

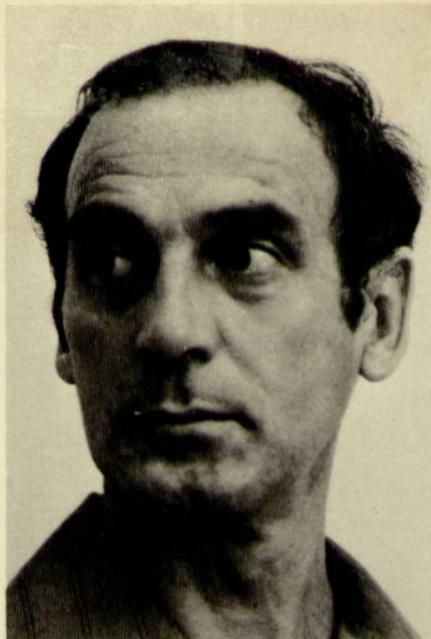


LAZARO SANTANA

PEDRO GONZÁLEZ

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





9525

Desde el comienzo mismo de su trabajo, Pedro González (*La Laguna*, 1927) ha perseguido la construcción de una obra cuya coherencia respondiera a un modo de ser único y personal. A través de sus diversas etapas investigadoras, esta obra ha ido desarrollando distintas posibilidades: un primer estadio figurativo de formas muy estilizadas, con grandes manchas de complemento, convergió más tarde en una abstracción de índole espacial cuya evolución dio origen al **Cosmoarte**, quizá la aportación más importante hecha por González al contexto de la plástica contemporánea en España. Cada etapa nueva era una culminación lógica de la anterior y exigía, consecuentemente, la que habría de seguirle.

En la serie **Cosmoarte**, y en las siguientes, González se propuso dilucidar —no contar— la aventura ¿humana? en el Cosmos desde un punto de vista pura y rigurosamente pictórico. La soledad, las

9.525

PEDRO GONZÁLEZ

LAZARO SANTANA

1980

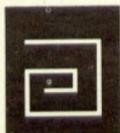
PEDRO GONZÁLEZ



LAZARO SANTANA

Poeta. Crítico de Arte.

TEMPORAL CONSTITUCIONES



EL PINTOR

PEDRO GONZÁLEZ



R. 34. 198

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Secretaría General Técnica

Imprime: GAEZ, S. L. - Sierra Carbonera, 31 - MADRID-18

I. S. B. N.: 84-369-0264-5 - Depósito legal: M. 18.937-1973.

EL PINTOR

Pedro González nació en La Laguna, el 4 de febrero de 1927. En esa pequeña ciudad universitaria, habitualmente húmeda y fría, transcurrieron su infancia y adolescencia. El pintor recuerda esa época como muchos recordamos la propia (aunque no haya sido así): feliz y libre. En La Laguna predominan dos colores: el verde y el gris: González aprovecharía todo del segundo y nada del primero. Pero mientras estudia el Bachillerato, en el Instituto, a dos pasos de casa (en La Laguna todo está a dos pasos de casa), a González no le preocupan los colores, en absoluto. El pintor, en la familia, era su hermano, Jaime. Pedro, a lo sumo, era espectador de las tentativas de aquél.

En 1946, concluido el Bachillerato, González comienza en Madrid el primer curso de Ingeniería. Es ahora cuando la pintura inquieta su interés. Sus visitas al Museo del Prado y a la Escuela de Bellas Artes se hacen

asiduas y absorbentes. Tanto, que sus exámenes de fin de curso resultan un fracaso. Aún insiste en permanecer otro año en Madrid; más que por continuar sus estudios técnicos por no cesar en su trato con el Prado y Bellas Artes. Con otro desastre al término del nuevo curso concluye su estancia en Madrid.

Puesto que era necesario complacer el deseo familiar de seguir unos estudios razonables y seguros, González se matricula en la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad de La Laguna (1948). En ese año y en el siguiente frecuenta el estudio de Rafael Llanos, un discreto pintor isleño, de quien recibe algunas lecciones y consejos. En 1950 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz.

A la Escuela, González llegó con prisa, "como si hubiera perdido lamentablemente el tiempo y tuviese necesidad de recuperarlo" (1). Trabajó febrilmente durante unos años, aprovechando la enseñanza de dos excelentes maestros: Cossío y Guezala. "Cossío —dice González— me enseñó muchos conceptos fundamentales de interés plástico... su conversación, llena de humanidad y de sabiduría, de profundos conocimientos estéticos y críticos en materia de arte, fue la que tal vez puso en rumbo correcto mi andadura... y Guezala... me hizo ver lo inagotable del dibujo" (2). Durante una breve estancia en Tánger pintó una serie de acuarelas y dibujos; con esas obras, a su regreso a Tenerife, realizó su primera exposición individual (Sala Provenza, 1953). Un viaje por Cataluña y el sur de Francia le dió ocasión, en 1954, de ver y estudiar el arte Románico.

(1) Enrique Lite: **Pedro González**. "El Día", marzo 1962.

(2) Entrevista en "El Día", 18 agosto 1959 y 28 noviembre 1968.

Cuando obtiene la Licenciatura en Ciencias Químicas (1954), a González se le plantea la alternativa de: marcharse a París, continuar en Tenerife o emigrar a Venezuela. Lo primero suponía entrar definitivamente en el mundo del arte y luchar por hacerse un lugar en él; lo segundo era igual a un puesto de trabajo en una refinería de petróleo de la isla, simultaneando un buen pasar económico con el ejercicio de la pintura en un ámbito artístico mediocre y estéril; lo tercero, en fin, era la aventura. Eligió la aventura.

González marchó (1955), a Venezuela, con un contrato del Ministerio de Educación de aquel país. Su primer destino allá lo tuvo, en Barquisimeto, una vieja ciudad del Estado Lara. Durante algunos años trabajó como profesor de Matemáticas y de Química en un Liceo de aquella ciudad, al mismo tiempo que daba clases de pintura en la Escuela de Artes Plásticas (también en Barquisimeto). El trabajo era duro y sus obligaciones profesionales apenas le dejaban tiempo libre; el poco que tenía lo aprovechaba para pintar, lo que hizo intensamente. En cuanto dispuso de cincuenta cuadros "los cargué en el coche y me puse a buscar donde colgarlos". La Casa del Escritor, en Caracas, se le ofreció propicia, y allí montó González su primera exposición personal en América (1955); la presentó María Rosa Alonso, una escritora isleña, inteligente y aguda, residente durante muchos años en Venezuela y que ha realizado allá una labor valiosa y aprovechable. La crítica acogió con agrado aquellas obras, "realizadas e inspiradas en nuestro país" (3). La integración de González en el ambiente venezolano se

(3) En "El Universal", Caracas, 6 agosto 1952.

había logrado favorablemente desde el punto de vista humano y artístico. Su obra, entonces, era un trasunto de la "naturaleza, los duros paisajes, los encendidos crepúsculos de la vieja ciudad donde reside" (4). González no sólo captó la luz y el color del trópico; también entendió la idiosincracia del nativo (tan afín, según parece, a la del canario) y procuró reflejarla en sus lienzos, sin excesivo ánimo folklorista: "Ha sabido captar con toda su fuerza y vigor estampas y personas del terrueño larense" (5).

El pintor residió en Barquisimeto hasta 1957. En ese año, fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Caracas, y se trasladó a vivir a esa capital. Vivir en Caracas supuso para González la posibilidad de un mayor contacto con el ambiente artístico del país. Frecuentar el trato de los artistas, ver y discutir, era lo más conveniente que podía hacer un pintor en formación como era él. Caracas ofrecía entonces múltiples incitaciones. Su Museo Nacional estaba llevando a cabo una política artística abierta a las últimas investigaciones estéticas y por sus salas —y por las otras salas privadas de la ciudad— pasaron algunos de los creadores plásticos más interesantes del momento (Sironi, Calder, Hartung, Tamayo, Buffet, etc.) que mostraban allí los resultados de sus recientes experiencias y hacían factible que un pintor joven aprendiese ansiosamente de ellas. González no desaprovechó en absoluto esta circunstancia: las mutaciones, rápidas y coherentes, ocurridas en su obra lo atestiguan. "Mi obra —dice González— que había respondido a los impactos del trópico... soltándose del pincel tras las formas

(4) En "El Universal", Caracas, 6 agosto 1952.

(5) En "El Universal", Caracas, 7 agosto 1955.

exuberantes y plenas de vitalidad, todo ello a través de situaciones dinámicas y barrocas, empezó a discurrir por el cauce de un concepto más universal. En principio me atrajo el movimiento que encabezaba Alejandro Otero, con su colorismo, Carlos Cruz Díez, con sus experiencias en el campo de la óptica, y Soto, que nos traía las enseñanzas renovadoras de un Vasarely".

Quizá por cansancio, por añoranza o por simples ganas de cambiar, a principios de 1961 González regresó a Tenerife. En Venezuela había realizado cinco exposiciones individuales, intervenido en más de una docena de colectivas y obtenido diversas recompensas que, en su momento, lo estimularon. Su experiencia humana y artística se había ampliado con el trato de la gente y el arte que había tenido ocasión de conocer. Allí, también, se había casado (1957) y allí, finalmente, nació su primer hijo. Su aventura americana se cerraba, pues, con un saldo ampliamente favorable.

Cuando González vuelve, Santa Cruz, culturalmente, vivía una vida lánguida. "El gran movimiento plástico —informa Arean— se daba en realidad en Las Palmas de Gran Canaria" (7). En esa isla, en efecto, trabajaban artistas como Felo Monzón, Plácido Fleitas, Manolo Millares, Martín Chirino, Juan Ismael y otros, quienes realizaron una obra en parte precursora del arte abstracto en España —especialmente Monzón y Fleitas, herederos de una tradición de independencia y libertad que tenía su origen en la Escuela de Luján Pérez. La pintura tinerfeña, en cambio, parecía querer perpetuar los moldes del realismo del siglo XIX. Miguel Tarquis,

(6) En "El Día", 28 noviembre 1972.

(7) Carlos Arean: **Pedro González**. Galería Sen. Madrid, 1970.

director del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, analiza la situación de una manera drástica y concluyente; "La pintura tinerfeña —dice— había evolucionado siguiendo la tónica universal hasta los años 1917, en que muere Botas, que llevó el impresionismo hacia la abstracción, y en 1922 con el intento de modernismo, influenciado por Cezanne, de Fariña. De entonces acá, los artistas isleños volvieron la espalda a toda evolución pictórica, encerrándose en el realismo del siglo XIX" (8).

El juicio de Tarquis quizás sea excesivamente severo y no del todo cierto. Ignora, por ejemplo, a dos pintores importantes: José Aguiar y Oscar Domínguez. El primero, indudablemente, practicó una pintura realista, pero con un realismo que nada tuvo de semejanza con el del siglo XIX; en cuanto a Domínguez, su filiación surrealista es de sobra conocida. Tarquis acaso había excluido de su consideración a esos dos pintores por la circunstancia de que gran parte de su obra la realizaron fuera de la isla; pero la excusa no es suficiente. No obstante, la conclusión de Tarquis, aplicada al año 1960 y anteriores, es básicamente correcta. El hecho de que en Santa Cruz trabajaran algunos de los componentes de **Gaceta de Arte** no fue motivo suficiente para impulsar hacia nuevas formas al arte, en ninguna de sus manifestaciones. Sin embargo, la obra de uno de ellos —Pedro García Cabrera— es quizá la más importante de las realizadas por un poeta canario en los últimos treinta años; por diversas razones, esa obra ha quedado prácticamente ignorada, y mucha parte de ella sin publicar. La Escuela de Bellas Artes cumplía su

(8) Miguel Tarquis: **Pedro González**. Catálogo exposición Ateneo, La Laguna, 1967.

función académica, y uno de sus profesores, Cossío, era un auténtico entusiasta y propulsor de vocaciones. Pese a ello, ninguno de los alumnos que de allí salieron –salvo Cristino de Vera que pasó muy fugazmente por esa Escuela –resultó ser un pintor cuya obra trascendiera del ámbito local.

En un ambiente como el descrito, una pintura como la que Pedro González había realizado durante sus últimos meses en Caracas no podía menos que causar cierto impacto escandaloso. Y lo causó, claro. Un cuadro suyo, exhibido en la Exposición Regional de Pintura y Escultura (1960) fue motivo de comentarios que incluían diversos tonos, desde el burlón hasta el irritado; no faltó, por fortuna, el juicio sensato. Los periódicos de Santa Cruz guardan sabrosas páginas de esa polémica. El cuadro, pese a todo, obtuvo el primer premio en el Certamen; el de honor fue declarado desierto.

El regreso de González a la isla se realizó, pues, bajo este signo polémico, y bajo este signo seguiría durante muchos años más. El pintor traía consigo un aire renovador, inconforme. "Trabaja incansablemente –dice de él Enrique Lite–, provoca actitudes, emplaza posturas, obliga a definirse, fuerza al trabajo" (9). La irrupción de González en el mundo artístico de Tenerife no fue placentera, ni agradable el papel de agitador que se había asignado. Pero, en general, puede decirse que fue aceptado, comprendido y seguido. No sin lucha, como puede suponerse.

González es uno de esos escasos artistas que, a más de atender a su propia obra, se ocupa también de la de los demás. Su actividad pública en estos años no conoció tregua. Una de sus iniciativas más

(9) Enrique Lite: **Pedro González**. "El Día", marzo 1962.



sugerentes y fructíferas fue la fundación, con Miguel Tarquis y Enrique Lite, del Grupo **Nuestro Arte** (1963). El grupo, aunque compuesto por artistas de desigual mérito, estaba animado por idéntico afán de ruptura, muy en la línea de Pedro González. En uno de sus manifiestos se afirma que, cuando su obra deje de ser objeto de controversia, el grupo habrá dejado de existir.

La actividad de **Nuestro Arte** se centró principalmente en la organización de exposiciones y de actos que giraban en torno a las artes plásticas; pero se extendió también a la puesta en marcha de ciclos de cine, literarios, etc. y, sobre todo, a la edición de libros. En conjunto, su labor contribuyó eficazmente a fomentar vocaciones artísticas y a promocionar a algunos de los valores jóvenes que entonces despuntaban. Santa Cruz posee hoy tres o cuatro pintores jóvenes de indudable talento que deben a **Nuestro Arte** algo de su entusiasmo. El Grupo se disolvió hace un par de años. De sus empresas continúa en activo la Editorial que fundaron, dirigida ahora por González y Antonio Vizcaya.

El interés docente de González lo llevó, en 1964, a la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz, después de haber obtenido el título de profesor de dibujo en la de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Su puesto en la Escuela le ha dado ocasión —aun más— de convertirse en el verdadero impulsor de los pintores jóvenes de la isla; sus alumnos muestran en sus obras respectivas no tanto una proximidad formal —se ha dicho que un auténtico maestro no influye nunca a sus discípulos de esa manera— cuanto el deseo inquisitivo e inconforme que siempre le ha caracterizado. En 1965, la Facultad de Ciencias de la Universidad de La Laguna le nombró profesor de dibujo técnico, y unos años más tarde (1969),

obtuvo, por oposición, la plaza de profesor de entrada en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz.

Pese a toda esa actividad que le ocupa gran parte de su tiempo, González no ha olvidado ni por un momento a la pintura. Esta es, cada vez más, el objeto de su esfuerzo más continuado. Con nerviosismo, con tenacidad e inquietud dedica a ella lo mejor de su talento creador. Inconforme con lo hallado, sigue buscando con más exigencia. Con regularidad organiza exposiciones en las islas y en Madrid. La crítica nacional ha acogido su obra como uno de los trabajos más serios, rigurosos y espléndidos de los que se realizan hoy en España. A pesar de ello, esa obra dista mucho de haber dicho aún la última palabra.

LA OBRA

El arte, hoy, viene a decirnos Umberto Eco en su ensayo **Función progresiva de la pintura moderna**, no nos da ocasión de tregua en su sucederse vertiginoso. Un lenguaje nuevo es sustituido inmediatamente por otro novísimo; y el espectador apenas dispone de tiempo para adecuarse a ninguno de ellos, pues un tercer lenguaje está solicitando ya su atención. El artista aparece así inmerso en la dialéctica de un replanteamiento continuo de sus relaciones con la realidad; y exige del espectador que abdique de su prerrogativa burguesa de contraer hábitos, de no descansar nunca —como señala Eco— “en un modelo adquirido”. El espectador, y supuesto consumidor, se irrita o asiente. Ahora bien: este fenómeno de reto y respuesta —llamémosle así por utilizar la terminología de Toymbee aunque en diferente contexto— tiene otra cara: la que conforman aquellos artistas —bastantes— cuya

obra mantiene durante largo número de años un idéntico módulo expresivo sin que se advierta en él ningún síntoma de cambio o progreso. La adecuación artista-público-consumidor se produce aquí sin sorpresas y satisfactoriamente. Pero este hecho evidente no debe inducirnos a un juicio precipitado. La explicación que algunos críticos ofrecen de la significación de ese estatismo —el retardamiento de la situación histórico-social en que el artista se ve inmerso—, puede ser tan válida como el argumento contrario: la progresión de los mismos condicionantes en torno a los otros artistas dinámicos. Los artistas —o el arte, como puntualiza Eco— no hacen otra cosa que respetar el ritmo que “la ciencia ha dado a nuestro modo de ser en el mundo”. Pero es obvio que la ciencia y la sociedad no son las mismas en España, Italia o EE.UU. Y que, por lo tanto, el arte, si obedece a los supuestos históricos-sociales dichos, será igualmente distinto —a pesar de la existencia de cierto arte internacional o cosmopolita, tan falso como su filiación. Pero la cuestión, a mi juicio, no está sólo planteada en esos términos, sino también en estos otros: ¿hasta qué punto eso es así, es decir: hasta qué punto los aludidos condicionamientos sociales e históricos justifican una y otra actitud —o una u otra— y hasta qué punto éstas no son en gran parte resultado del hábil juego de los mercaderes del arte? (1). El hecho de que haya lugar a que una cuestión como esta se plantee —y se plantea, en efecto, aunque tímidamente por algunos— nos proporciona un índice de la confusión en que todos estamos envueltos; esa confusión que Max

(1) Octavio Paz, en su ensayo **El precio y la significación** (incluido en **Puertas al campo**, Seix Barral, Barcelona, 1972) hace unos incisivos comentarios en torno a este tema, aludiendo a la mutilación que sufren el arte y los artistas **comisionados** por las galerías de arte.

Aub señalaba como el signo más explícito de nuestro tiempo y que, en el aspecto que nos interesa resaltar, marca insoslayablemente a mucho del arte contemporáneo con el rótulo de "innecesario".

Por lo que respecta a González, en más de veinte años dedicados intensamente al ejercicio de la pintura, no ha seguido con fidelidad ninguna de esas dos actitudes señaladas. Más bien ha dado por cierto el contenido de unos versos de Goethe, adaptados al castellano, y a sí mismo, por Juan Ramón Jiménez: "Como los astros /sin aceleración/ y sin descanso", y se ha ceñido a él. De sus primeras telas figurativas a su trabajo actual hay una distancia grande; pero entre uno y otro extremo se extiende una labor coherente y ordenada cuyas mutaciones sucesivas se han producido por imperativos internos de la obra misma, sin rupturas ni concesiones. De tal manera que esa obra —como señala Nieto Alcaide— dista de ser un muestrario de las tendencias diversas que han recorrido al arte contemporáneo. Las formas en cada una de sus etapas presuponían ya las de la siguiente. La mancha —el signo básico en el discurso estético de González— se ha visto previsiblemente sometida a lo largo de su obra a un proceso de dilatación y de contracción: actuando, al comienzo, junto a una figuración estilizada, ésta fue engullida progresivamente por la mancha, hasta que ella bastó por sí sola para dilucidar la significación de la obra; una metamorfosis inversa (aún no concluída), recortó y dividió esa mancha, cuyos contornos comenzaron a mostrar huellas de vagas figuraciones aéreas. En uno y otro extremo existe una mente lúcida y razonadora que los vincula como inevitables eslabones de una cadena.

Nuestro propósito es intentar aclarar la coherencia y sentido de todo este proceso.

HASTA 1958

La pintura creada por González con anterioridad a su viaje a Venezuela (1955) no difiere mucho de la que realiza todo artista recién salido de la Academia: paisajes, retratos, bodegones, etc. obras de correcta ejecución pero de confusa personalidad. Las lecciones recibidas de sus maestros —especialmente de Mariano de Cossío— le incitaban al cultivo de la pintura mural; pero ésta no tendría ocasión de ejercitarla hasta etapas más avanzadas de su carrera.

Su enfrentamiento primero con el paisaje y la humanidad de Venezuela, le condujo a elaborar, en principio, una pintura de mayor interés técnico que temático. Lo que atrajo de inmediato la atención de González fue la luz y el color del trópico, encendiendo la gama de su paleta. "En el trópico —dice el artista— me despojé de esos grises panorámicos europeos" (2).

A la crítica venezolana sorprendieron los matices con que González presentaba a la naturaleza, matices que "antes no habíamos visto por aquí" y aludían a los rasgos principales y más insólitos: "los colores de la figura humana, los rostros tostados por el sol, la blanca intensa de las luces reflejadas en los cuerpos y los tonos fuertes que brillan en la luz confundándose con ella" (3).

Como soporte a este descubrimiento del color y de la luz del trópico, González arma unas escenas costumbristas o quizá folklóricas que nos muestran a la gente del pueblo en sus actividades de labor y fiesta. Una de las obras más importantes dentro de esta característica y la que suscitó mayor atención

(2) Entrevista en "El Nacional", Caracas, 5 agosto 1955.

(3) Sergio García: **Crónica de Caracas** "La Tarde", 17 junio 1957.

fue la titulada "Tamunangue", una composición de grandes dimensiones (6 x 2 m.) alusiva a ese típico baile venezolano que conjunta las tendencias negroides, indígenas, etc. de su población.

En su momento, la crítica acogió estas obras señalando su veracidad en el sentido de que el acercamiento del pintor a la tierra y a la gente de Venezuela no había sido realizado en virtud de un "folklorismo vistoso", sino para recoger lo que de "autenticidad humana tienen" (4). Sin embargo, lo que nos interesa de tales obras y de las que le siguieron inmediatamente, no es dilucidar su mayor o menor autenticidad temática, sino su índole formal.

González interpreta paisajes y figuras al modo expresionista; pero en sus piezas más logradas, el tema figurativo es sólo el pretexto para una expresión plástica en la que importa fundamentalmente los planos de color, valorados por contrastes y semejanzas. "Lo que distingue al estilo de este artista —señala entonces un crítico— es el propósito de manchar la tela de una forma casi abstracta" (5).

González se movía en ese tiempo en una zona de experimentación y búsqueda, aunque encaminara todos sus esfuerzos en una sólo dirección. Preocupado por las posibilidades que le sugieren las "manchas abstractas" se debate entre la organización de las masas y los planos de color y el empeño de no prescindir de la figura humana; a veces, el equilibrio de las manchas se logra con independencia de su relación con el resto de la composición, originándose así dos niveles de lectura en la misma obra: por una parte las manchas, con autonomía (color, textura, etc.), la estructura más propiamente

(4) María Rosa Alonso: **Pedro González**. Catálogo Exposición Museo de Bellas Artes, Caracas, 1957.

(5) Nota en "El Universal", Caracas, 6 agosto 1955.

plástica de la obra; y, por otra, la anécdota figurativa, perfectamente inteligible. En ocasiones, la inadecuación entre ambos niveles es evidente, produciéndose una confusión que no aprovecha a ninguno de los dos; en otras, por lo contrario, la simbiosis se logra de una forma casi perfecta. Se obtiene así una obra donde predomina el valor plástico de la mancha y donde la referencia figurativa, sumamente esquemática, se inserta en ella casi como si se tratara de una mancha más.

Tal proceso de estilización de la figura —que continúa hasta la total desaparición de la misma— había durado poco más de un año, y fue realizado paralelamente a otro de simplificación del color. Quiere esto indicar que en un plazo brevísimo habían desaparecido de su obra no sólo el abigarramiento y el folklore, sino que igualmente la esplendidez del color se había reducido básicamente a los tonos azul, rosa y gris, que serían en lo sucesivo los característicos de su obra.

En esta etapa primera de la obra de González, y pese al carácter expresionista de la misma a que ya se aludió, es claramente advertible que el pintor tiende más a la consecución de un orden que a la de una dinámica dramática, propia del expresionismo. Es significativo, a este respecto, una frase de González: "Esa armonía —dice— la belleza de los números, tan perfectos, tan equilibrados, tan intactos de la que nos hablan los filósofos pitagóricos se reencuentra dentro de la hermosa cuadratura de la obra de arte" (6). Por esto, la vinculación que el artista se reconoce entonces con la obra de Solana no deja de parecernos un tanto arbitraria. La pintura de González no tiene, en ningún momento, intención

(6) Entrevista en "El Nacional", Caracas, 7 junio 1957.

de caricatura, de crítica, y ni siquiera de sátira; aparte de que su lenguaje estético, minucioso y refinado, dista del desgarrado y folletinesco (el adjetivo indica sólo una condición, no un juicio de valor) del gran pintor de máscaras. En ambos hay una preocupación por el hombre y su entorno ("la figura humana... la anécdota más noble de la pintura —dice González" (7)), más su forma de expresarla es substancialmente distinta. Si fuera menester que algún pintor presidiera con su magisterio el trabajo que González realiza hasta 1958 habría que acudir a Cezanne. El rigor y la reflexión de que González da muestra puede ser emparentado con el laborioso orden a que el pintor francés sometía sus concepciones plásticas. González mismo parece reconocerlo así cuando manifiesta: "aprovecho la lección siempre nueva que nos dió el gran Cezanne" (8).

1959-1965

La definitiva adopción de la mancha como elemento suficiente para sustentar la significación de la obra inaugura la segunda etapa en la pintura de González. El pintor mismo explica sumariamente la génesis del proceso advirtiendo que reduciendo a su ínfima expresión las texturas de la materia se había quedado con una simple mancha exenta llevada a su mínima naturaleza sobre un lienzo inmaculado. De la pesantez de la materia había pasado, pues, a una situación límite. "Un final para mis posibilidades —dice— dentro de esta dimensión de simpatía por la materia en sí misma" (9).

(7) Entrevista en "El Día", Santa Cruz, 18 agosto 1959.

(8) Entrevista en "El Nacional", Caracas, 7 junio 1957.

(9) Entrevista en "El Día", Santa Cruz, 28 noviembre 1968.

Las nuevas obras de González estaban constituidas por lienzos, generalmente de grandes dimensiones, cuyas superficies mostraban esas amplias manchas a que alude, de colores delicados —gris, azul, rosa— obtenidas por frotación. Tales manchas, ingravidas, transparentes, parecían flotar en un espacio bidimensional, lo que añadía nuevas sugerencias a su obra en relación con la anterior.

Ahora, la concepción del espacio en González se expresa libremente de una manera abstracta, sin recurrir a la perforación, ni, menos aún, a efectos tridimensionales. El espacio queda aquí como una pura intuición y no como una "idea de espacio" que exige imágenes de la naturaleza.

En este punto González se sitúa en un extremo de la investigación espacial llevada a cabo por algunos pintores desde el posimpresionismo. Gauguin y Derain ya habían ensayado las posibilidades de la bimensionalidad en una serie de obras cuya lectura, según Osvaldo López, no exigía "penetrar mucho en la tela" (10). El cubismo plasmó después la aseveración de Einstein sobre la inexistencia de la perspectiva y del espacio absoluto. Pollock, deudor de Siqueiros, enfrenta un campo espacial que rompe los límites del cuadro, convertido éste enteramente en una superficie dinámica: el espacio es movimiento. En tal dirección se inserta la mancha de González. Aquí aparece una relación directa con las manchas a que alude Malraux, pero no en el sentido de no estar sometidas a la estructura del cuadro, sino en el de que constituyen su razón de ser, su estructura misma. Dada esta ligazón, la materia de que está formada la mancha se convierte en lo que —aunque en otro contexto— preconizaba Miguel

(10) Osvaldo López Chuhurra: **Estética de los elementos plásticos**. Nueva Colección Labor. Editorial Labor, Barcelona, 1971.

Angel: en la primera y única razón de existir de la obra: es, también, materia en movimiento. "No ya ni únicamente el cuerpo de la obra —dice Eco— sino su fin mismo".

Ahora bien: puntualicemos que no se trata aquí de dejar la materia librada al azar, ni de una incorporación del objeto encontrado —que González no utiliza nunca aunque algunos, muy pocos, de sus cuadros lleven incorporados trozos de plástico, papel, etc. El hecho es el de acoger la materia en calidad de respuestas a unas investigaciones racionales. Los efectos de azar a que el mismo González alude en alguna ocasión, deben ser admitidos muy cautelosamente; y rechazar las afirmaciones que ha formulado algún crítico relativas a que su obra sea un trasunto de la "estética del muro".

González nunca ha practicado un automatismo pictórico a la manera surrealista; aunque no pueda descartarse que el **dripping** le haya insinuado alguna vez formas no preconcebidas. En cuanto a la estética del muro: esta supone en principio una subordinación un tanto servil de la inventiva al modelo; y a González lo caracteriza precisamente la posesión de una riqueza de formas no imitativas en absoluto (ni siquiera imitativas de lo informal). Igualmente, su acto de creación apareja elección y hecho; y el acto creador de los artistas del **object trouvé** está más —como es sabido— en la elección de lo que hacen que en el hacer mismo.

Nemitz ha visto claramente que en González no se manifiesta la "irrupción de un temperamento, sino la voluntad clara... que reconoce el orden y la medida" (11), lo que viene a confirmar algo que ya habíamos advertido al hablar de la primera etapa de

(11) Fritz Nemitz: **Abstrake Maler au Teneriffa**. "Sunddeutsche-Zeitung". Munich, 23/24 junio 1962.

su obra. González mismo explicita que "cierta ortogonalidad matemática llegó a regir la situación espacial del cuadro" (12).

Lo que sorprende en González es precisamente su asepticismo de esa estética del muro y de lo que otro crítico ha llamado "la dramática nacional". Y sorprende más aún si advertimos que la obra de que hablamos fue producida en los años en que el informalismo —aunque prácticamente agotado en Europa— alcanzaba en España pleno vigor, posibilitando y hasta coaccionando todas las tentativas pictóricas hacia ese sentido. A González, el informalismo sólo le interesó teóricamente. Advertía su importancia en cuanto suponía para el arte la conquista de una libertad de procedimientos hasta allí inéditos; pero él enjuiciaba tales logros como ajenos a sí mismo. Señalo este hecho porque es elocuente en tanto indica en el pintor la existencia de una personalidad coherente con su propia biología.

González, en los cuadros de esta época, rehuye el drama, pero no el misterio. ("Poner un poco de misterio e incógnita en el arte —dice González— ha sido siempre una de las más serias exigencias de éste"). El suyo es un arte sereno, "alejado de toda crispación y demesura" (13) que parece llevar consigo una especie de paisaje mental, quizá esos "estados del inconsciente" a que su autor alude en alguna parte. Pero la posible adherencia surrealista que tuviera este lenguaje debe ser aceptada sólo en cuanto supone una exploración del inconsciente, en términos generales, sin que ello implique su inclusión en ningún catálogo del surrealismo. El lenguaje de González, por su propia simplicidad, dista del

(12) Nota en el catálogo **Cosmoarte 1968**. Círculo Bellas Artes, Santa Cruz, 1968.

(13) José Hierro: **Pedro González**. Catálogo Exposición Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1968.

lenguaje surrealista más al uso, y, a lo sumo, podría ser emperentado con el magicismo implícito en algunas manchas de Klee. Lo cierto es que la estructura que integran sus colores y formas influyen sobre el espectador transmitiéndoles un goce sosegado y armonioso, de raíz poética.

Cuando González se ha referido a esta etapa de su obra la ha calificado como ejercicio disciplinante; ella tuvo, en efecto, la virtud de afinar y de poner a punto una técnica y unas concepciones pictóricas cuyos resultados más trascendentales iban a realizarse en el periodo siguiente.

DESDE 1966

Hacia 1965 González había llegado con sus manchas a una situación límite; límite que, como el pintor advierte, posibilitaba un comienzo. Aquella pintura "al bordel del silencio" —así la definió bellamente José Hierro— exigía una tela blanca o una explosión. Sucedió lo segundo.

La nueva etapa comenzó a generarse con el rompimiento de las manchas. Estas se fragmentaron en dos, en tres, en muchas partes que establecían en el espacio del cuadro unas relaciones espectantes. "Da la impresión —dice González— que cometida su misión de asepsia /la mancha/ empezó a dinamizarse inevitablemente... para... interpretar acciones de acercamiento, lucha o cualquier comportamiento dentro de un clima dramático". Entonces nos fue posible advertir que la serenidad de aquellas superficies era sólo apariencia; bajo ellas existía la posibilidad —que luego se confirmó— de hallazgo de unas tensiones que sólo ahora se nos hacían visibles.

Las primeras obras resultado de la nueva posición del artista con respecto a la realidad fenomémica

mostraban un abigarramiento barroco de formas, abigarramiento propicio para la ampliación espacial que se proponía llevar a cabo. Su ortogonalidad anterior anunciaba un espacio sin límites; y éste se muestra ya plenamente expresado en el sentido cósmico que adquieren las vagas figuraciones que aparecen en la tela. Instaladas en un lugar cualquiera del universo, esas formas intentan, aspiran a, conocer la realidad del mundo por medio de la experiencia. Según viven, actúan. Antes, el ideal de González era la invención de un espacio; lo que pretende ahora es corporeizar la **experiencia de espacio**, o, dicho de otra manera, con palabras de Osvaldo López: "es el espacio el que se expresa utilizando la pintura".

González ha rotulado esta etapa de su obra con el nombre de **Cosmoarte**, un título por demás significativo de los propósitos del pintor. El **Cosmoarte**, según lo ha definido su propio creador no está integrado por unas "formas nuevas" sino que suponen, más bien, una actitud receptiva y expresiva de la realidad actual del hombre donde sus aventuras técnicas conforman, de alguna manera, unas nuevas dimensiones espirituales.

Tales dimensiones, sin embargo, no distan mucho de las habituales humanas. En el comportamiento de las formas, González aludía a la lucha y al drama, algo cotidiano en nuestro espacio de siempre. Esas formas llevan, pues, al espacio cósmico la carga de su intrínseco interés, que allí se expande y —de acuerdo con la afirmación de Einstein de que la manifestación del espacio no puede separarse de los cuerpos— se convierte en parte integrante del espacio mismo.

Los paquetes viscerales que tales formas insinúan son, desde luego, algo vivo, pensante y dinámico. Pero no se trata de humanos a medio hacer ni de

humanos a medio destruir (en el espacio, el antes y el después son una cosa misma), sino quizás tan sólo de unas formas que materializan la memoria como un ser.

González no trataba, en absoluto, de contarnos la aventura espacial —tal propósito hubiera sido un absurdo—. Sino, simplemente, de dejar constancia de un asombro ante la expansión de los límites de la contemplación humana. Pienso en estas obras como complemento visual de **Stars Maker**; la magna epopeya espacial de Stapledon narra el periplo por el universo de una mente cósmica integrada por diversas mentes de distintos mundos. El viaje cuya contemplación nos propone González —aunque la visión se efectúe a través de su sólo óptica— es igualmente maravilloso y deslumbrante (no prodigo los adjetivos gratuitamente), acaso porque lo realiza la memoria, que ya sabe, probablemente, de esas andaduras. El cuerpo no tiene sitio aquí todavía.

Con este espacio sideral, infinito, aflora simultáneamente en la pintura de González unos procedimientos técnicos que la enriquecen, materialmente. El color se amplía (junto a sus característicos grises, azules y rosas aparecen rojos, amarillo, etc.) y se amalgama: no actúa en una sólo zona: la superficie, raspada, permite advertir bajo ella distintas capas de color. Las formas aparecen como radiografiadas a distintos niveles de profundidad aunque la materia, tenuemente extendida, apenas permite un mínimo grosor.

La primera serie de **Cosmoarte** la expuso González en Madrid, en 1968. Desde entonces, su lenguaje, como era de prever, ha sufrido algunas mutaciones, aunque, básicamente, éstas pueden quedar reducidas a dos principales: a): simplifica-

ción y concreción de las formas; éstas han aligerado su barroquismo y ha disminuído su número presente en el lienzo; por otra parte han perdido su identidad de paquetes viscerales y se asemejan más a muñecos sin extremidades; y b): la agrupación de una o varias de esas figuras en torno a un cuadrado (generalmente situado en el centro del lienzo), o dentro del mismo.

La concreción de las formas alude posiblemente a un menor deseo de ambigüedad, si bien no puede suponerse la existencia de ningún propósito de acordar con la realidad una semejanza excesiva. Se trata de definir por aproximación un signo en la estructura de un lenguaje que sigue siendo bastante hermético. El advenimiento del cuadrado o ventana —cuyo origen velazqueño aclara el mismo González— puede interpretarse como el apuntalamiento de un orden que el impulso barroco tendía a deshacer; y, al propio tiempo, como un distanciamiento del pintor con respecto a su obra.

Hablar de un planteamiento intelectual y razonador sería ocioso. Tal presupuesto ha estado siempre actuante en el trabajo de González. Pero acaso puede intuirse aquí la existencia de un problema de prioridades que, pese a la mayor figuración de las formas, impulse ese trabajo por un derrotero más estético. No, por supuesto, para adobar, angelizándolas, esas formas; sino para penetrar en ellas más poéticamente; para reconocerlas, experimentarlas y expresarlas más en su contenido metafísico que circunstancial. Y para ofrecérsolas definitivamente —utilizo palabras de Trakl— con “la hermosura de una stirpe que regresa al hogar”. Porque acaso se trata precisamente de eso: de volver a casa.

La Laguna, diciembre 1972.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

PERAN ERMINY

Entre la pintura de mayor interés que se realiza actualmente en Venezuela, se cuenta en lugar destacado la de Pedro González, joven y valioso artista canario que ahora nos ofrece, en las salas del Museo de Bellas Artes de Caracas, una hermosa selección de sus dibujos más recientes.

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

como se merece, un igual rango en la escala de los valores plásticos.

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

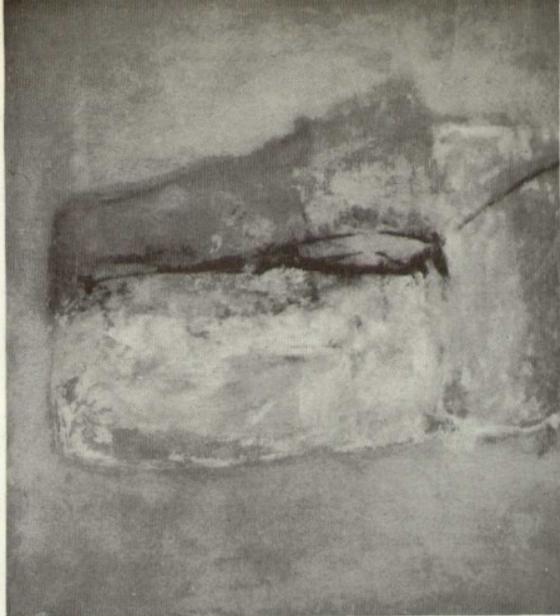
(Del Prefacio al Catálogo exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas, 1960).

FRITZ NEMITZ

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



Pintura 1957.



"ICERSE" NEBLI - 1963.



"ICERSE" NEBLI - MADRID - 1963.



"ICERSE" NEBLI - 1963.



"ICERSE" NEBLI - 1963



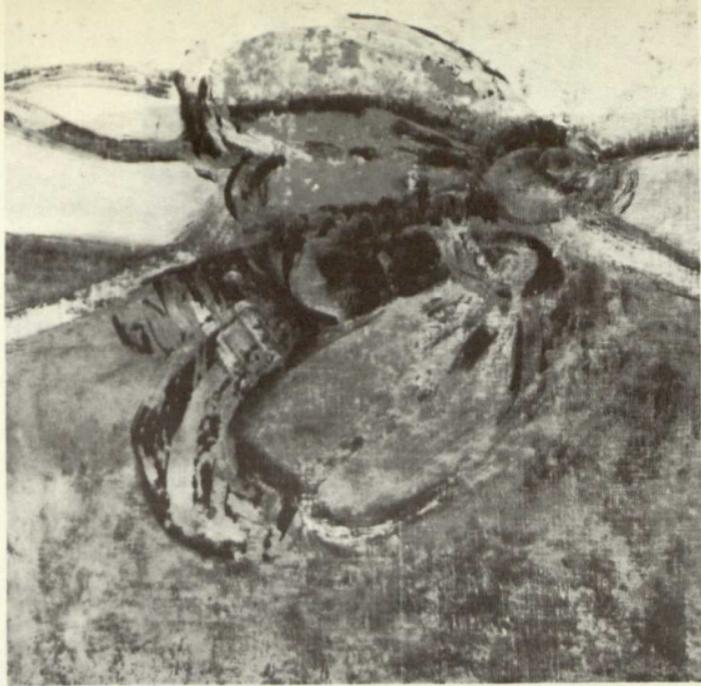


"COSMOARTE, 1968".





"ATENEO" MADRID - 1969.



SALA - Dirección General de Bellas Artes - Madrid - 1968.





Dirección General de Bellas Artes - Madrid - 1969.



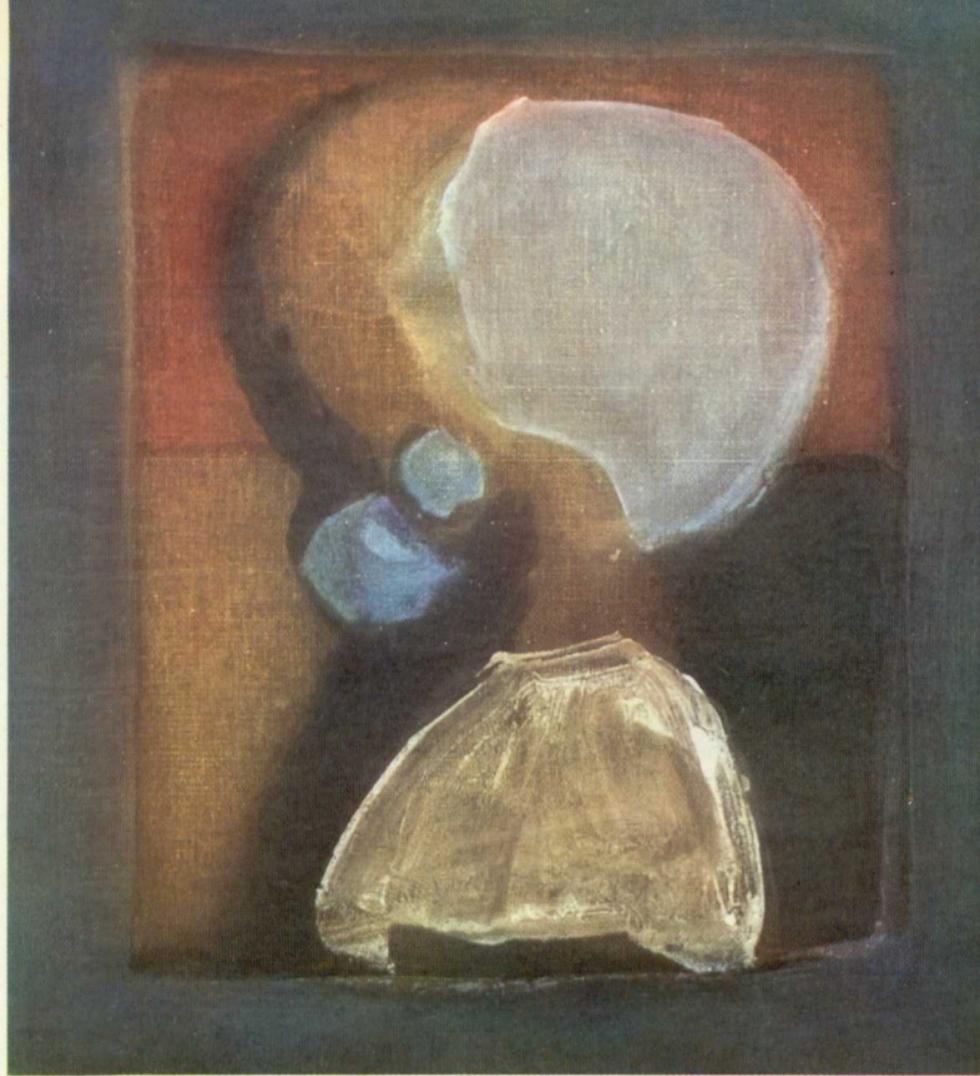


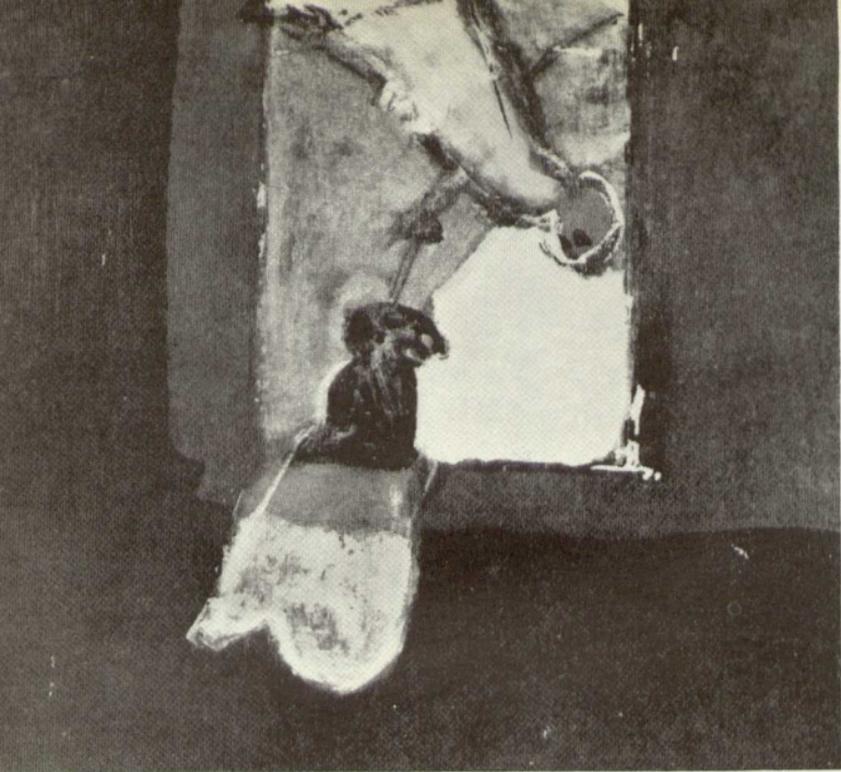
"ATENEO" MADRID - 1969.



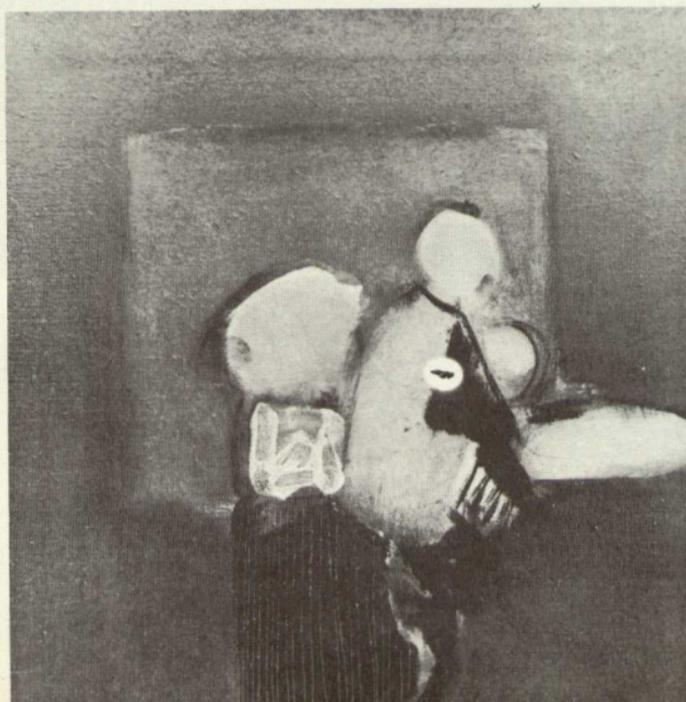
Galería
"SEN"
1971.





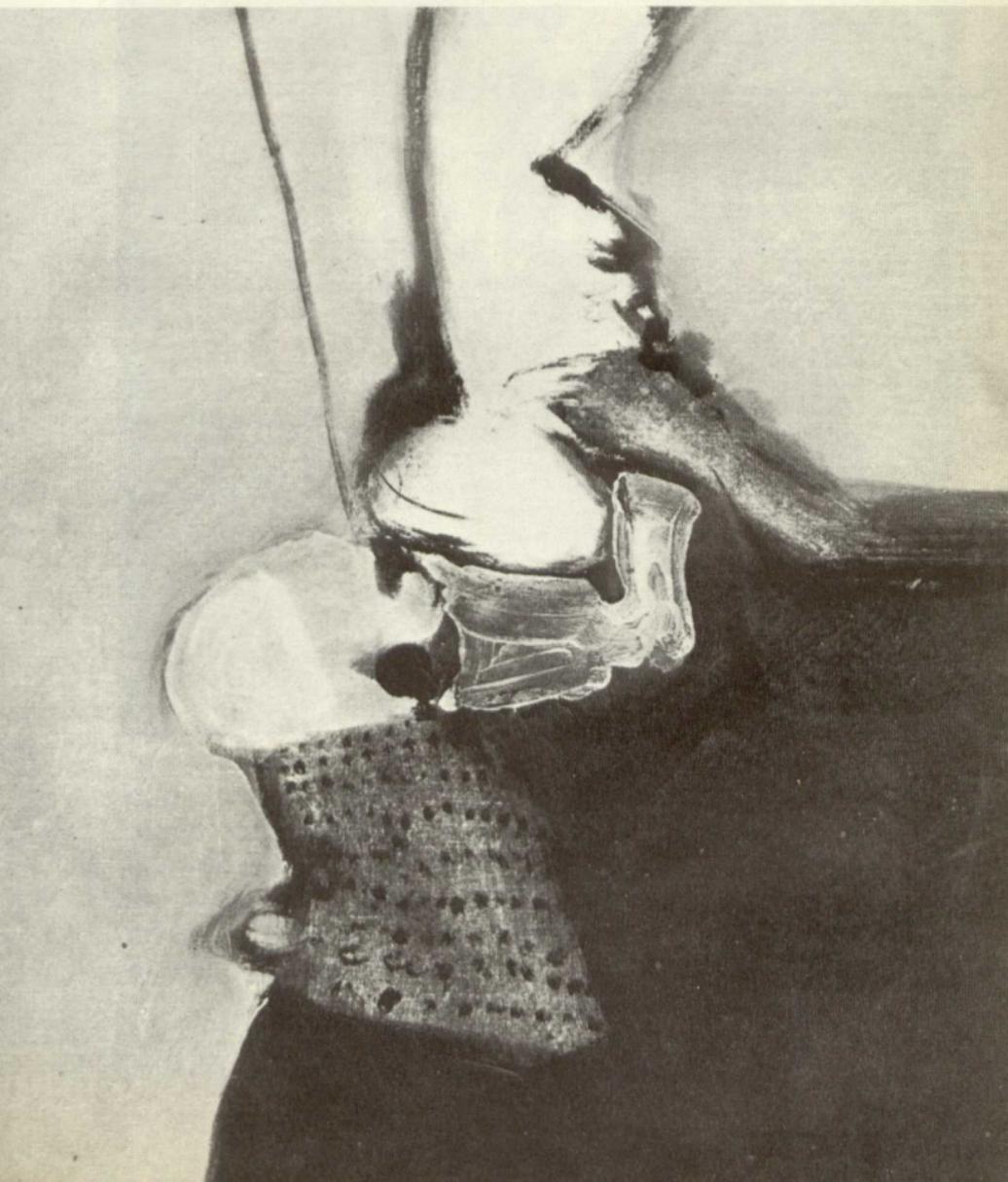


Galería
"SEN"
1971.



Óleo - 1972.

Oleo - 1972.





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

(En **Abstrake Maler au Teneriffa**. Sunddeutsche-Zeitung, Munich, 23/24 Junio 1962).

VENANCIO SANCHEZ MARIN

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

(En **Goya**, núm. 53, 1963).

JOSE HIERRO

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

Ahora es otro artista el que nos llega. Si antes pintaba la piel delicada y transparente del mundo, ahora penetra con sus rayos X, revela el esqueleto oculto; si antes narraba con medida y sosiego, ahora su universo comienza a hervir, a manifestar la inquietud que yacía oculta bajo su apariencia de medida. La paleta no ha perdido sobriedad, pero se ha enriquecido con otros grises menos asépticos que aquellos de blanco y negro, y con tonos azules y tenebrosos más materiales que los espectrales de antes. En el fondo de todo esto hay una oleada de expresionismo que ha venido a sacudir la impasividad de tantos artistas.

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

gesto, el color de la mano, lo que hay de apasionado, se ha impuesto. Si en los cuadros de antes había, sobre todo, un artista, en estos hay un hombre.

Pero nadie crea que el hombre elimina al artista. En los cuadros de Pedro González hay, ante todo, un buen conocedor de su oficio puesto al servicio del hombre que es. Gracias a la sabiduría en el decir (lo que no significa estéril virtuosismo exhibicionista) es posible que nos llegue, a los espectadores, su visión del mundo. Gracias a su rigor de antes le es posible traducir la pasión o la soledad a un lenguaje comprensible, en lugar de quedarse en un tartamudeo nervioso que impide a esa pasión manifestarse en la obra, aunque haya existido en el hombre que la concibió. Ante cuadros como estos de Pedro González pensamos más en la visión que en la realización, aunque —repito— la visión no sería captada sin la realización oportuna.

(Del Prefacio al Catálogo de la Exposición en la de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, mayo de 1968).

VILLAGOMEZ

Digamos de él, que si fuese el único en alcanzar estas cimas, sería perfecto y nadie más obtendría nuestra admiración y vasallaje.

Entre los pintores de talento, Pedro González ocupa un lugar destacadísimo y hasta puede sospecharse que se asome de vez en cuando por la escotilla que se abre al Jardín de las Hespérides, donde los dioses juegan a la siete y media y los genios pastan geranios y se irrigan las carnes con zumo de amapolas.

Dentro de la cuadratura de lo entendible sin trances especiales de la mente, Pedro González es la armonía, la medida, el temple, la competencia, el oficio y el deslumbramiento. En él, tan admirable

es lo pintado como lo secado. Pedro González es un orógrafo insigne que se ha añadido para adornarse lujosamente, un gran surtido de "tempos" geológicos. Pedro González tiene clase, como lo demuestran sus azules con vocación de amarillos y sus amarillos venidos a menos, pero que no han perdido su sangre azul.

Qué lástima que no sea "primus inter pares", sino "primus inter primus" o "primus inter nones". Lástima, sí, porque hay tanta perfección en esta pintura inspiradísima e inteligente, que de ser única —repito— sería cosa de acompañarla de un "magnificant" beethoviano.

(En "La Codorniz", 19-5-68).

EDUARDO WESTERDAHL

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

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

primer síntoma de su posterior posición cósmica, en la que viene abundando hasta el presente.

El retorno ya es el propio lienzo. No existe un módulo terrestre con el que pudiéramos relacionarlo. La mancha es leve, pero cargada de expresión. De calcomanías y raspados se suceden. El cuadro es limpio y silencioso. La coloración es traslúcida e inefable. No hay orgía, sino huella. Las formas flotan y se deshacen. Las masas chorrean, se funden y se equilibran. Hay un japon indeciso, de gamas auro-ales, de evaporación, de actividades celestes, de transformación de los cuerpos en las manos transportes del aire.

En 1964 Pedro González aborda de lleno el tema cósmico. Hay una influencia de un acontecimiento nuevo: la cosmonáutica. Sin abandonar sus abstracciones siente la necesidad de darle al cuadro un carácter de crónica. Existe la crónica de la realidad llevada a sus extremos en el "pop". Pero esto no hubiera sido una consecuencia de su pintura, sino un saldo. Este salto lo ha dado recientemente un gran pintor gestual: Canogar. Pero Pedro González, lo hemos dicho al principio, tenía que hacer su propio recorrido personal con la carga de su pintura. La obra se vuelve más densa y colorista. Más gestual, más concreta, apasionada y evidente. Esta evidencia se muestra en los objetos, en los volúmenes, en los cuerpos viajeros. Son paquetes vitales, organismos nuevos que hacen la composición plástica de la aventura.

(Del Prefacio al Catálogo exposición "30 obras de Pedro González", Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz, Tenerife, 1969).

MANUEL PAREJO

En esta ocasión Pedro González ha preferido el grabado y la técnica tipográfica de reproducción.

Los motivos de su gran tema cósmico han sido liberados del recinto pictórico y manipulados con recursos potenciadores de nuevos efectos. Tiene interés la consideración del juego de motivaciones que ha fraguado esta decisión con independencia de las exigencias de orden técnico. El grabado es un arte, la litografía una forma especialmente sutil de este arte. Añadir arte a la creación sería un acto de completud interior que suma el homo artifex al homo estheticus. En el arte del grabado existe una cualidad estenográfica que potencia su magia, que ennoblece el transporte de las formas y las afirma en el soporte de los contrastes. Ortega ha creído advertir estenografías comparables en Velázquez, cuyo sereno movilismo barroco es un ingrediente nada despreciable de la sensibilidad de nuestro artista. Para permanecer en la abstracción y progresar en la dirección de su nueva versión metafigural es posible que en el campo dinámico de la necesidad expresiva haya que eliminar las tres materias como tales: la inerte, la viviente y la plástica. La litografía escamotea la fenomenología inexcusable de la oposición al lienzo de los pigmentos. Hay en ello algo téctil; un movimiento ajeno totalmente a la intención y a la esencia del acto de pintar; una amalgama, una resultante de heterogeneidades que se apartan a lo que de espontáneo y genésico Pedro González ha querido realizar y que yo no creo que venga, como sollicitación o como iluminación, desde millones de años luz sino que va hacia millones de años luz, en cuyo ámbito nuestro universo es solo movimiento y energía, en el que no cabe la visión cromática de la atmósfera terrestre.

En otro orden de cosas, la problemática de trasladar el color al espacio ilusorio de la superficie corre el riesgo de celestialización totalmente con-

traría a la tesis pictórica de Pedro González, que propone una vitalización y no una espiritualización y en cuyo riesgo se incluye fatalmente el de angelizar —algún crítico ha visto ya élitros, casi a las conceptuales y algún otro ha hablado de paraíso mental,— las formas banalizándolas y convirtiendo en anécdota metafórica un planteamiento absolutamente metafísico en el que se ventila poéticamente la preservación ontológica del ser hombre, tanto en la crisis histórica como en la situación extrema, cosmonáutica del encapsulamiento y la autonomía mortal de la ingravidez y la sustentación aérea. Esta nueva fórmula resolutive del cosmoarte ha encontrado en la fuerza del grabado, no una tentación ni una tentativa, sino una de las más felices realizaciones del genio original del pintor.

(Del Prefacio al Catálogo "17 litografías de Pedro González" 1970).

VICTOR NIETO ALCAIDE

Las últimas obras de Pedro González, las realizadas en 1970-71, no suponen una superación de la serie **Cosmoarte**, ni oposición a las experiencias en ellas conseguidas, sino una nueva orientación de su pintura, que arranca de las mencionadas obras, en las que se advierte una nueva combinación de los elementos del lenguaje y la presencia de otros distintos que determinan un resultado diferente. (...) Son cuadros pintados con una técnica sintética, elemental de procedimientos y básica de color. En ellos se hace evidente la presencia de alusiones representativas: unas figuras indeterminadas, balcucientes y desleídas.

También aquí, donde la representación se destaca con claridad, existe una oposición a toda concepción tradicional del espacio. Las figuras que apare-

cen en estas obras no se encuentran en un espacio entendido como representación fácilmente identificable con nuestros hábitos de percepción y figuración. (...) Sobre un fondo neutro, el pintor sitúa un cuadrado, que se destaca por su color diferente, pero no por un dibujo de precisión geométrica. En torno a esta forma central se encuentran las figuras; unas veces, dentro del cuadrado; otras, fuera; otras, en ambas zonas. Esta composición rompe con cualquier referencia euclidiana de la representación del espacio. Por la interferencia de ambas zonas de fondo a través de las figuras, se rompe con toda visión en profundidad, sin llegar a la negación de la expresión de un espacio. Las figuras se sitúan en un entorno impreciso, cambiante, sin permanecer aisladas de él, sino formando parte del mismo. A la vez, el cuadro se presenta como una concreción y definición de una superficie susceptible de ser ampliada infinitamente.

(Del Catálogo a la Exposición **Cosmoarte** 71. Museo Municipal de Bellas Artes. Tenerife, 1971).

A. M. CAMPOY

Esta exposición de Pedro González en la Galería Sen, no es una conclusión, sino una etapa más, posiblemente una etapa decisiva, en la coherente trayectoria de su historia de pintor. Sus anteriores muestras, al contrario de lo que suele ocurrir, no fueron nunca manifestaciones autónomas de un momento, sino hitos de un quehacer unitario, cierto que también experimental, pero nada aislados entre sí. Pedro González es un pintor **rara avis**, sabe lo que busca. (...) Después de una serie de exposiciones individuales y colectivas, en las que Pedro González participa como pintor, dibujante y gra-

bador, en 1961 figura entre los artistas del Testimonio Abstracto de Tenerife. No obstante, a mi parecer, él no fue nunca un pintor abstracto. Dice bien Victor Nieto Alcaide... "La pintura de Pedro González se halla lejos de ser un muestrario en el que se recogen las consecuencias de las tendencias de vanguardia". Ocurría, sí, que su trayectoria debía pasar por la experiencia abstracta, como antes pasó por la más formal. Los signos de su obra significan, sucesivamente, lo que el pintor busca de acuerdo con cada uno de los contextos creados, o propuestos, que para el caso es lo mismo. Su misma serie "Cosmoarte" está dentro de la coherente dinámica de su estética.

Yo no he visto nunca la menor huella de irracionalismo en esta pintura de delicado lenguaje colorista y humanístico sentido. Hay en ella, por una parte, un regusto por la materia noble; hay, por otra, un propósito claro de reinventar apariencias sensibles, o recrear formas. Pedro González es un clásico por lo culto y refinado de su manera (Arean, muy sutilmente, lo encaja en nuestra tradición barroca), por el equilibrio que distingue sus composiciones, no importa el aparente desequilibrio de sus formas. Ya advertí en otras ocasiones el extraordinario colorista que Pedro González es, pero un colorista sin gritos, con sordina. Es, exactamente, la antítesis de un fauve...

(En "ABC", junio 1971).

CARLOS AREAN

En la nueva etapa, incluso los títulos de la serie, tales como "pintura dispersa", y los de las obras, tales como "figuración", demuestran suficientemente que Pedro González no quiere negar las conquistas de la etapa anterior. A pesar de ello, sus

nuevas formas se encierran ahora en moldes de geometría, netamente pintados unas veces, y subyacente otras, pero condicionantes del despliegue de las que las recubren. Los fondos son preferentemente neutros, con lo que la tensión espacialista disminuye, obligando al mismo tiempo al espectador a concentrar la mirada en la forma central generalmente única. El color de esta forma es blanquecino, con lo que resulta avanzante, en tanto el fondo es negruzco y con tendencia al ajelamiento. Hay así un principio de relieve logrado mediante el color, y no con ningún recurso lumínico o dibujístico. Este momento sintético de Pedro González responde a una maestría indudable y consigue recuperar el rigor de la composición y de la estructura, sin renunciar a la emoción de las superposiciones y los "asomados" de las primeras aplicaciones pigmentarias más borrosas por entre las fisuras de las subsiguientes.

(En "La Estafeta Literaria", 1971).

ANTONIO COBOS

Ahora Pedro González, tan amante atrora de los valores táctiles, desaliña las obras, desdeña el ropaje textural y esconde la opulencia de su paleta tras de un colorismo casi monocromo. Sus composiciones son sintéticas: inscribe en cada obra un tosco cuadrado, a modo de tragaluz, que deja ver una lejanía atmosférica en la que bullen figuras extrañas, criaturas fusiformes que a veces se adentran traviesamente en el terreno del contemplador, pasando a través del cósmico ventanuco. Pedro González, como sus criaturas, se ha colado silenciosa y sutilmente en las interioridades de una "neofiguración" original, inapresable y sin posible réplica.

(En "Ya". Madrid, 2 febrero 1971).

ESQUEMA DE SU VIDA

1927 (4 febrero)

- Nace en La Laguna, Tenerife.

1939-1946

- Estudia el Bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media de La Laguna.

1946-1948

- Sigue los cursos de Ingeniería, en Madrid.

Se interesa por la pintura. Frecuenta el Prado y la Escuela de Bellas Artes.

1948-1953

- Estudios de Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna.

1950

- Comienza Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

1953

- Expone en la Sala Provenza, Tenerife.*

1954

- Termina la licenciatura en Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna.
Viaja por Cataluña y estudia la pintura románica.
Expone en Lérida, en la Residencia de Oficiales.*

1955

- Marcha a Venezuela contratado por el Ministerio de Educación de aquel país.
Expone en el Salón Julio T. Arce, obteniendo el segundo y tercer premio de pintura.
Exposición en la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas.*

1956

- Intervención en colectivas del Salón Arturo Michelena y Salón Oficial de Arte Venezolano.
Exposición en el Liceo Lisandro Alvarado (Barquisimeto).*
Premio Lisandro Alvarado, del Ministerio de Educación (Venezuela).

1957

- Colectivas en el Salón Arturo Michelena, Salón D'Empire, Salón Oficial de Arte Venezolano.
Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas.*
Es nombrado profesor de la Escuela de Artes Plásticas, Caracas.

1958

- Nuevas colectivas en el Salón Oficial de Arte Venezolano, Salón Arturo Michelena, Sala Mendoza.
Exposición en el Centro Profesional del Este (Caracas).*

1958-1960

- Salón Oficial de Arte Venezolano. Exposición Nacional de Dibujo y grabado, Caracas. Exposición de Pintura Experimental, Caracas. (Colectivas).
Exposición en el Casino de Santa Cruz de Tenerife.*
Obtiene el primer premio en la Exposición Regional de pintura y escultura de Tenerife (1960).
Exposición de monotipos y dibujos en el Museo de Bellas Artes, Caracas.*

1961

- Testimonio de Arte Abstracto (colectiva), Tenerife.
- Regresa a Tenerife y fija su residencia en La Laguna.

1962

- Exposición en el Círculo de Bellas Artes, Tenerife.*
Premio de Honor en la Exposición Regional de Tenerife.
Exposición Spanich Kulturinstitut, Munich (colectiva).
Viaja por Francia y Alemania.
Exposición de dibujos en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.*

1963

- Exposición en la Sala Neblí, Madrid.*
Funda con otros artistas el grupo **Nuestro Arte**.
Primera exposición de dicho grupo en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Exposición Canarias en Madrid (colectiva).

1964

- Homenaje a Miguel Angel (colectiva). Exposición Experimental de Canarias (colectiva).

Obtiene el título de profesor de dibujo por la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Es nombrado profesor de colorido de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

1965

- Segunda exposición del grupo **Nuestro Arte**.
Obtiene el premio del Cabildo Insular de Tenerife en la VI Exposición Regional.
Nombrado profesor de dibujo técnico por la Universidad de La Laguna.
Exposición homenaje a Julio Tovar (colectiva).

1966

- Exposición en la Casa de Colón, Las Palmas (colectiva).
Exposición Centro Icodense, Tenerife.*
Exposición Modern Art Galery, Las Palmas.*
Expone fuera de concurso en la VII Regional.
Interviene como Jurado calificador en esa Regional. Casa Tomás Morales, Agaete, (colectiva).

1967

- Exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz, Tenerife.*
Exposición en el Ateneo de La Laguna (Cosmoarte).*

1968-1969

- Exposición Homenaje a Oscar Domínguez (colectiva).
Exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid (Cosmoarte).*
Le adquiere un cuadro el Museo Español de Arte Contemporáneo.

Gana por oposición la plaza de profesor de entrada de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz, Tenerife.

Le conceden la beca de la Fundación Juan March, de pintura.

Exposición en el Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz.*

Participa en la Bienal de Sao Paulo.

Exposición en el Museo Municipal de Santa Cruz, Tenerife.*

Exposición en el Ateneo, Madrid.*

Exposición en la Galería Sen, Madrid.*

1970

- Exposición en la Sala de la Caja de Ahorros de Tenerife (litografías).*

1971

- Exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes, Tenerife.*
- Exposición en la Galería Sen, Madrid.*

*Exposiciones individuales.

ESQUEMA DE SU TIEMPO

1927

- Muere Juan Gris. Faure publica L'Esprit des Formes.

1929

- Exposición Universal en Barcelona.

1932

- Fundación, en París, del Grupo Abstración-Création.
Publicación del primer número de **Gaceta de Arte** (Febrero), en Santa Cruz de Tenerife.

1933

- Establecimiento de los primeros campos de concentración en Alemania.

1936

- Guerra Civil en España.

1937

- Picasso pinta "Guernica".
Persecución, en Alemania, del "arte degenerado".

1938

- Acuerdos de Munich.
Exposición internacional del surrealismo, en París.

1940

- Breton, Leger, Ernst, Dalí, Mason, en EE.UU.
Asesinato de Trosky.

1941

- Eugenio D'ors funda la **Academia Breve de Crítica de Arte.**

1943

- Primera Exposición individual de Pollock.

1944

- Muere Kandinsky.

1946

- Lucio Fontana: **Manifiesto Blanco.**

1948

- Fundación del **Grupo Cobra.**
Fundación del **Grupo Dau-al-set.**

1949

- Burri comienza a utilizar la arpillera en sus obras.

1950

- Fundación, en Las Palmas, del **Grupo Ladac,** compuesto por Felo Monzón, Manuel Millares, Plácido Fleitas, Juan Ismael, Alberto I. Manrique, José Julio y Elvireta Escobio.

1951

- Muere Wolls
Lucio Fontana: Concepto espacial.

1952

- Malraux: Las voces del silencio.

1953

- Primeras esculturas abstractas de Plácido Fleitas.

1955

- Lienzo no figurativo de Tapies en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona.

1957

- Lanzamiento del primer Sputnik.
Fundación del **Grupo El Paso**.

1958

- Ciudad Universitaria de Caracas, por Villanueva.
Tapies, primer premio en Pisttburg.

1961

- Primer vuelo del hombre en el espacio.
Busquets: Colegio de Arquitectos de Barcelona.

1963

- Asesinato, en Dallas, de John F. Kennedy.

1964

- Artistas españoles en la Feria de New York.

1967

- Revolución cultural china.

1968

- Exposición de Lucio Fontana en Madrid.

1969

- Millares: Nuevo homúnculo.

1970

- Exposición antológica de Alberto.

1972

- Muere Manolo Millares.
- Muere Plácido Fleitas.

BIBLIOGRAFIA

ALFARO, José R. **Pinturas de Pedro González.** "Hoja del Lunes", Madrid, 6 mayo 1968.

ALFARO, José R. **Pedro González.** "Hoja del Lunes", Madrid, 14 junio 1971.

ALONSO, María Rosa: **Pedro González.** Catálogo Exposición Museo de Bellas Artes, Caracas, 1957.

ALVAREZ CRUZ, Luis: **Pedro González.** "La tarde", Santa Cruz de Tenerife, 2 diciembre 1958.

AREAN, Carlos: **Pedro González.** "La Estafeta Literaria", Madrid, 3 marzo 1963.

AREAN, Carlos: **Pedro González.** "La Estafeta Literaria", Madrid, enero, 1970.

AREAN, Carlos: **Pedro González.** "La Estafeta Literaria", Madrid, enero, 1970.

AREAN, Carlos: **Pedro González.** "La Estafeta Literaria", Madrid, 1 septiembre 1971.

- AREAN, Carlos: **Pedro González** (monografía). Galería Sen. Madrid, 1970.
- AREAN, Carlos: Pintura abstracta española, Bellas Artes 72, núm. 15.
- AREAN, Carlos: **30 años de arte en España**. Madrid, 1972.
- AREAN, Carlos: **Arte Joven en España**. Publicaciones Españolas. Madrid, 1971.
- AYLLON, José: **Pedro González**. Catálogo Exposición Galería Sen. Madrid, 1971.
- AZCOAGA, Enrique: **Pedro González**. Catálogo Exposición Sala del Prado del Ateneo de Madrid, 1969.
- BALLESTER, J. M.: **Pedro González**. "Madrid", 12 junio 1971.
- BESSEGA, Martín: **Exposición de Pedro González**. "La Religión", Caracas, 24 agosto 1968.
- BON, Juan: **Pedro González**. "La Tarde", Santa Cruz, Tenerife, 27 agosto 1959.
- BORGES, Vicente: **Arte de Pedro González**. "La Tarde", Santa Cruz, Tenerife, 29 agosto 1959.
- CALZADILLA, Juan: **Los dibujos de Pedro González**. "El Nacional", Caracas, 8 septiembre 1960.
- CAJIDE, Isabel: **Los espacios ingravidos de Pedro González**. "Artes". Madrid, 1968.
- CAJIDE, Isabel: **Pedro González**. "Artes", Madrid, octubre 1969.
- CAMPOY, A. M. **Pedro González**. "ABC", Madrid, 14 mayo 1968.
- CAMPOY, A. M. **Pedro González**. "ABC", Madrid, 31 octubre 1969.

- CAMPOY, A. M. **Pedro González**. "ABC", Madrid, junio, 1971.
- CASTRO, José de: **Pedro González**. "Informaciones", Madrid, 11 mayo 1968.
- COBOS, Antonio: **Pedro González**. "Ya", Madrid, 21 julio 1971.
- ERMINY, Perán: **Pedro González**. Catálogo Exposición Museo de Bellas Artes, Caracas, 1960.
- FIGUEROLA FERRETTI, L. **Pedro González**. "Arriba", 26 octubre 1969.
- FARALDO, Ramón: **Pedro González**. "Ya", 13 marzo 1963.
- FRONTADO, Valentín: **Impresiones sobre el 18°. Salón de Arte Abstracto**. "El Heraldo", Caracas, 1957.
- GARCIA, Sergio: **Pedro González**. "La Tarde". Sta. Cruz, Tenerife, 17 junio 1957.
- GARCIA-VIÑOLAS, M. A. **Pedro González**. "Ya", Madrid, 7 junio 1968.
- GARCIA-VIÑOLAS, M. A. **Pedro González**. "Pueblo", Madrid, 22 octubre 1969.
- GARCIA-VIÑOLAS, M. A. **Pedro González**. "Pueblo", Madrid, 2 junio 1971.
- GONZALEZ PADRON, Celestino: **Pedro González**. "La Tarde". Sta. Cruz, Tenerife, 20 febrero 1962.
- GUZMAN, Félix: **Pedro González**. Catálogo Exposición Centro Profesional del Este, Caracas, 1958.
- HERNANDEZ PERERA, Jesús: **Pedro González**. Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes. Tenerife, 1967.

- HIERRO, José: **Pedro González**. "El Alcázar", Madrid, 13 marzo 1963.
- HIERRO, José: **Pedro González**. "El Alcázar", Madrid, 8 mayo 1968.
- HIERRO, José: **Pedro González**. Catálogo Exposición Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.
- HIERRO, José: **Pedro González**. "Nuevo Diario", junio 1971.
- IZQUIERDO, Eliseo: **Pedro González**. "El Día", Santa Cruz, Tenerife, 13 septiembre 1967.
- LITE, Enrique: **Pedro González**. "La Tarde". Santa Cruz, Tenerife, marzo 1962.
- LLEDO, Emilio: **Lenguaje y pintura**. Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz Tenerife, 1967.
- MIGUEL, Pilar de: **Pedro González**. "Índice", 1-15 mayo 1971.
- MIRANDA, Teodoro: **Pedro González**. "El Nacional", Caracas, 28 agosto 1958.
- MORALES CLAVIJO, José: **Oleos de Pedro González**. "El Día", Santa Cruz, Tenerife, septiembre 1967.
- MORALES CLAVIJO, José: **30 obras de Pedro González**. "El Día", Santa Cruz, Tenerife, 15 mayo 1969.
- MEMITZ, Fritz: **Abstrake Maler au Teneriffa**. "Sunddeutsche-Zeitung", Munich, 23/24 junio 1962.
- NIETO ALCAIDE, Victor: **Pedro González**. "Aulas 63". Madrid, mayo 1963.

- NIETO ALCAIDE, Víctor: **Pedro González**. Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz, Tenerife, 1971.
- OMAR, Alberto: **Ante 30 cuadros de Pedro González**. "El Día", 25 mayo, 1969.
- PAREJO, Manuel: **Pedro González**. Catálogo Exposición Sala de Arte y Cultura. La Laguna, 1970.
- PEREZ MINIK, Domingo: **Pedro González, pintor de una cosmogonía**. Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz, Tenerife, 1967.
- PEREZ MINIK, Domingo: **"Cosmoarte de Pedro González"**. "El Día", Santa Cruz, Tenerife, marzo 1968.
- PINTO GROTE, Carlos: **Nuestro Arte**. Catálogo Exposición del Grupo, Museo Municipal de Santa Cruz, Tenerife, 1963.
- RIAL, José Antonio: **Pedro González**. "El Universal", Caracas, 30 octubre 1958.
- RIOS RUIZ, Manuel: **Pedro González y el Cosmoarte**. "SP", Madrid, 30 abril 1968.
- SALCEDO, Ernesto: **Pedro González**. Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz, Tenerife, 1967.
- SANCHEZ, Mario: **La hondura del paisaje venezolano expresada en la pintura de Pedro González**.
- SANCHEZ MARIN, V. **La gravidez flotante en la pintura de Pedro González**. "Goya", núm. 53.
- SANCHEZ MARIN, V. **Pedro González**. "Goya". mayo-junio 1968.

- SANCHEZ MARIN, V. **Pedro González**. "Goya", núm. 93.
- SANTANA, Lázaro: **Pedro González**. "Diario de Las Palmas", Las Palmas 17 febrero 1971.
- SANTANA, Lázaro: **Pedro González y su aportación a la pintura de hoy**. "El Día", Santa Cruz, Tenerife, 2 marzo 1971.
- SANTANA, Lázaro: **La pintura de Pedro González**. "Bellas Artes 72". Madrid, núm. 15.
- SUBERO, Efrain: **Pedro González**. "El Universal", Caracas, 14 agosto 1958.
- TARQUIS, Miguel: **Pedro González**. Catálogo Exposición Ateneo de La Laguna, 1967.
- TORO RAMOS, Francisco: **La pintura de Pedro González**. "El Día", Santa Cruz, Tenerife, marzo 1968.
- TORO RAMOS, Francisco: **Pedro González**. "El Día", 21 mayo 1969.
- VILLAGOMEZ: **Pedro González**. "La Codorniz", Madrid, 19 mayo 1968.
- WESTERDAHL, Eduardo: **Catálogo exposición Circulo de Bellas Artes**, Tenerife, 1962.
- WESTERDAHL, Eduardo: **La pintura de Pedro González**. "El día", Santa Cruz, Tenerife, 25 marzo 1972.
- WESTERDAHL, Eduardo: **Pedro González**. Catálogo Exposición Sala Neblí. Madrid, 1963.
- WESTERDAHL, Eduardo: **Pedro González**. Catálogo Exposición Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz, Tenerife, 1968.
- WESTERDAHL, Eduardo: **Pedro González**. Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz, Tenerife, 1969.

COLECCION

INDICE

	<u>Pág.</u>
EL PINTOR	7
LA OBRA	17
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	31
LÁMINAS	33
ESQUEMA DE SU VIDA	59
ESQUEMA DE SU TIEMPO	65
BIBLIOGRAFÍA	69

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPENA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio MANUEL CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 19/Failde, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tapies, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
- 28/Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
- 30/Antonio Cumella, por Román VALLÉS.
- 31/Millares, por Carlos AREÁN.

- 32/Alvaro Delgado, por Raúl CHÁVARRI.
33/Carlos Maside, por Fernando MON.
34/Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.
35/Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.
36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego JESÚS GIMÉNEZ.
37/José María de Labra, por Raúl CHÁVARRI.
38/Gutiérrez Soto, por Miguel ANGEL VALDELLOU.
39/Arcadio Blasco, por Manuel GARCÍA VIÑÓ.
40/Francisco Lozano, por Rodrigo RUBIO.
41/Plácido Fleitas, por Lázaro SANTANA.
42/Joaquín Vaquero, por Ramón SOLÍS.
43/Vaquero Turcios, por José GERARDO MANRIQUE DE LARA.
44/Prieto Nespereira, por Carlos AREÁN.
45/Román Vallés, por Juan EDUARDO CIRLOT.
46/Cristino de Vera, por Joaquín DE LA PUENTE.
47/Solana, por Rafael FLÓREZ.
48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis
NÚÑEZ LADEVERZE.
49/Subirachs, por Daniel GIRALT-MIRACLE.
50/Juan Romero, por Rafael GÓMEZ PÉREZ.
51/Eduardo Sanz, por Vicente AGUILERA CERNI.
52/Augusto Puig, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
53/Genaro Lahuerta, por A. M. CAMPOY.
54/Pedro González, por Lázaro SANTANA.

En preparación:

José Planes P
Oscar Esplá
Fernando Delapunte

Esta monografía sobre la vida y la obra
del pintor Pedro González ha sido
realizada en Madrid, en los talleres de
Litografía Gaez.

tensiones, el dinamismo, etc. son algunos de los supuestos que informaron su trabajo. Sus medios y sus resultados son analizados en este libro que, a la vez, pone de manifiesto las serias e importantes consecuencias de González en su indagación sobre el espacio plástico.

En González coexisten sin obstrucciones el artista de facultades intuitivas y el intelectual que proporciona a su obra un andamiaje teórico. Ambas facetas de su personalidad las completa la tarea docente que el pintor realiza en la Universidad de La Laguna y en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz (Tenerife).

SERIE PINTORES

