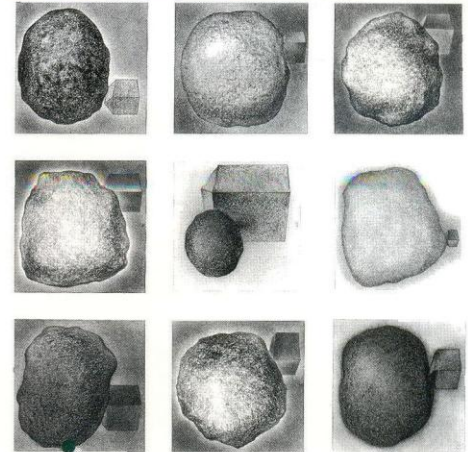




RAMÓN SALAS

De cómo cultivar el territorio a punta de lápiz

A propósito de la exposición
La Invención de la naturaleza
de Gonzalo González



Para Pino y Ana

Durante los meses de mayo y junio pasados se celebró, en el Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, la muestra *La invención de la naturaleza: dibujos de Gonzalo González 1993-98*. La exposición estaba compuesta por cerca de 300 dibujos realizados entre 1993 y 1998 acompañados de una pequeña selección de lienzos y esculturas que servían para poner de manifiesto su relación con los dibujos y las diversas funciones que cumplen estos dentro del conjunto de la obra.

Gonzalo González es, sin lugar a dudas, uno de los nombres más relevantes de la plástica canaria contemporánea; su obra, expuesta con éxito por medio mundo, es sobradamente conocida dentro y fuera de nuestra isla. Lo que quizá no fuera tan sabido es que lleva años desarrollando, paralelamente a su reputada obra pictórica, una ingente y no menos interesante labor como dibujante. Por sí sólo, este desconocimiento hubiera justificado el esfuerzo realizado por Juan Manuel Castañeda —en aquel entonces al frente de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de la Laguna— por difundir esta vertiente de su producción plástica. Pero esta exposición

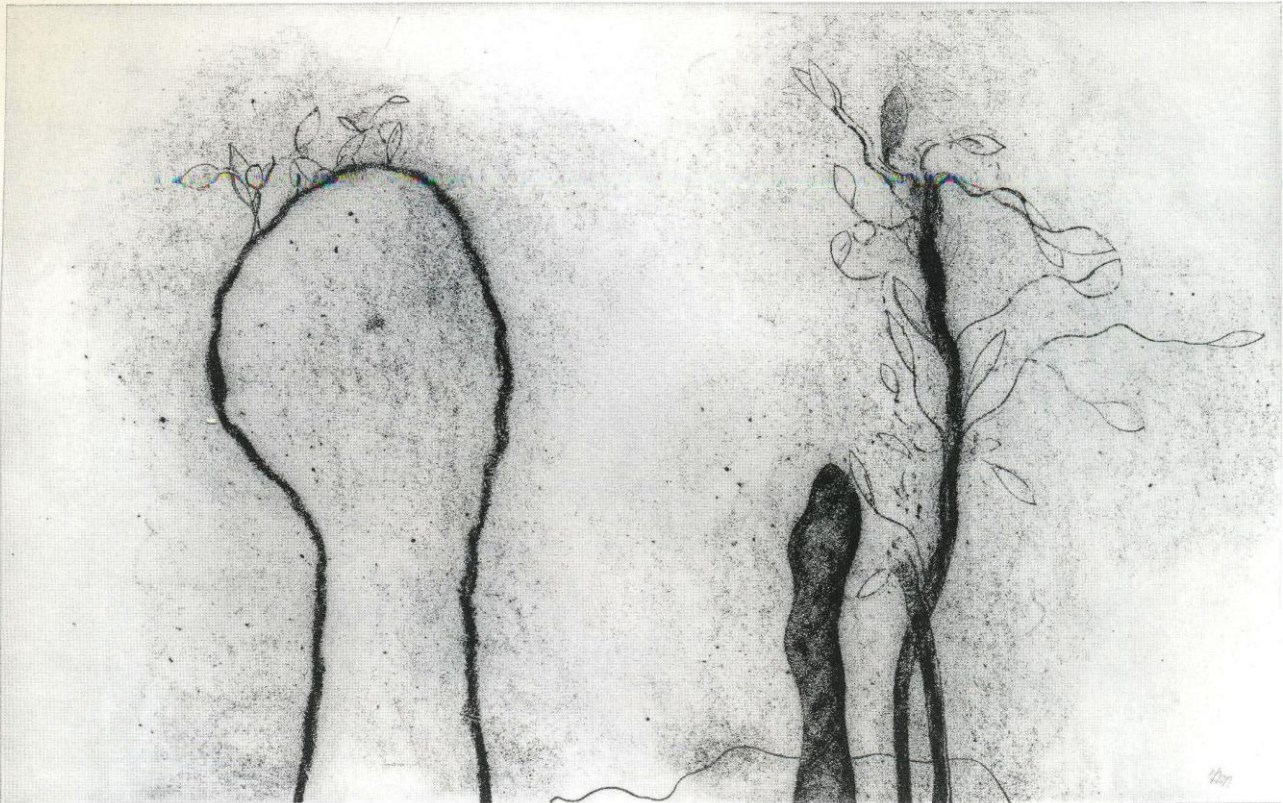
no sólo facilitó el conocimiento de la obra de Gonzalo González sino, igualmente, el de la metáfora de la naturaleza entendida como proyecto y el del papel del dibujo en las artes plásticas contemporáneas.

Durante siglos, el primer objetivo del pintor fue *dar unidad* a las partes de las que se componían sus lienzos. El dibujo era el mecanismo del que se servía para lograrlo y el espacio donde ensayar los intentos. Esta alta consideración de la unidad tenía un marcado *carácter teológico*: desde nuestra óptica, el mundo parece caprichoso e inarmónico *por falta de perspectiva*, pero, desde la distancia, toda esa multiplicidad ha de parecer coherente, unitaria y, sobre todo, orientada a un fin. Ese fin es, sin duda, *el sentido de la Creación* (divina). De forma análoga, el objetivo de la creación (humana) cabal, no podía ser otro que emular —y alabar— al Creador, esto es, reconducir —en espera del ascenso a ese lugar exterior al mundo desde donde es posible contemplarlo *con perspectiva*— el caos perceptivo a la unidad. Esa unidad finalista era el sentido de la creación.

El *artista romántico*, poco amigo de reconducir la vida a la forma, prefiere recordar que está hecho a imagen y seme-

janza del Creador y liberar del orden repressor de la razón esa su *esencia natural* que supone informada por el sentido de la creación. A su juicio, si la creación parece no tener sentido no es debido a la falta de perspectiva, sino al empeño en *traducir el Sentido* a las categorías propias de los lenguajes humanos. Las palabras de los hombres sólo valen para comunicar sus sentidos, sus siempre condicionados *puntos de vista*, pero no pueden acceder a la realidad de las cosas porque no les permiten ser lo que de *verdad* son: al nombrarlas las distorsionan, *cercenan las diferencias* que las distinguen y las someten a *nuestras* formas para impedir que luzcan su materialidad. De ese modo, sin el referente de una verdad estable, las opiniones se convierten en diferencias irreductibles. Sólo apagando la conciencia crítica, las desavenencias entre los hombres se funden en el cuerpo comunitario de los que acatan las leyes naturales que nacen en el territorio que pisan.

Los cuadros de Gonzalo González nacieron informalistas —esos cuadros en los que la materia no se somete al orden del dibujo— y han sido comúnmente tildados de románticos. Pero esta exposición es un perfecto ejemplo de que Gonzalo



González es un *artista moderno*; un artista, dejado de la mano de Dios, que no espera que el significado le caiga del cielo, brote de la tierra o le salga de dentro, un fabulador que se gana el sentido con el sudor de su frente a través no de la unión ni de la comunión, sino de la como-unión. Su obra nos recuerda que no habrá más orden que aquel que seamos capaces de imponernos, que será siempre humano, demasiado humano: un *orden de papel*, de *naturaleza lingüística*. Pero su dibujo es también un recordatorio de que el lenguaje—además de un instrumento para someter la vida al orden del concepto y hacerla así aprehensible—es, *visto de cerca*, ejemplo palmario del abismo que media entre la realidad y los mecanismos de los que disponemos para referirnos a ella. Cuando el lenguaje *se extraña* y atrae la atención sobre sí, nos muestra la insalvable distancia entre la palabra y la cosa que frustra toda referencia a la Verdad. Sólo es lícito “*decir naturaleza*” con esas palabras que admiten que sus letras son dibujos y sus conceptos metáforas, pues sólo ellas permiten invocar el sentido sin convocar el dogma.

Gonzalo González es un hombre que *duda*, en el más amplio de los sentidos:

duda del sentido que subyace al territorio y duda del que dice haberlo encontrado, duda de la naturaleza y duda de la palabra. Pero duda, sobre todo, de que la complacencia con tanta duda pueda hacer justicia a las víctimas de la indefinición que la duda provoca: duda de la duda. Gonzalo González dibuja porque el dibujo es forma, es la línea que *cultiva la naturaleza* y el signo que la hace legible. El dibujo es la cancha donde se resuelve la dialéctica cultura—naturaleza, el territorio, entre el nihilismo y el dogmatismo, donde la determinación y el compromiso pueden conservar su carácter secular.

Por eso, fue esta una exposición sobre Gonzalo González —a partir de la cual habrá que replantear el sentido de *su creación*—, pero también una exposición sobre *el territorio*—a partir de ella habrá que pensar Canarias como *fragancia* y no como esencia o colonia—, y también una exposición sobre *el dibujo*—a partir de ella se podrá replantear el sentido de *la creación*, la responsabilidad que le cabe al artista si, finalmente, es al hombre a quien compete dibujar su entorno, y si ese perfil ha de ser, efectivamente, de naturaleza estrictamente metafórica y jamás dogmática—.

I

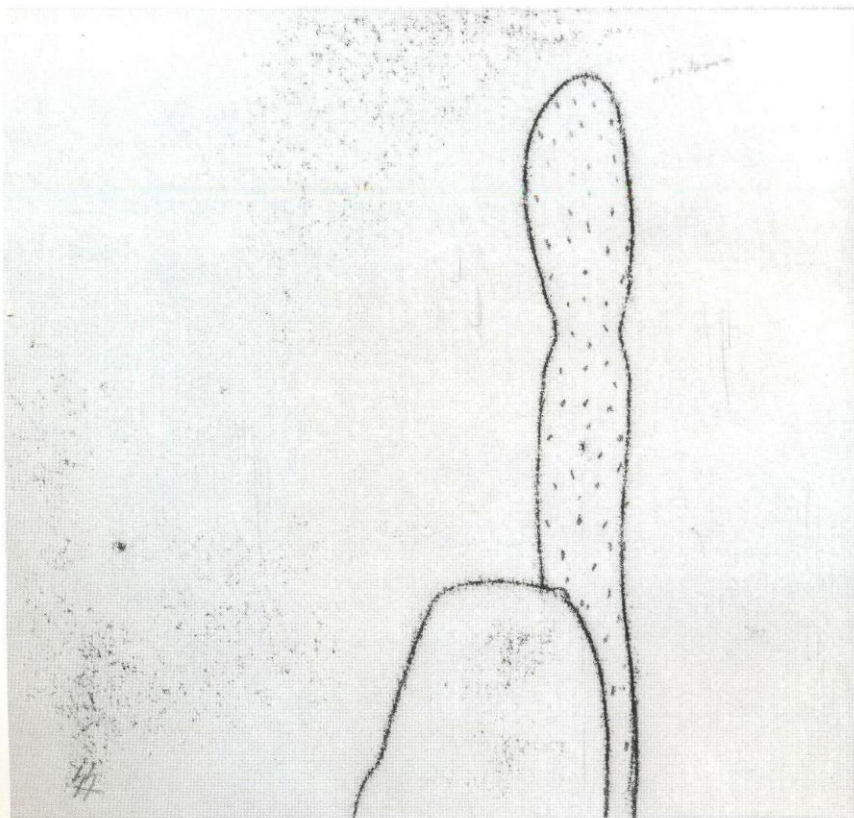
Los dibujos de Gonzalo González siempre gozaron de un alto grado de *autonomía*, siempre tuvieron valor de obra por y en sí mismos. Pero, hacia finales de 1993, no sólo abjuraron casi definitivamente de sus funciones “*tradicionales*” (apunte del natural, boceto, prueba de composición...), sino que crearon una *gramática propia*, tanto en lo relativo a la iconografía (nube pétreo, lluvia de signos, casa, elemento vegetal, escalera, montaña, sombra vertical,...), como a los procedimientos (uso de plantillas, *frottage*, fondo plano gris,...), características que se reiterarán en lo sucesivo hasta convertir el dibujo en un *género*.

Un género que se entrega a la tarea de *salvar un territorio cultivándolo*. Los dibujos de Gonzalo González persiguen rescatar para la cultura unas *señas de identidad* que, en Canarias, tienden a confundirse con el paisaje; persiguen elevar al ámbito de la sofisticación, la duda y la mediación unas formas que, por *naturales*, por venirnos dadas de balde, por su facilidad, suelen convocar la demagogia, el sentimentalismo, el afán de posesión,



a

r



la falta de consideración, el reconocimiento inmediato, la indiferencia o la inacción.

El asiento de ese género es *el plano* (la pared), que se subraya con la, desde entonces, idiosincrásica base gris que aparecerá en esta época. El dibujo es una ventana a otra realidad que quizá sea más bella y, seguramente, más interesante, pero, desde luego, no más esencial: el territorio es nuestra verdad, pero es *una verdad de papel*. La estrecha distancia visual que se adivina entre el primer plano y el fondo convertirá en adelante el dibujo en una suerte de caja —como esas en las que los científicos “cultivan” hormigas— en la que los elementos se mueven con relativa independencia. Esa caja genera unidad —esa unidad que ha de servir para *reivindicar el sentido del sentido*—, pero, sobre todo, esa unidad que nace del acuerdo sobre los márgenes en los que es lícito moverse y nunca sobre el lugar que nos es dado ocupar.

A finales de 1994 el “género” está casi totalmente conformado. El dibujo se hace manifiestamente plano y *los recursos adquieren entidad iconográfica*: al no ser medios al servicio de la pintura se con-

vierten en fines en sí mismos —el garabato, el gesto, el manchurrón, el difuminado, etc. se convierten en “personajes”—. Pero, pese a que los recursos reclaman autonomía, esta será siempre relativa, pues estará siempre *al servicio del relato*: los elementos iconográficos también se presentan como personajes en busca de autor, elementos, a medio camino entre lo familiar y lo mágico, que flotan sobre el territorio anunciando una historia por contar. En adelante, el protagonista de nuestra historia no será el entorno, sino los procedimientos que empleamos para definirlo, para inventarlo: los recursos gráficos serán los protagonistas de *la epopeya cultural de la invención de la naturaleza del territorio*. Nace así una “*iconografía informal*” con el objeto de dar forma histórica a un territorio natural.

II

A lo largo de 1994 *la casa*, la más clara huella de la acción humana, se incorpora al dibujo como *una obsesión*. Seguramente, la obsesión por recuperar la plenitud de aquella arquitectura que, en opinión de los antiguos, complementaba a la

propia naturaleza. Seguramente, la obsesión del recuerdo de los que lo intentaron.

Las noches despobladas de los pueblos que se arrellanan en la naturaleza producen una sensación de serenidad y equilibrio, de ceguera y muerte que evoca la contradictoria *atracción de lo metafísico*. El perturbador recuerdo noucentista parece cobrar cuerpo en una *nube pétrea*, emblema del deseo de que se aligere el telurismo, emblema del deseo de que lo transitorio y fugaz adquiera consistencia, emblema, sobre todo, del temor a que cualquiera de nuestros deseos pueda derrumbarse sobre nuestras cabezas, de que el aire se adense y se haga irrespirable.

La superficialidad de la vanguardia alienta las inquietudes míticas, la búsqueda del hogar, *la añoranza del orden perdido*, de la humanidad natural, de la vuelta a la patria. Pero la llama que guía el retorno del hijo pródigo también anuncia el sepelio del que permaneció en el hogar. La identidad originaria acalla la incertidumbre porque recluye la diferencia en el campo de concentración de la Calle Mayor.

Pero la buena pintura metafísica es también el territorio de la *dialéctica arte-naturaleza, tradición-modernidad*. En ella se percibe que sólo la pérdida de lo propio y lo familiar, la articulación de *la tradición como recuerdo*, precede a la maravilla: el extrañamiento moderno no supone la pérdida de la memoria, antes bien, permite su auténtica recuperación allí donde lo “natural” carece de autoridad, donde el rigor no se confunde con el sectarismo.

En ese territorio, que es el nuestro aunque jamás lo sentiremos como propio, no habrá más hogar que una soledad que nos convierte en *mónadas sin ventanas*, ni más orden que aquel que, de forma provisional y relativa, le vayamos dando a los pocos elementos de los que disponemos, como en un solitario de ajedrez en el que las piezas acaban comiéndose al jugador. Pero es un *territorio mágico*, donde todo se ofrece con el encanto de la primera vez, donde cualquier pequeña variación es un presagio, donde los sutiles matices consiguen que resulte plomizo lo superficial, incomprendible lo evidente, empalagoso lo sentimental, tedioso lo espectacular y extraño lo propio. Las revelaciones no idealizan lo *ya visto*, sino que presagian lo que puede ser, lo desconocido.



III

Hasta mediados de 1995, Gonzalo González continúa tras la estela de aquel Poussin dedicado a “sembrar” la campiña romana con restos imaginados de un pasado más ético que épico. Con el mismo grado de sofisticación con el que el francés inventará la “inocencia” del paisaje arcádico, Gonzalo González ultima su “protolenguaje”. Pero aquí, sólo se evoca la inocencia para dejar constancia de que empezamos un trabajo desde cero, asumiendo ese *vacío radical* que nos legara el arte de vanguardia como herencia de su labor de desmonte de toda convicción “profunda”. Una “superficialidad” que se asume como punto de partida mediante la, ya definitivamente conformada, base gris, y que se subraya con la planitud de su enciclopedia de elementos formales y conceptuales.

El infantilismo –como los signos rupestres– evoca el trabajo de *rehabilitación de la cultura* a partir de los gestos convulsos del informalismo, pero no la inocencia de la tierra. Prehistoria y naturaleza asoman sus rasgos perversos, esa *bestialidad* que subyace a la cultura y que sólo esta puede idealizar. Por su parte, el terruño trasluce también su naturaleza cultural: la nube, que ya barruntaba alegorías, rompe aguas y riega la Arcadia con un *chaparrón de signos* –escaleras, ruinas, cipreses, sátiros, ángeles, hogueras... y, sobre todo, rasgos–. La patria es un *barrizal de “protoletras”*.

La línea no define la estructura que deberá acoger la iconografía: ella misma es uno de esos elementos iconográficos, y la estructura es el fruto de una de sus múltiples formas de convivencia. El sentido del dibujo no reposa en su referente, sino en la relación que establece con el propio pensamiento. Por ello, la línea porta el aura que el dibujo ha perdido, es mágica, pues puede convocar la memoria. Pero, también por ello mismo, es autoconsciente. La cultura no es el referente del dibujo, *es el mecanismo a través del cual contemplamos* la naturaleza. La cultura ya no está ante nuestros ojos, sino en la propia mirada, traduciendo a signos los objetos, cargando la línea de un *exceso connotativo*: cuando media el lenguaje, las singularidades se agrupan en nuestra mente, cualquier circunstancia recuerda algo distinto, lo que otrora fuera *para sí y en sí*, remite ahora a otra cosa, que remite, a su vez, a otra cosa. La connotación se reproduce

en cautividad, crece con la rapidez de las plantas tropicales y dibuja un caos babélico.

IV

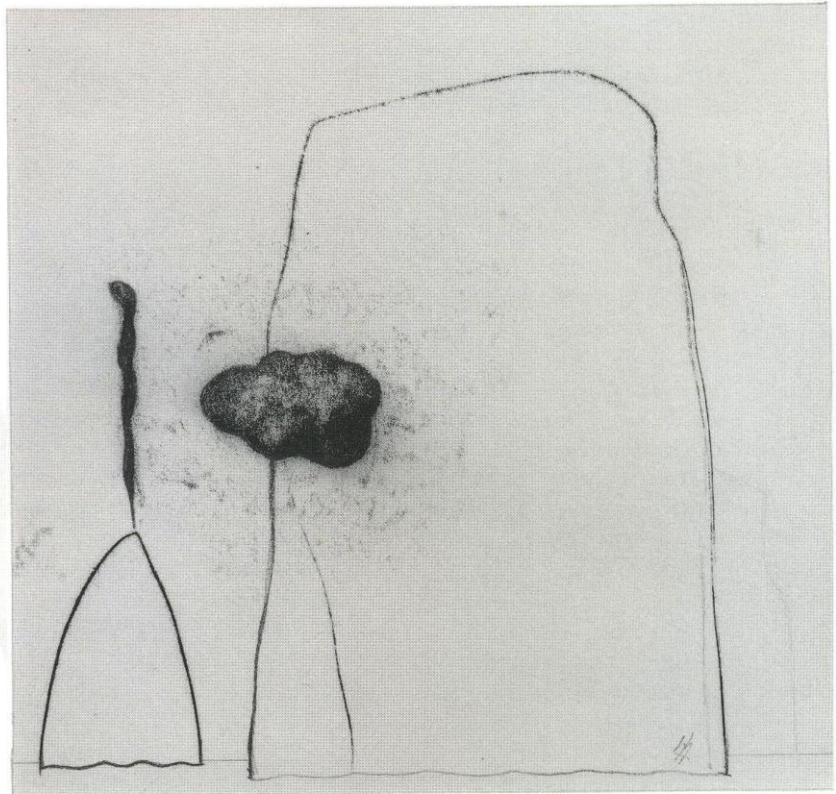
La *voluntad de forma propia del dibujo* parece girar frenéticamente sobre sí cuando toma conciencia de que ella no es la *lógica de los signos* sino un signo más con el que fatigar la lógica. Cuando el pensamiento se ensimisma, tiende a academizarse; entonces, la mejor receta es *volver a las cosas mismas*.

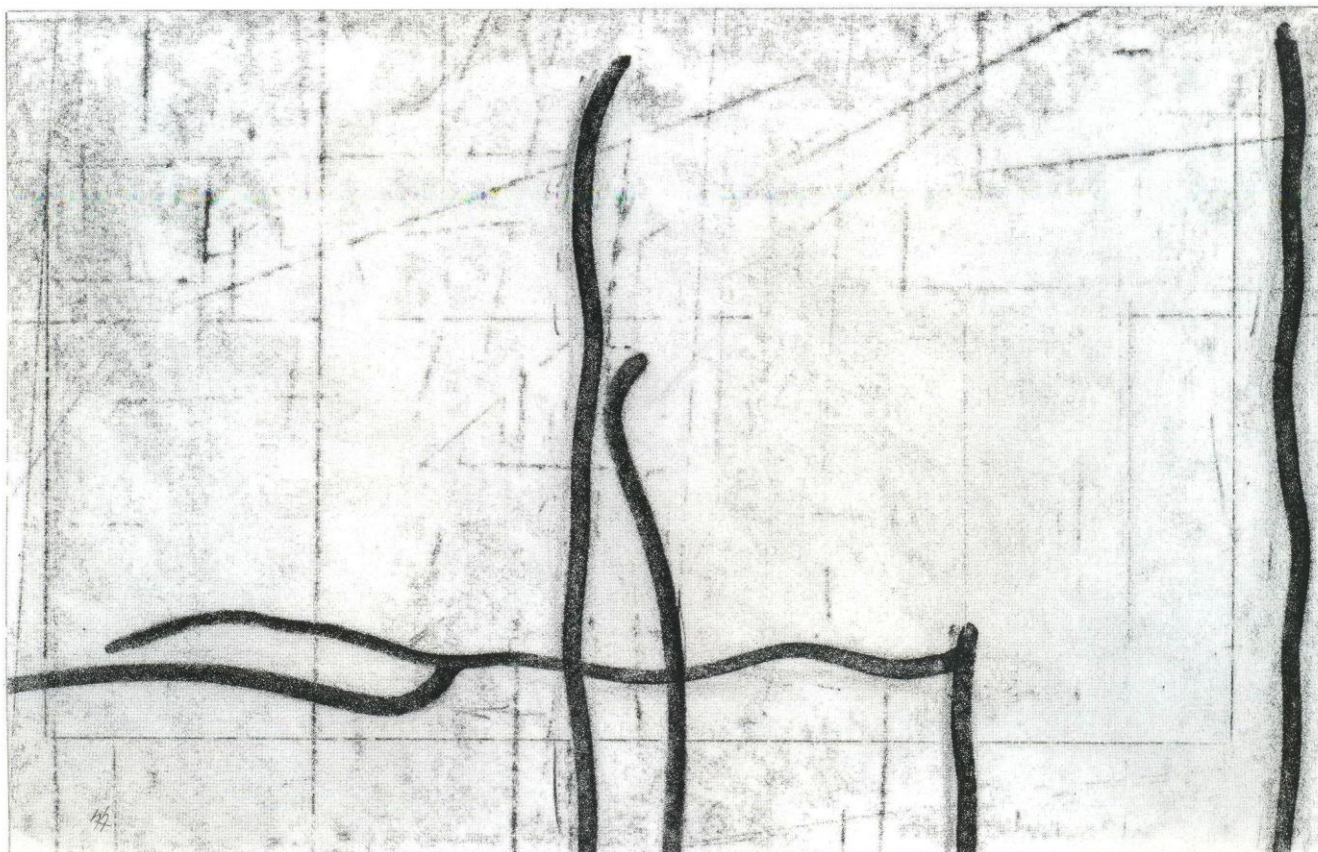
En la primavera de 1995, Gonzalo González “retorna” a la naturaleza. Él sabe que la naturaleza es de papel; pero también sabe que, cuando la línea sólo tiene ojos para sí misma, hay que *ampliar horizontes*, aunque estos horizontes sean, también, de papel. Gonzalo González sigue dibujando frente a su recoleto jardín de altos muros, pero el espacio de sus dibujos se ensancha para dar “cita” a sus viejas obligaciones con las cosas de allende sus “cuatro paredes”. El dibujante se pertrecha con su *cuaderno de campo* y *viaja inmóvil por su territorio* escuchando sus enseñanzas. Es el sur de sus islas –lejos de la feracidad folclórica– quien le enseña a *ver sin*

relacionar, a leer –sin interpretar– los signos de la naturaleza. La mirada contemplativa adormece la conciencia, y Gonzalo González aprende a saborear la misma pobreza cultural que trata de paliar, a darse tiempo para su proyecto de cultivar el territorio antes de llenarlo con plantas foráneas, al cabo incapaces de crecer en él.

La *sobriedad* se imagina como referente para convertirse en procedimiento. El dibujante rellena sus cuadernos de botánica no para *clasificar los endemismos*, sino para detectar en su capacidad de adaptación esa *sensación de necesidad* que transmiten los perfiles de la naturaleza –y que, exportados al arte, le alivian de sus urgencias significantes–. La “naturalidad” con la que el dibujo se pliega a las exigencias del terreno crea un *paraíso* –que, ahora, ya no es exterior, ni mítico–, crea un entorno impuro pero limpio, sobrio pero agradable. No se trata de perder la conciencia del carácter estrictamente artificial del pensamiento, sino de hacerlo crecer con la *organicidad* con la que las plantas bifurcan sus ramas.

A finales del verano del 95 el formato se hace más apaisado, más narrativo. La línea recobra su autonomía y, poco a poco,





gana distancia respecto a su referente, se hace más inverosímil. *El dibujo vuelve a reconocerse*, a plegarse y a atraer la atención sobre sí, justo antes de imaginarse *verdadero*, antes de promover el delirio de confundir el mapa con el territorio, antes, en definitiva, de hacerse ideológico.

V

Poco a poco, *la vegetación se extraña* y nos obliga a reconocer *lo propio* en caracteres universales. Cuando la planta reasume su condición artificial comienza una nueva polinización de signos: el rasgo quebrado —que se reconoce incapaz de *cerrar* la forma en un cuerpo *metafísico*— aplana de nuevo el dibujo, lo contamina y *libera progresivamente la línea de sus obligaciones miméticas*. Pero esta nueva procreación cultural ya nunca volverá a tener carácter convulso.

Hacia finales de 1995 la *sencillez* deja de ser un procedimiento para convertirse en contenido. Los límites del territorio se asumen con absoluta naturalidad: la línea del acantilado, el *finisterre*, crece con la espontaneidad de la planta bien adaptada. Esta interiorización de los límites nos capacita para disfrutar de las propias carencias: se sublima el apunte de campo, la mirada resta anécdotas folclóricas al territorio, y el gesto compone —a partir de los sonidos de su tierra— una coreografía universal para un espacio cada vez más llano y claro. Sólo retorna al paraíso aquel que sabe valerse de lo que tiene a mano con esa inocencia y consciencia, esa naturalidad y seguridad, que posee el

que ha adquirido *la única seña de identidad verdadera: la madurez*.

Pero la asunción de los límites afecta, además, a la naturaleza del lenguaje: el botánico se convierte en taxidermista cuando asume que el orden que creía descubrir en la naturaleza es sólo producto de su propia voluntad administradora; pero *se hace poeta* cuando descubre que bien podría ser producto de su arte. Su palabra se hace entonces autoreflexiva, humilde, limitada; no trata de aprehender la cosa —a la que sólo se refiere de manera indirecta—, sino de dar el tono del estilo de aquellos que la emplean.

Si, como es evidente, la línea no existe en la naturaleza, debemos reconocer que es una abstracción y tratarla como tal. La línea ya no delinea, no representa ni simboliza una verdad exterior, toma consciencia de su "*naturaleza artificial*", pero tampoco se convierte en signo que procure una comunicación rápida, fluida y eficaz. El dibujo es un enigma y, como tal, no debe contemplarse sino descifrarse. Pero es *un enigma bello*, que atrae la atención sobre sí con el triple objetivo de, primero, combatir la ideología, subrayando la distancia que medra entre el significante y el significado; segundo, de impedir que el significante —como ocurre en el caso del jeroglífico— se anule, una vez "resuelto", en el significado; y, tercero, de gratificar a aquellos que se comprometan con esta comunicación diferida.

El dibujo es expresión de su propio espíritu, pero no se ensimisma, no se "estetiza" ni se convierte en un espacio de retiro consolatorio. Su claridad, lirismo y encanto no persiguen



“optimizar” o “ajustar” el sistema representativo a una verdad exterior o interior, sino, antes bien, *redimensionar el poder de su subjetividad*: las artificiosas “proletras” son el germen del lenguaje de una futura sociedad no aprehensiva ni consuntiva, donde la voluntad de forma no se confundirá con la imposición de uniformes.

Bajo estas premisas, en 1996, los elementos iconográficos, adquirida plena conciencia de sí, parecen citarse, como viejos conocidos, en un espacio amplio, para comentar sus andanzas y mantener una *conversación informal* sobre su futuro.

VI

1997 es año de *inventario*. Un género ya en plena madurez se siente en disposición de *convocar lo propio y lo extraño a un territorio cuya identidad se forja en un único criterio de exclusión: la calidad*. Todos los elementos antes comentados aparecen juntos, pero no revueltos, en un equilibrio maestro. Jamás un desorden estuvo tan ordenado, fue tan exacto: *el mismo caos hermenéutico se hace cosmos*—de la misma forma que los caprichosos

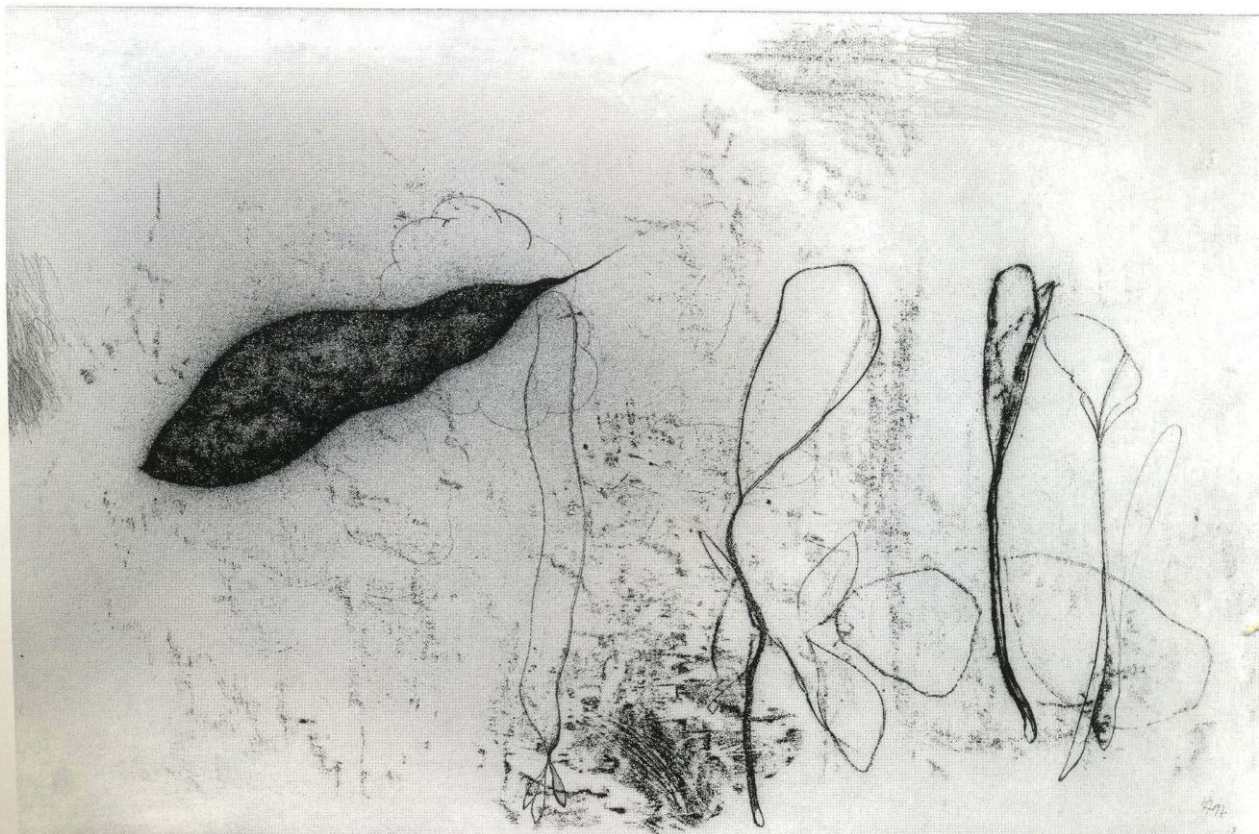
trayectos que la materia utiliza para viajar por el universo terminan revelándonos su armonía oculta—. El científico—ahora cuerdo—termina por asumir el orden que subyace a los límites naturales de su propia voluntad de forma. *Un orden sin nostalgia* que no nace de la coherencia, ni de la substracción, ni del sometimiento a, ni de la represión de las posibilidades, sino del dominio del arte de digerirlas. El papel se convierte en un gran *escenario neobarroco donde saborear el festín de la cultura*. Los dibujos recuerdan a menudo aquellos mosaicos de las casas pompeyanas que simulaban el suelo por recoger tras el banquete.

El temor moderno a la “lingüistificación” del mundo ya no tiene sentido, pues la palabra ya no es el corsé de la cosa, una senda hacia la verdad exterior, sino un vehículo sin rumbo fijo. Cuando ni la línea ni la letra tienen detrás a la cosa, el concepto se hace tan inevitable como incontrolable. Las plantas desarrollan tubérculos, depósitos de “energía de reserva” que no ocultan sus posibilidades alucinógenas. La hemorragia semiótica hace crecer *la cultura como un rizoma*, expandiéndose incontroladamente por la superficie de la tierra pero abriendo nuevos caminos: los

elementos parecen embarazados, capullos que amenazan con abrirse y dar nacimiento a nuevas e insospechadas realidades, las ramas parecen banderas de unas naciones que sólo se identifican con sus trayectorias.

Sólo la represión nos salvará de la borraquera, pero la moderación y el gusto por la buena cocina puede evitarnos la resaca. Elementos nuevos y viejos, conocidos y desconocidos, vuelan libremente en un espacio de caja que cada vez se asemeja más al interior de nuestro propio hogar. Si el hombre premoderno se encontraba en casa en *un lugar* y el hombre moderno en *un tiempo*, el hombre del próximo siglo sólo podrá hallar su hogar en el reino del espíritu, de la alta cultura.

En ese territorio *reaparecerá el sujeto*—que abandonara la pintura en el romanticismo—no un nuevo hijo de Dios, sino un don Nadie, tan mimetizado con su propio espacio que bien podría identificarse con él; el hombre que ha aprendido a *habitar la duda*, a crecer con ella nutriéndose de perplejidad; un hombre con estilo, hecho de un solo trazo, de un rasgo sin contenido racial, que es pura voluntad de forma pero que no postula deberes concretos,... un tipo formal.





LAS FUNCIONES DEL DIBUJO

Los dibujantes puros son filósofos. Los coloristas son poetas épicos.

Baudelaire

Durante siglos, fue normal que el artista se hiciera pintar sus cuadros por sus ayudantes, pero siempre se reservó en exclusiva no sólo el privilegio de dibujar —no en vano el dibujo era el territorio donde se tomaban las decisiones de verdadero calado—, sino el de *ver* dibujos, pues a través de ellos y de sus reproducciones se difundían las nuevas ideas, en cuya competencia se cimentaba la verdadera maestría.

El dibujo fue siempre el reflejo de una *actividad mental*, un instrumento para la exploración. Pero también fue siempre el guardián de la forma: el dibujo era el *depositario de la esencia* de la obra acabada, de una idea *premeditada*. Y, sobre todo, era el lugar en el que miles de impresiones se reducían a un puñado de “*lindes*” perfectamente coordinadas, donde *la multiplicidad se reconducía a lo uno*, el caos al sentido.

Se entenderá que el dibujo halla cobrado especial protagonismo en un siglo donde la *exploración* ha restado protagonismo al resultado final. Un siglo donde se ha pretendido dejar patente que el trabajo artístico es de naturaleza mental, no manual, que su objetivo es la *reflexión*, no la fabricación de productos. El dibujo es un método de representación menos arrogante o pretencioso que el resto, por lo que previene que la *forma de presentación* nos distraiga de la experiencia del arte como *actividad intelectual*, la cual no debe ser contemplada sino *compartida*.

Como también se entenderá que el dibujo se haya distanciado de la pintura y la escultura, y no por soberbia, para no parecer instrumental o servil, sino para evitar

arrogarse el papel de garante de aquellas esencias o ideas que con tanta facilidad cobraban tintes dogmáticos. El dibujo es hoy metáfora de que *no hay idea más esencial que la defensa de la reflexión y el respeto a la duda*.

La primera función del dibujo es, pues, *reivindicar el dibujo*: un *proceso* sustantivo que retiene su secular prestigio como lugar de elaboración de las “*ideas*”, pero que ya no está condenado a desaparecer bajo un objeto acabado, ni a ilustrar un concepto preconcebido y prejuzgado. Toda la exposición de Gonzalo González fue un ejemplo de esta idea tan poco idealista. El dibujo no sella el margen de indeterminación con el que la obra compromete el esfuerzo del espectador, ni alienta la tranquilizadora presunción de que la creación tiene un significado originario que coincide con la intención de su autor. *El dibujo es un espacio de reflexión que se reivindica a sí mismo*, es decir, propone el territorio como lugar de reflexión.

Pero en la obra de Gonzalo González el dibujo no abandona totalmente su papel de herramienta de trabajo, preserva su naturaleza instrumental, su disposición *a servir para otras cosas*. Esa disposición lo liga más a la *retórica* que a la estética, más al deleite y a la instrucción que al desvelamiento de la verdad. La *versatilidad* del dibujo lo convierte en un instrumento adecuado para tomar apuntes, recordar ideas, aprehender sensaciones fugaces, como compañero de viaje o de juegos, para entretenerse, definir o explicar, para calentar o entrenar. Y, fundamentalmente, para *desplazar el formalismo* del terreno de la estética al de la ética: para proponer una actitud ante la vida sin postular ninguna vida en particular.

El dibujo es un viaje a lo desconocido, un sistema de *exploración* susceptible de convertirse también en *depósito* de pensamientos que puedan llegar a fraguar en

“*obras mayores*”, pero, sobre todo, en un laboratorio de criterios para entenderlas, a ellas y al mundo. No obstante, hay algo que los dibujos de Gonzalo González no son: no son su rúbrica, no son declaraciones autobiográficas de un artista que aspira —por referencia al concepto de genio— a que la naturaleza se exprese libremente a través de sus espasmos musculares. Hasta sus gestos más dramáticos son “*citas*”, cuidadosamente elaboradas y preconcebidas. Gonzalo González no evita dejar huellas de su personalidad, pero jamás identifica esta con “*tics*” incontrolados o estigmas de la infancia, jamás liga la “*expresión espontánea*” a una sobrevalorada idea de autenticidad. Él sabe que, precisamente porque no existen actos incontaminados, el yo no es un *a priori*, sino un proyecto que se nutre, a partes iguales, de memoria y olvido, que su personalidad se define en sus dibujos por la *alteración matizada de los temas y procedimientos heredados*. Ese autocontrol es un reto y casi un rito.

Pero no ese rito academizado que se convierte en letanía, sino el rito que aún conserva su médula significante. En *La obsesión*, Gonzalo González repitió cientos de veces su *variación sobre el mismo tema*, guardando cada dibujo, conforme lo acaba, en un sobre que no volvía a abrir, como una forma de dar expresión a sus dudas sobre la vocación administrativa del hombre y, sobre todo, como modo de exorcizar su confesa fascinación por unas formas cuyas sombras siguen siendo tan alargadas como inquietantes.

El dibujo es, en la obra de Gonzalo González, un instrumento para *crear una gramática*, para provocar una repetición que hace verdaderamente significativa hasta la más ligera y matizada alteración sintáctica, para definir no una *manera*, sino un *estilo*. Para, en definitiva, diseñar la vida como proyecto.

