

Introducción

Tiempo y transformación del paisaje

por Juan Calzadilla

I

La suerte crítica de Pedro Angel González no se ha correspondido con la significación de su obra pictórica y quizás tampoco con los aportes que dio, en un sentido personal, como crítico y maestro, al desarrollo del arte en Venezuela. Obra que de ningún modo puede restringirse, como podría pensarse, a su producción pictórica, aunque sea ésta lo más importante de su carrera.

Pedro Angel González, quien probablemente fue el más técnico de los pintores venezolanos de los tiempos modernos, y con quien perdimos una gran fuente de sabiduría empírica, pertenece a esa reservada minoría de artistas reflexivos que en Venezuela han contribuido con su pensamiento y su actuación a la dinámica de nuestro progreso artístico.

En este libro intentamos acceder a una lectura de su obra desde una perspectiva crítica que, sin pretender ser exhaustiva, se propone aquí como introducción general al análisis de la trayectoria del artista, conforme a un trazado cronológico y biográfico que incluye el examen del conjunto de disciplinas que ocuparon la atención del maestro durante 60 años de su vida. Es cierto que este seguimiento tiene como objeto central su obra pictórica o, si se quiere, un oficio de pintor en defensa del cual, para preservarse como creador, luchó denodadamente Pedro Angel González.

Pero el dibujante, el diseñador, el retratista de los primeros tiempos, el artista gráfico, el pedagogo y el crítico en papel de analista de la obra de otros, alumnos o expositores de los salones en donde intervenía como juez, con roles o momentos angulares que descompo-

náramos también cada una de la facetas que contribuyen a perfilar a Pedro Angel González como a uno de los artistas venezolanos más sensibles a los acontecimientos de la modernidad. Un artista plástico, en fin, a quien no le fueron extraños los gustos, preferencias y carencias de las dos primeras generaciones de nuestro siglo XX, pero tampoco los avances y arrestos del dinámico acontecer que enmarcó los años más fecundos de su actuación. No podíamos, por tanto, desestimar unas facetas de su trabajo que no desmerecen, y por el contrario sirven para destacar el objetivo de presentar con esta indagación un estudio expositivo, ilustrado hasta donde ha sido posible, de su obra pictórica, de su paisajística y de sus visiones en movimiento de una ciudad, Caracas, que asistió en los mejores cuadros de nuestro pintor; tal como si ella necesitara tener en éste a su cronista, a una profunda transformación.

La simbiosis campo-ciudad, que señala el tránsito, o más bien el acceso, de nuestro país a la modernidad no encontró en ninguna parte una mirada más límpida, neutral y comprensiva, cuando hablamos de pintura y urbanismo, que en la obra de Pedro Angel González.

II

En esta perspectiva, cabe recordar sus primeros tiempos cuando, en 1916, habiendo llegado de la isla de Margarita, González comenzó a asistir a la por entonces anquilosada Academia de Bellas Artes de Caracas. Su despierta inteligencia pronto lo llevaría a una comprensión de lo que estaba pasando en aquel momento en nuestra pintura, alrededor del conflicto que se planteaba entre los partidarios de la pintura tradicional, de base académica, y los seguidores del estilo paisajístico que insurgió poco antes con la generación del Círculo de Bellas Artes. En medio de esas fuerzas en pugna, Pedro Angel González adoptó, en aras de su propia formación, una postura equilibrada, conciliadora, e intermedia entre el tiempo que le consagra al estudio en la Academia, donde encontraba un clima apropiado para investigar, y el espacio conquistado por los nuevos paisajistas, a los que no tardará en sumarse, pintando al aire libre.

Antonio Edmundo Monsanto y Manuel Cabré son a este respecto, cuando hablamos de las influencias que recibe, o de las obras que le sirven de modelo, referencias obligadas. Del primero, González siguió esa inclinación al análisis que mucho le ayudaría a aguzar su sentido crítico, tal como esta capacidad se manifestó en su conversación, en el diálogo, en el

las cumplía, en rol de crítico o juez, en sus intervenciones como miembro permanente de la Junta de Conservación y Fomento del Museo de Bellas Artes (1959-1976) y en su participación como miembro de los jurados del Salón Oficial de Arte Venezolano (1940-1969).

Por lo pronto digamos que en Manuel Cabré, quien era para 1920 el más avanzado de nuestros paisajistas, pudo haber hallado P.A. González inspiración para una poética centrada en la observación del paisaje del valle de Caracas y en las modificaciones que a éste le imprime la luz, si bien el objetivismo de González, cuando se trata de observar la naturaleza, ofrece mayor riqueza de elementos y contrastes temáticos que la de su ilustre antecesor. En este sentido, nuestro pintor fue un paisajista versátil cuyos motivos se localizan a lo largo de una zona geográfica que, desde el valle de Caracas, se extiende a través de la estrecha franja del litoral central, hasta la isla de Margarita, ocupando un lapso de trabajo que va de 1920 a 1964, aproximadamente. En todo caso, cada uno en su estilo, Cabré y González son quizás, en cuanto al paisaje naturalista se refiere, los pintores más representativos de la llamada Escuela de Caracas; tanto es así que a ambos se debe, en proporciones tal vez iguales, haber establecido los parámetros estilísticos sobre los cuales se desarrolló, a partir de la década de los 40, detrás de ellos, la tradición del paisaje caraqueño. De ningún modo insinuamos que González fuera alumno de Cabré, quien dicho sea de paso rechazó ejercer cualquier tipo de docencia o magisterio. Ni tampoco un seguidor de éste, como se llegó equivocadamente a afirmar en los tiempos de Enrique Planchart*.

III

En la Academia, González fue alumno de Pedro Zerpa, Cruz Alvarez García y Cirilo Almeida Crespo. Tres maestros que en rol de artistas tenían poco que enseñarle. Por ello, la mayor parte de su aprendizaje lo debió adquirir del método que puso en práctica desde sus tiempos de alumno de aquel plantel, un método crítico que lo llevó, por un lado, a deducir del trabajo del natural la técnica extremadamente precisa que desarrolló, y por otro, a confiar siempre en la observación de la realidad, tanto como en el estudio de las condiciones bajo las cuales pintaba, atento a las relaciones de las formas y colores en los objetos y la naturaleza. No necesariamente un artista aprende su técnica bajo la conducción de un maestro, y ésto lo sabía bien González, puesto que en su aprendizaje debió seguir a medias el camino de tantos otros pintores venezolanos: el autodidactismo.

Pedro Angel González se benefició del hecho de encontrar ya establecida la preceptiva del Círculo de Bellas Artes, dentro de la cual se inscribe en un comienzo su trabajo, y no deja de haber verdad en quienes, al juzgar su obra, suelen incluirlo en el Círculo de Bellas Artes.

El paisajismo venezolano de la década del 20 puede ser considerado como manifestación de un pos-impresionismo tardío, caracterizado por una marcada exaltación cromática. Las visiones de Cabré, González, Reverón, Alcántara, Egea López, Castillo, López Méndez y otros tienen en común, antes de los años 30, el hecho de que el principio de autonomía del cuadro (tan importante para entender la modernidad) domina sobre el principio de fidelidad a la observación de la naturaleza. La pintura de este período en nuestro país puede entenderse más como una manera de interpretar la realidad que de representarla y en esto advertimos un rasgo expresionista que muestra a nuestros pintores a tono con la evolución del paisaje europeo después del impresionismo, rasgo que Boggio celebró y estimuló durante su visita a Caracas, mostrándose a sí mismo como ejemplo de la libertad que se buscaba frente a la naturaleza ("Libértese de la naturaleza, que ya Ud. tiene fuerza para hacerlo", aconsejó a Cabré). Rasgo estilístico que por lo pronto procede en nuestro pintor del pensamiento de Cézanne. La idea del autonomismo que había comenzado a germinar con los impresionistas tiende a conferir más valor al logro del artista cuanto mayor es en él la voluntad que lo lleva a independizarse de los datos de la naturaleza. Fue ésta la vía inaugurada por Cézanne, quien es el primer pintor de la modernidad en fundarse en el principio de que la obra de arte está llamada a constituirse, ella misma, en una realidad. También fue importante para el desenvolvimiento de González el contacto que tuvo con la obra de Boggio, tal como puede deducirse de la impronta que ésta deja en una serie de paisajes de González, pintados entre 1919 y 1920, y resueltos con una rica variedad de tonos verdes y una factura pastosa e impulsiva. Su búsqueda, por eso, se orientó vigorosamente hacia el paisaje en momentos en que entra al círculo de amigos de Antonio Edmundo Monsanto, con quien se dedica al estudio de las nuevas corrientes de pintura.

IV

Se encontrará en esta monografía, sin embargo, que la obra temprana de González es relativamente escasa, lo cual tiene explicación en el hecho de que, entre 1926 y 1927, tomó la decisión de abandonar la pintura, decisión que, en todo caso, cumple dignamente durante

La decisión de abandonar la pintura también se examina en este libro a la luz del impacto de la modernidad y la influencia de A. E. Monsanto. Renuncia que tiene origen en el presentimiento de que sus obras no estaban a la altura de la época. E influyó en tal decisión, sobremanera, el pensamiento de A. E. Monsanto, talento versátil e inseguro, que conjugaba una facultad crítica extraordinaria con una gran fuerza de convencimiento personal. También Monsanto había dejado de pintar, y para siempre, en 1925, arrastrando tras sí la voluntad de otros pintores, entre los cuales fue González el más capacitado. Más tarde, cuando se efectuó la reforma de la Academia, y ésta se transformó en la moderna Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, siendo Monsanto su director, se llamó a Pedro Angel González para que se ocupara del taller de grabado, con lo cual se dio un paso memorable. Pues, aparte de haber sido un notable grabador -al menos en el aspecto técnico-, González iba a convertirse en el fundador de la enseñanza de las artes gráficas en Venezuela, materia completamente descuidada en nuestra Academia. Este hombre que se consagró desde 1936 a la enseñanza del arte en aquel plantel fue un adelantado de la moderna pedagogía del orientador y facilitador, convencido como estaba de que se hace de un alumno con más facilidad a un repetidor de fórmulas que a un verdadero creador.

En última instancia, haber entrado en calidad de docente a la Escuela de Artes Plásticas aparejó su retorno a la pintura, en principio por un efecto inducido desde el ambiente optimista creado en el nuevo plantel alrededor de algunas personalidades como Monsanto, Cabré, Castillo, Monasterios, Lira, Planchart, Rafael Ramón González, Durbán, Edoardo Crema y el mismo Reverón, este último contertulio ocasional del plantel. La filosofía que privó en un principio en aquel centro educativo era de signo pragmático y tenía por meta no sólo la enseñanza, sino también la práctica militante del arte como actividad competitiva y socialmente productiva, de forma que desde sus primeros años de escolaridad los estudiantes pasaron a engrosar el contingente de artistas participantes de las exposiciones colectivas y en especial del Salón Oficial. Desde sus aulas se lanzaron las primeras vanguardias, al calor de las tendencias del arte europeo, en un trazado que va desde el cubismo hasta el surrealismo. En ese laboratorio en que devino la Escuela, Pedro Angel González mantuvo criterios absolutamente técnicos en relación con la enseñanza de la pintura y el grabado, al margen de las polémicas del momento, a tiempo que, retoma su arte en el punto en el cual lo había interrumpido en 1926. Pero también simultáneamente demostraba ser espíritu crítico, informado, abierto y comprensivo del papel de los jóvenes.

escepticismo de los primeros tiempos para dar entrada al pintor en la plenitud de sus facultades, enfrentado a los retos que le planteaba la vida democrática que inauguró para el país el cambio político ocurrido tras el fin de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Período que ahora, en tiempos de la Escuela, no hace más que reafirmar en él un concepto naturalista contrario y hasta reñido, por supuesto, con el ideario vanguardista de las generaciones de 1940 y 1945. Lo cual produjo un efecto contrario a la dirección de las vanguardias: González, como también Cabré, se tornó aún más atento a la naturaleza a través de un tipo de pintura morosamente detenido en la descripción de los efectos de luz sobre los objetos vistos a distancia, es decir, en el paisaje al aire libre.

V

Podemos hablar de un cuasi fotorrealismo y, por tanto, de un distanciamiento de las premisas expresionistas de los años veinte y treinta (lo cual en cierto modo representó una involución de la pintura caraqueña). En Pedro Angel González actuó su interés por una visualidad objetiva cuya justificación se hallaba en el descubrimiento que para el arte venezolano significó un lenguaje con el que se podían representar las cosas con la misma verosimilitud que proporciona la observación de la naturaleza en su justo grado de luminosidad, con una precisión realista hasta ahora desconocida.

El tema, que antes había sido pretexto, se constituye ahora en sitios plenamente identificados de su itinerario de pintor. Calles, solares, rincones coloniales, trapiches, tejedorías, fábricas, caminos, serranías, urbanizaciones (y sobre todo el Avila) adquieren nueva presencia, no sólo como motivos o pretextos de la pintura, sino como lugares con nombre y apellido. La meta que se propuso Pedro Angel González fue trabajar dentro de aquello para lo cual su ojo estaba educado por práctica y conocimiento del oficio y la técnica en los que se había formado. Se consoló pensando que siempre es más honesto pintar lo que se ama y se conoce bien que aquello de lo cual se tiene una idea intelectual. Estaba educado en el principio de la visualidad y sólo podía pintar cuando estaba delante del objeto. Hay muchos artistas, erróneamente llamados pintores del natural (por ejemplo, Cabré en los últimos tiempos), que acuden a la memoria o que se limitan a representar la parte de la naturaleza que conocen, sin necesidad de estarla viendo en la realidad. Pedro Angel González

de éste sólo algunos referentes identificatorios en el cuadro. A menudo, dentro de la herencia del impresionismo, que puede reducirse a lo que nos llega con los pintores que lo siguieron en Venezuela, se partía de la naturaleza para modificar sus datos en función de lo que se creía ser su esencia, la cual, en el fondo no es sino el sentimiento de la experiencia: es decir, un resultado que se proclama independiente de la realidad. Reverón y Marcos Castillo puede ser que representen, en un extremo de la tradición del Círculo de Bellas Artes, ejemplos de artistas subjetivos que echan mano, por así decirlo, del recurso a la interpretación.

En el otro extremo se sitúa Pedro Angel González, lo que no quiere decir que éste no parta también de considerar el cuadro como una realidad en sí misma. Lo importante a decir es que para González las condiciones bajo las cuales era visto el paisaje continuaban siendo en el cuadro las mismas bajo las que, en su momento, fue visto el motivo. La pintura se aproxima así a una verdad determinada por la necesidad de experimentar y conocer la realidad, y no sólo de servirse de ella con propósito exclusivamente expresivo. Aquellas condiciones fijan el tiempo como el acontecimiento del cuadro. El tiempo es la anécdota y el tema de su pintura. Para representarlo, Pedro Angel González se tomaba el trabajo de salir al campo las veces que le fuera necesario a su voluntad de captar el efecto de iluminación correspondiente a la hora del día en la que estaba visto el motivo. Y la luz es esencial porque es determinante en el comportamiento del color local, de cuya captación depende, por otra parte, la expresión del tiempo. Fuente de las variaciones de color y tono, la luz está en todas partes, y era para González estructural. La realidad se modifica con ella, depende de ella. En la pintura basada en la observación de la realidad la interrelación de los colores, tal como ésta se da en la naturaleza, sólo puede ser expresada durante el proceso de pintar del natural. Esto es lo que Pedro Angel González sabía, y de allí por qué el estudio de la luz se convierte para él en centro de una reflexión inagotable, que pasa del cuadro a las palabras, de la realidad al diálogo. Qué importa que los motivos repitan de una obra a otra parecidas imágenes, el mismo trozo de valle o de montaña.

Habría que acotar, aparte de todo, que Pedro Angel González es el pintor venezolano que más lejos llevó a la pintura la aplicación de un concepto de representación científica en la cual podemos encontrar la causa de sus logros y limitaciones. Podría decirse incluso que es nuestro arquitecto por excelencia de la pintura de paisajes y en esto fue más allá que Prieto y que Cabré. Pues si éstos permanecen apegados a un método de representación asociado a una voluntad de estilo que tendía a liberarse del dato real para favorecer formas

cepción real del campo de visión, con tan extrema fidelidad a su método que, en los últimos años de su vida, impedido de salir al campo para trabajar del natural, se consagró a pintar teniendo a la vista únicamente paisajes suyos de épocas anteriores (que a menudo solicitaba en préstamo a amigos coleccionistas), de los cuales ampliaba en sus nuevos cuadros aquellos fragmentos o aspectos dominantes de la composición.

VI

La continuidad de su trabajo pictórico, en las condiciones optimistas del período histórico en que lo retoma, no hizo sino legitimar las facultades analíticas de este hombre de mirada aguda, dotado para la representación científica del espacio. Que pintó con clara conciencia de un anacronismo que su espíritu honesto y la enorme voluntad de trabajo pudieron contrarrestar, pero que fue aún más lúcido a la hora de impedir que los nuevos artistas, alumnos suyos o participantes en salones, tuvieran sobre sus propias obras una idea conformista, fuera de su tiempo. Para quienes, por halagarlo, venían a mostrarle paisajes hechos a la manera de la Escuela de Caracas, pronunció siempre las palabras más duras: "Está bien que pintes, pero no que hagas lo que ya se hizo, y por cierto hace bastante tiempo".

En sus primeros tiempos en la Academia, González se había consagrado al estudio del modelo humano del natural, aspecto en el que alcanzó un buen desempeño y unas habilidades que contribuyeron a forjar su penetrante sentido de observación, al combinar el estudio de la figura humana y la composición con objetos propia de la naturaleza muerta. Mucho más tarde, poco antes de morir, cuando estuvo impedido de salir al campo, realizó una serie de naturalezas muertas, flores y bodegones, en las que se hicieron presentes aquellas destrezas adquiridas a su paso por la Academia. En cuanto a la figuración propiamente dicha, dentro de ésta dejó estudios y retratos de excelente factura, menos académicos de lo que él creía, estudios que en alguna forma recordaban a Michelena y a Rojas (un poco a Mauri también) en quienes había encontrado inspiración para efectuar réplicas de sus cuadros famosos; pero no pudo escapar al prejuicio de la época que consideraba como academia toda composición hecha a la vista del modelo humano, por lo cual no sólo se negó a pintar de esta manera, en la que hubiera podido alcanzar éxito, sino que tuvo en menos la estima de su obra juvenil realizada dentro de este género figurativo que enjuició despectivamente, privándole de su valor como creación.

fera cerrada del taller y el aire libre. En el fondo se trataba de una aprehensión en contra de los tonos sombríos de la paleta del taller, que había dado base a la renovación llevada a cabo por el Círculo de Bellas Artes.

El paisajismo venezolano después del Círculo de Bellas Artes tiende con los años, notoriamente después de 1930, a una óptica precisa, parecida en algunos casos al efecto de una fotografía en colores. Con esta óptica se trata de definir nítidamente la imagen del paisaje visualizado en el momento de pintarlo. La luz del trópico es entera y pareja y, cuando está bajo el efecto del sol meridiano, no coloca entre el objeto y el ojo más que una transparencia cristalina. De este modo, representando la naturaleza, los paisajistas de Caracas se enfrentaban a la realidad haciendo uso de una cuidadosa técnica representativa del fenómeno visto. Manuel Cabré, a quien ya nos hemos referido, es el autor de este método bajo el cual el paisaje iluminado se nos muestra de forma casi tan idéntica a como lo veríamos en una fotografía. También la atmósfera, el grado de iluminación y la profundidad de la perspectiva en relación al punto de vista que ocupa el pintor en un primer plano, se funden para obtener esa impresión de verosimilitud que nos asalta en la pintura de Pedro Angel González. Como si la realidad fuera lo que se pareciera al cuadro.

A la par que dejaba testimonios verosímiles del paisaje de Caracas, Pedro Angel González fue perfeccionando su estilo para adaptarse a los profundos cambios que se operaban en la topografía del valle de Caracas. Buscaba que su pintura se mostrara acorde con el intenso desarrollo urbanístico que estaba presenciando, para lograr con ella, con visión de futuro, lo que sólo puede hacerse con el ojo pictórico (no con el ojo fotográfico, que es otra cosa). De lo que era ese paisaje apenas agitado por la brisa, verde y salvaje, de los primeros tiempos, se había pasado, desde mediados de los 40, a los grandes movimientos de maquinaria pesada que convertía a cerros y colinas en explanadas y taludes, y en la misma medida la pintura de Pedro Angel González se aproximó y finalmente se confundió con el precipitado urbanismo de Caracas. Logró así el pintor, durante la década del 50, representar con gran virtuosismo y perfección una contrastada topología en la cual las terrazas desforestadas y los desplazamientos de tierra en las curvas de las montañas se mezclan con la planicie resplandeciente de la ciudad, frente a la mole exacta del Avila. Quizás ésta fue la mejor etapa de su obra, si nos referimos con ello al vigor del estilo y a la objetividad tan arduamente estudiada para quedar fiel a la representación atmosférica, justa y precisa y enormemente dilatada, del paisaje en transformación. De lo que era el antiguo paisaje de Cara-

cediendo paso a las modernas urbanizaciones, al rebaño anónimo de edificios y torres. El estilo de Pedro Angel González, sin pizca de nostalgia y adaptándose a los cambios, se había hecho a su vez arquitectónico. De los enfoques limitados, el pintor pasó a las vistas generales, a una relación de monumentalidad entre un primer plano agreste y los trazados geométricos de la ciudad, en la medida en que sus contactos con la naturaleza -y con la ciudad- fueron menos intimistas o subjetivos y el paisaje se volvía más y más irreconocible bajo la penosa pero bella venda de smog que, asentada horizontalmente en las laderas del Avila, González se vio, por lealtad a la observación, precisado a representar.

Conclusión

Año tras año, Pedro Angel González, casi como un servidor público de la naturaleza y como su más cabal y último amante, se fue convirtiendo en el cronista de las transformaciones ecológicas, quizás con más propiedad que ningún otro pintor en Venezuela; y por esta vía vio sucumbir en su propia obra la memoria de un paisaje arruinado, que ya no podía ser pintado como antes, pero del cual él entrevió la forma en que lo estamos viendo ahora, en esta época en que carece de un cronista de su estatura, y como probablemente lo verá la posteridad.

*Enrique Planchart: *"La pintura en Caracas", resumen del año 1919. En La Pintura en Venezuela, Ediciones Equinoccio, U.S.B., Caracas, 1979. 2da. Edición.*