018-2019.

Aluminio lacado, medidas variables

Páginas 292-293:

Estar aquí es todo, 2019. Madera y bronce,

90 x 240 X 100 cm





**Gonzalo González** (Tenerife, 1950) estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1975 se dedicó exclusivamente a la pintura, desarrollando inicialmente una obra de corte existencialista, cercana a autores como Francis Bacon, que evolucionó pronto, en 1980, hacia una pintura que, desde la revisión de Rothko y la pintura de campos de color, indagaba en los códigos de la pintura de paisaje. Durante la década de los 90 el dibujo fue cobrando mayor importancia en la evolución de su discurso, hasta convertirse en su actividad principal y verdadero laboratorio de investigación plástica. Hacia 1996 empezó a producir regularmente esculturas.

En los últimos veinte años su trabajo se ha desarrollado desde formatos diversos, pero con una formidable coherencia conceptual. Trabaja en series bien definidas, pero siempre estrechamente relacionadas, de manera que su obra de madurez puede ser descrita como un trabajo polifónico con el que han abordado sus preocupaciones por cuestiones del lenguaje, el paisaje, la mirada o la memoria.

Ha realizado cincuenta exposiciones individuales y más de cien colectivas en centros artísticos, galerías y ferias de arte nacionales e internacionales.

Vive y trabaja en la isla de Tenerife.





Página anterior:

Sin título (habitat), 2015

Madera y pan de oro, 66 x 19 x 8,8 cm

Imagen de cubierta:

Nocturno, 2017

Madera quemada, cola y barniz, medidas variables





## **CABILDO INSULAR DE TENERIFE**

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

**Pedro Manuel Martín Domínguez**

Consejera Insular del Área de Educación, Juventud,  
Museos, Cultura y Deporte

**Concepción María Rivero Rodríguez**

Director Insular de Cultura

**Leopoldo Santos Elorrieta**

## **TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE  
LAS ARTES

Gerente

**Jerónimo Cabrera Romero**

Director artístico

**Gilberto González**

Asistencia a la gerencia

**María Milagros Afonso Hernández**

Conservador jefe de la colección

**Isidro Hernández Gutiérrez**

Departamento de actividades y audiovisuales

**Emilio Ramal Soriano**

Departamento de educación

**Paloma Tudela Caño**

Departamento de producción

**Estíbaliz Pérez García**

Protocolo y relaciones externas

**María Marrero Valero**

Diseño gráfico

**Cristina Saavedra**

**Gonzalo Manuel Ruiz Ortega**

Área de registro colecciones

**Vanessa Rosa Serafín (Integra CEE)**

Director de mantenimiento

**Ignacio Faura Sánchez**

Jefe de mantenimiento

**Francisco Cuadrado Rodríguez**

Comunicación

**Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)**

Becarias de posgrado

**Daniel Arias de la Riva**

**Estefanía Martínez Bruna**

**Cristian D. Pérez Jaubert**

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE  
TENERIFE (CFIT)

Departamento administrativo CFIT

**Rosa Hernández Suárez**

Departamento técnico CFIT

**Emilio Prieto Pérez**

Área de registro CFIT

**Sara Lima (Integra CEE)**

## **EXPOSICIÓN**

Comisariado y coordinación

**Ramiro Carrillo**

Diseño y dirección de montaje

**Fernando Pérez**

Producción

**Adelaida Arteaga**

Asistencia a la producción

**Estefanía Bruna**

Montaje y logística de iluminación

**Óscar Hernández**

**Israel Pérez**

Montaje del políptico de acuarelas

**Dos manos-Patricia Vara**

Logística audiovisual

**Emilio Prieto**

Diseño gráfico

**Cristina Saavedra**

Registro

**Vanessa Rosa Serafin (Integra CEE)**

Comunicación

**Mayte Méndez**

Seguros

**AXA seguros**

Traducciones

**Lambe y Nieto**

Rotulación gráfica

**Greengraffic**

Enmarcados

**Artedrago S.L.**

## **CATÁLOGO**

Producción

**TEA Tenerife Espacio de las Artes**

Dirección y coordinación

**Ramiro Carrillo**

Textos

**Ramiro Carrillo**

**Dalia de la Rosa**

**José Díaz Cuyás**

**Francisco- J. Hernández Adrián**

**Laura Mesa**

Revisión de textos

**María González Quevedo**

Fotografía

**Sergio Acosta**

Diseño del libro y maquetación

**Alejandro González y Magali Silva**

**/ People that care**

Impresión

**Gráficas Sabater**

© TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2019.

© De los textos, sus autores y autoras.

© Gonzalo González, VEGAP, Santa Cruz de Tenerife, 2019.

ISBN: 978-84-120486-5-0

Depósito legal: TF 810-2019

## **AGRADECIMIENTOS:**

Gracias especialmente por su apoyo y su implicación en el proyecto a Sergio Acosta, Dailo Barco, Estefanía Bruna, Jerónimo Cabrera, Tania Castellano, Richard Correa, Cristóbal De La Rosa, Dalia de la Rosa, Néstor Delgado, José Díaz Cuyás, Ágata Gallardo, Alejandro González, Gilberto González, Óscar Hernández, Francisco-J. Hernández Adrián, Hugo López, Óscar Luis, Laura Mesa, Benedetta Panisson, Israel Pérez, Pino Quevedo, Stefan Röpke, Leopoldo Santos, Alejandro Tогores y a todo el personal de TEA.



