

La obra de Curro González demuestra brillantemente que la pintura sigue viva y que es un medio adecuado para reflejar la sensibilidad contemporánea. Frente a su consideración como arte en extinción o al abandono de la misma por muchos artistas de su generación, este autor ha sabido mantener un compromiso personal con la pintura que la reactualiza, en toda su amplitud, como vehículo para recrear sensaciones visuales y para expresar ideas e inquietudes contemporáneas. Como ha señalado la crítica, la unión de su contundente materialidad pictórica y de su complejidad conceptual constituyen un argumento fulminante contra quienes llegan a rechazar la pintura por anacrónica. Porque su obra, al decir de Giralt-Miracle, es una invitación a interpretar, a traducir y a examinar discursos y lenguajes, de modo que acaba siendo una lúcida lectura acumulativa de lo visto y lo pensado.(1) En su elaboración se advierten, con frecuencia, la literatura y el pensamiento y cuya interpretación se ilumina desde el conocimiento de Gombrich o de Francis A. Yates, de Mircea Eliade o de las ideas, a menudo citadas por él mismo en sus diarios, de Berger, Arnheim, Ezra Pound, Paul Valéry o Grosz. O desde la inspiración de Platón (a cuya obra *El banquete* dedica una serie en 1990). O desde las imágenes de la pintura clásica como la del Bosco y Brueghel. Autores y artistas que comparten con él, como apunta Kevin Power,(2) su atracción por la ambigüedad de parábolas, alegorías o simbolismos.

González se da a conocer dentro de la estética expresionista que domina entre los artistas jóvenes sevillanos vinculados, en la década de los ochenta, a la revista *Figura*. Era una pintura influenciada, como reconoce el propio artista, por la obra de Van Gogh, si bien enfiada por la pintura de Matisse, lo que le iba a conducir a un expresionismo más racional. Posteriormente, el influjo de Kandinsky y de la *action painting* norteamericana (con su versión española personificada por José Guerrero) le conducen a la abstracción. Es una etapa, coincidente con su paso por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla entre 1979 y 1984, que le permite una formación paralela, “algo que podría entenderse como una academia renovada y que me facilitó el entendimiento de algunos fundamentos del lenguaje pictórico”.(3)

Ya a mediados de los ochenta, las lecturas, entre otros, de Gombrich o Arnheim, le ponen en relación con los problemas de la percepción y comienza a investigar en su trabajo diferentes modos de representación, recuperando ciertas formas figurativas que se mezclan tímidamente con elementos abstractos. Le preocupa que la capacidad comunicativa de la pintura radique únicamente en sus virtudes decorativas por lo que los contenidos figurativos se van complicando paulatinamente, hasta hacerse más oscuros, de aspecto más torturado. A partir de 1987 y, sobre todo, después de su exposición de 1988 en la Galería Ciento de Barcelona, su obra va abandonando la espontaneidad a la que había dado curso hasta ese momento y la somete a un trabajo de reflexión previa, a un adensamiento de las ideas y a un mayor distanciamiento. Se le hace necesario desde entonces dar título a sus cuadros y construir sus exposiciones individuales a partir de cierta coherencia temática. No puede decirse (al menos con la seguridad con la que lo adscriben a esa corriente algunos críticos del momento) que Curro González sea neo-conceptual, aunque sí, desde luego, un pintor de ideas. Había llegado a la conclusión de que el trabajo de los artistas era consumido de manera irreflexiva y vertiginosa por el mercado, y necesitaba realizar un tipo de pintura que el espectador sólo pudiera asimilar de manera ralentizada. Define su terreno artístico como un lugar en el que la percepción y comprensión de la obra se dilata, porque está oculta y el espectador tiene que estar dispuesto a ver y entender.

De este modo la característica distintiva de la pintura de González, en la medida en que su evolución va unida a una progresiva reflexión sobre los fenómenos sensoriales y perceptivos,

es tender a dilucidar las paradojas de la representación, lo que le lleva, especialmente en los últimos años, a lo que podríamos llamar la deconstrucción de nuestra ilusión de realidad. Plantea así el sentido de su quehacer: mostrar cómo la imagen del mundo elaborada por él es un proceso de introspección en el que se constata la influencia de lo externo en la fijación de la idea que de sí mismo tiene. El reflejo de ese mundo arrastra, claro está, el de sus imperfecciones e injusticias, y en esa medida su pintura puede calificarse de crítica; pero no en función de una deliberada denuncia política, pues, como ha dicho explícitamente el autor, “el tener conciencia no me obliga a tener teorías sobre las cosas: sólo me obliga a ser consciente”.(4)

La cocina del pobre, la cocina del rico afronta la contraposición entre lo escaso y lo abundante, dentro de la tradición de aleccionamiento moral que proviene de su afinidad con el punto de partida temático y formal: la *vanitas* barroca y la inspiración en dos grabados de Brueghel (*La cocina pobre* y *La cocina rica*, ambos de 1563). El género de bodegón le sirve, además, para una reflexión artística más general. “Pienso –dice– que la fascinación por la carne tiene mucho que ver con el oficio de la pintura, con el hecho de fingir la materialidad de los cuerpos [...]. Sin duda nuestra tradición cristiana occidental otorga a esta atracción una categoría religiosa, la sublimación del canibalismo en la idea de la transustanciación. ¿Acaso la pintura no tiene algo de eso?”(5) La parte superior ofrece así un gran banquete de imágenes, sometiendo éstas a un centrifugado que desordena las figuras y fragmentos seleccionados del entorno o de las obras de arte que le han emocionado u obsesionado. Es un conglomerado de porciones que adquieren por la mecánica de la adición, un formato grande, constituyendo un inventario impreciso que perturba por su carácter inclasificado y agobiante y que sirven alternativamente como fondo y figura. Algo así practica Escher para sus patrones decorativos, aunque para fines evidentemente distintos. Con una técnica similar a la utilizada en obras como *El pez grande se come al pequeño I y II* (1993-1994), las imágenes de estos despojos de carne parten de fotografías tomadas por el propio artista que luego compone en un abigarrado puzzle mediante la ayuda del ordenador, con el resultado de ese inmenso bodegón presidido por el *horror vacui* que sublima la idea de abundancia. En cambio, la parte inferior juega a la distorsión de esa idea; primero al contraponer con un nuevo elemento repetido (esta vez en blanco y negro) la figura (asimismo extraída de *La cocina pobre* de Brueghel) de un niño que trata, en vano, de apurar el interior de una olla vacía. En segundo lugar, al desprenderse de la abundancia de la parte superior mínimos restos de ese banquete que se cuelan o derraman sobre el espacio dentro del cual el hambriento ser parece disolverse. Un contraste que otorga dinamismo a la obra y que subraya la denuncia a la que el propio título no deja lugar a dudas: la náusea de la obsesión consumista, la avaricia del deseo por encima de la necesidad que la contemporaneidad ha convertido en el mayor instrumento de control del comportamiento social.

NOTAS

1 Daniel Giralt-Miracle, “El mundo de Curro González”, *ABC*, Madrid, 14 marzo 1997, p. 35.

2 *Curro González. The Gaslighter’s Nightmare* [cat. exp.], Valencia, Galería Tomás March, 1999, p. [4].

3 Correo electrónico del autor, Sevilla, 15 agosto 2000.

4 En carta dirigida a Kevin Power y citada por éste en *Curro González. The Gaslighter's*, Valencia, Galería Tomás March, 1999, p. [6].

5 Correo electrónico del autor, Sevilla, 15 agosto 2000.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 210-213.