

G A G O

Pinturas (1945-2008)



Universidad de Alcalá

Sala San José de Caracciolos
Calle Trinidad 3 y 5
28801 Alcalá de Henares, Madrid
Del 2 al 26 de octubre de 2008

VICERRECTORADO DE RELACIONES INTERNACIONALES Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Coordinación FERNANDO FERNÁNDEZ LANZA Comisariado NATALIA GARCÉS FERNÁNDEZ Y MARÍA DURÁN VAQUERO Diseño NATALIA GARCÉS FERNÁNDEZ Documentación MARÍA DURÁN VAQUERO Textos JOSEFA TORO NOZAL LUIS ALONSO FERNÁNDEZ CARLOS ARÉAN MAR GÓMEZ Montaje y Producción DAVID BRAVO CABELLO BLANCA FERNÁNDEZ DE PABLOS MARÍA DURÁN VAQUERO IGANACIO GARCÉS FERNÁNDEZ NATALIA GARCÉS FERNÁNDEZ Transporte URBANO Seguro AXA Imprime GRÁFICAS ALGORÁN Edición del DVD NATALIA GARCÉS FERNÁNDEZ

Organiza VICERRECTORADO DE RELACIONES INTERNACIONALES Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Presentamos ahora la exposición *GAGO. Pinturas (1945-2008)* y es, para la Universidad de Alcalá, un gran honor por lo que supone traer a este espacio de la Iglesia de San José de Caracciolo uno de los más grandes pintores contemporáneos de la España comprometida con el arte de pintar y pionero de la abstracción en su dimensión más real.

Define, Gago, su pintura como “la verdad inventada en la superficie del cuadro, lo rotundo, sin grito”. Y es que el conjunto de las 79 pinturas que se presentan, muestran la desnudez del autor que se expone sin tapujos en lo que él mismo juzga como la exposición más suya, más íntima, la que realmente le dibuja como el artista que ha sido y sigue siendo. Los que hemos visto otras exposiciones de Gago, sabemos que podría componer una pintura fácil para un mundo sencillo, que no plantee preguntas y que vaya a demanda de los tiempos. Pero permanentemente revelado contra esa concepción, obstinado por una pintura que exprese lo que él mismo es y su recorrido, nos conmueve hoy y nos delata un oficio antiguo, una obsesión de creación única, que otros hicieron suya y que sólo a Gago le corresponde en origen.

Con Gago comienza el arte abstracto en España, la neofiguración a finales de los 50 y la experimentación de una nueva abstracción después de los 70 pero, como si no quisiera estar en ninguna de las glorias que otros recogieron, se va a París cuando comienzan a triunfar los pintores abstractos aquí, se mueve a México cuando la pintura neofigurativa comienza a tomar auge y así sucesivamente. Por eso, no ha de sorprendernos que veamos retratos desfigurados, desestructurados en la obra de Antonio Saura que recuerdan a esos niños enfadados que pintó Gago ya en 1952 y que hoy nos pueden parecer “clásicos”, o que nos acordemos de Rothko cuando las manchas de color parecen rotundamente bien definidas y en horizontal en uno de sus “Sin título”.

Siempre hizo falta, en el arte como en la ciencia, que otros rellenaran con trabajo, ideas y nuevas concepciones, los agujeros negros hasta llegar a ras de tierra para que las flores y otros frutos pudieran asentarse en la solidez que ofrecen unos cimientos como los que Pablo, con su pintura y su obstinada existencia, ha sabido darle al arte abstracto en España.

Gracias por tu presencia y tu amistad.





«Tiendo a la forma grande porque no se presta a lo equívoco. Expresión sencilla del pensamiento complejo. Lo rotundo. Sin grito. La verdad inventada en la superficie del cuadro. Con los medios del color y su consecuencia de la forma. Esto es mi pintura.

Creo que el arte tiende a ser la expresión de la esencia de la existencia. El conocimiento de la existencia no es arte, sino ciencia. El arte lo inventa el hombre, como otro lenguaje, para aproximarse más a la explicación de sí mismo y de su mundo.

Cuando pinto, cuido de “conservarme”, entregándome. Sólo conservo la vida. Doy todo lo demás que soy “entonces”.

Un cuadro es una “aventura”. A veces las aventuras son bellas. Busco la “aventura”, no la belleza. Las aventuras pueden tener etapas. Pero la etapa ha de ser completa. Etapa igual a cuadro. Investigar lo desconocido. Y seguir, y decirlo.»

Pablo Gago, 1977



Detalle del caballete de Pablo Gago

Ancho y condensado recorrido artístico el suyo, a vueltas siempre con la pintura. Abstracto pionero en España, desde 1946. Anticipador en España también, como se ha escrito, conjuntamente con Fernando Sáez y Antonio Saura, de la nueva figuración. Fuera de nuestras fronteras tampoco había –en los comienzos de los cincuenta– demasiados pintores neofigurativos. Fue un paréntesis de investigación, alternándolo siempre con el ejercicio progresivo de la pintura abstracta, constante ésta que le ha ocupado sin interrupción ni decaimiento prácticamente desde 1946. Después, hacia 1965, la pintura abstracta de Pablo Gago había conseguido una nueva dimensión y talante, actividad que venía combinando –como en el presente– con muchos e importantes trabajos escenográficos para Teatro, Ballet, Ópera y Cine. Y desde entonces, la evolución de su pintura ha continuado hasta nuestros días, marcando una andadura coherente y lúcida, pero no exenta de sacrificios e incomprendimientos. En un primer momento, su pintura plasmaba en toda su crudeza “material” la realidad aprehendida, desprovista de todo elemento particularizante. Allí, sólo lo estrictamente plástico, desposeído hasta de la sensualidad aparente de color. Eran las tablas en su desnudez y gamas frías, anónimas tablas agrisadas por la acción del tiempo, el agua y el sol de los viejos portones pueblerinos. Luego, en un segundo momento, irrumpió en su obra el color y la luz. Las tablas adquirieron el lustre de un portón de casa rehabilitada, ¿por un nuevo dueño? ¿Por un indiano ya casi olvidado que regresa a sus lares desde la remota América? Y más tarde, un rayo hiriente e incesante cayó sobre las tablas, abrió grietas y vanos como a jirones, separó las hebras y las vetas de esas tablas y dejó al descubierto el torrente de fuerza acumulada en su intensa e inevitable andadura abstracta. Ahora, en sus últimos trabajos, Pablo Gago se muestra más libre en la utilización del color, más informal en las configuraciones y asentamiento de elementos visuales, más resuelto y decidido a que las grietas separen campos de color. Ancha y condensada aventura artística la de Gago. Y no sólo en sí misma considerada, sino también en una relación temporal con acontecimientos de la abstracción nacionales e internacionales, de innegable interés. Baste recordar, para situarnos, que 1946, año en que Gago empieza a pintar abstracto, es también la fecha de las primeras abstracciones pull and push (tirar y empujar) de Hofmann, en Nueva York. Y que todavía habrá de pasar un año para que, también en Nueva York, Pollock comience sus pinturas dripping, De Kooning pinte abstracciones en blanco y negro y a nivel comercial, Still exponga sus primeras abstracciones colour-field y, sobre todo, Rothko adopte su estilo maduro y tome posesión de “espacio” con los rectángulos delicados que en él se mueven. Ancha, tozuda e inquebrantable pasión abstracta la de Gago. Si Pablo Gago hubiera nacido americano, francés, alemán o italiano; sencillamente, si Gago hubiera fijado su residencia entre neoyorquinos o parisenses, Pablo Gago sería hoy, a buen seguro, tan digno y aclamado pintor –y dicho sea esto con todo respeto y convencimiento– como los grandes abstractos de estos países citados. Pero como Pablo Gago, pionero del arte abstracto en España, es un pintor español, “Morido” de amor por su aventura pictórica, que la ha desarrollado sin aspavientos ni montajes sensacionalistas, por eso mismo Pablo Gago no figura hoy, como debiera, en las mejores antologías –ni tan siquiera en las españolas– de la pintura abstracta. Triste destino, triste defecto el nuestro, lamentable vicio de aclamar lo foráneo sin distinguos, a veces, e ignorar a nuestros más preciados valores nacionales. Sin embargo, la pintura abstracta de Pablo Gago está ahí, su andadura artística –polifacética y esforzada– también. Se ha cuajado en el silencio, día a día y como quien no quiere la cosa. Pero subsiste, afortunadamente, a los largos silencios y a la indiferencia de muchos. No de todos, naturalmente.



Los Reyes Magos (1945)
Alquitrán y cal, 400 x 400 cm.
Detalle

LA PINTURA DE PABLO GAGO

Carlos Areán

Historiador de Arte

Pablo Antonio Gago nació en León en 1926, y se entusiasmaba de niño contemplando las vidrieras de la catedral.

Fue entonces cuando comenzó una fidelidad a la pintura y a la abstracción que ya no lo abandonaría jamás. El color no se le terminaba nunca en el cristal, invadía la atmósfera, flotaba en el ámbito interior de la catedral y era tan abstracto y tan cálido como la luz. Ese milagro del gótico de que incluso el azul y el verde no sean colores fríos, sino tibios en las vidrieras, lo conquistó para siempre.



Vidriera (1945)

Óleo sobre cartón entelado, 27 x 22 cm.

Detalle

Sistematización de una obra

Hasta 1945 no comenzó a pintar Gago de una manera sistemática. Fue entonces cuando se enteró de que si quería ser pintor, como soñó en su infancia, tenía que serlo dentro de la más estricta profesionalidad.

Gago comenzó, cosa poco habitual, pero que hubiera debido ser la lógica en aquellos años, como pintor abstracto. No tuvo, en cuanto profesional de la pintura, una previa etapa figurativa. El primer lienzo que pintó al abandonar todas sus otras dedicaciones era íntegramente no imitativo. Su primera exposición lo fue también. El mundo en que se formó era el que hizo posible la renovación barcelonesa de 1948, pero a distancia. Gago estaba en Madrid, y aunque viajaba frecuentemente a Barcelona, los artistas con los que convivía más a menudo eran los de la más tardía renovación madrileña. Se impone, por tanto, una fijación de fechas para ver hasta qué punto se adelantó Gago a lo que en aquel entonces hacían en Madrid los pintores de su edad.

La renovación barcelonesa de 1948 se centró en tres jalones fundamentales: Salones de Octubre, Ciclos de Arte Nuevo y fundación del grupo y la revista *Dau-al-Set*. Ni los Ciclos ni *Dau-al-Set* fueron en aquel entonces abstractos. Ambos lo serían más tarde, pero no en ningún caso antes de 1952. En los Salones sí se expusieron obras abstractas. Precisamente en el del 48 expuso por última vez en España el precursor de nuestra abstracción geométrica, Juan Sandalinas. Había también abstracciones lineales de Planasdurá y los lienzos casi gestuales y terriblemente expresionistas de Jordi Mercadé. Eso era todo.

Todas estas puntualizaciones son importantes porque indican hasta qué punto fue precoz Gago en su entrega a la abstracción. Como abstracto se inició, abstracto sigue siendo hoy y como abstracto terminará.

Gago, adelantado pero sin compradores potenciales, aspiraba a ser pintor y sólo pintor. No había en principio contado con que nadie, absolutamente nadie entre los jóvenes vanguardistas, podía vivir en aquellos años en España pintando tan sólo lienzos abstractos.

En vista de ello, Gago aceptó una solución de compromiso, y desde 1950 hasta 1970 alternó su dedicación abstracta con la creación de pinturas figurativas de muy alta calidad y no tan alta adecuación al espíritu de la época.

Aquellas pinturas de formas sueltas, están inspiradas a veces en las de maestros del pasado y son notables, otras por una soltura a mitad de camino entre el espíritu de la pintura japonesa y la de "Los Nenúfares", de Monet.

La etapa de investigación

Nada de cuanto se hace en la vida de buena fe y siguiendo una necesidad ineludible cae en saco roto. El tiempo que dedicó Gago a la pintura figurativa le hizo hacer mano y le sirvió para ensayar, aunque no se lo hubiese propuesto conscientemente, algunos ritmos de manchas y algunas superposiciones y orquestaciones cromáticas que se repetían, cambiadas de signo, en algunas de sus composiciones abstractas. Pintó también, y esto parece un dato de gran interés, bastantes composiciones hiperrealistas dentro de un contexto

dadaísta. Lo curioso, pero claro está que no es Gago el único precedente, es que algunas de estas obras, eran anteriores al nacimiento oficial del hiperrealismo como movimiento coordinado con profetas, santones y misioneros oficiales.

Su obra como escenógrafo

Una dedicación paralela a la doble de pintor figurativo y abstracto fue la de escenógrafo. Nada de extraño tiene que un pintor lo sea, y no constituye una segunda profesión sino una variante de la suya. No olvidemos los decorados y telones de Picasso para los ballets rusos, ni tampoco que el propio Juan Gris, tan riguroso en su negativa a trabajar en nada que no fuese pintura, había iniciado unos contactos con Diaghilev para una colaboración similar.



Pablo Gago en el papel de notario en una representación de *Mujeres Sabias* de Molière. Plaza del Rey de Barcelona, 1950.
Dirección Miguel Narros

La escenografía tiene el peligro de inducir al abuso de la ornamentalidad. El peligro existía, por tanto, pero Gago lo sorteó con acierto, aunque sin evitar tal vez el escollo contrario. Quiero decir con ello que su pin-



tura, que aceptaba la gracilidad y el juego, e incluso el aire de minué en las creaciones figurativas, se privaba drásticamente de todo cuanto pudiese perturbar su rigor en la obra abstracta y en la neofigurativa. Incluso cuando en algunos lienzos abstractos se recreó Gago en las calidades de la materia, peligro siempre de ornamentalidad, lo hizo castigando tanto, como compensación, el color, y extremando con tanta precisión la tectónica, que convertía casi en un monumento épico lo que en caso contrario hubiera podido ser una confidencia lírica.

Lo mismo le sucedió en sus aperturas espacialistas. Tiende, como es frecuente en la modalidad, a un monocromatismo aparente. Hay una dominante que en él suele ser azulenca o rojiza, pero con abundantes multitonalizaciones. El degradado del color o la manera como las formas reptan hacia los cuatro lados del soporte evita la monotonía y logra además que todos sus cuadros espacialistas no sean un único cuadro en réplica inacabable, sino que cada uno tenga sus propias e insoslayables características. Cada degradación del color o cada visibilización de la velocidad con la que la marea tenue repta hacia los cuatro lados del soporte, va acompañada por un adelgazamiento de la textura, que es en todo caso el que se corresponde exactamente con la movilidad de la apertura y con la multitonalización cromática del lienzo en cuestión.

En algunas obras del primer período, el gestualismo se sobreponía al espacialismo. Los gestos o las figuras aulladoras, que nada tienen que envidiarle a las de De

Gris (1952)
Óleo sobre lienzo, 140 x 114 cm.
Detalle

Kooning o Appel. Gago reinventó el mismo procedimiento, pero para un gestualismo abstracto y no neofigurativo. Un lienzo espacialista con las cualidades antes recordadas es atravesado luego por un entrecruzamiento de trazos gestuales en arrastre larguísimo. La estructura puede ser angular cuando Gago busca la tensión, y ortogonal y con colores más fríos en los momentos de serenidad. Las degradaciones interiores –más tenues en el primer caso e incipientemente arremolinadas a veces en el segundo– se acomodan con exactitud a estos altibajos de la tensión expresiva.

La nueva figuración: otra anticipación

La primera etapa abstracta recién reseñada había sido precedida de una estadía de estudios en París y cortada con varias estancias durante su decurso. En sus líneas generales estaba ya terminada en 1958, fecha en la que Gago estaba preparando para trasladarse a Méjico y había pintado ya sus primeros lienzos neofigurativos. Luego los recordaremos, pero dado que las fechas cantan, es preciso afirmar que Gago fue, conjuntamente con Fernando Sáez y Antonio Saura, uno



Carlos Saura, Antonio Saura y Pablo Gago en la exposición de Arte Fantástico, en la Sala Clan de Madrid en 1953

de los tres anticipadores de la nueva figuración en España. Fuera de nuestras fronteras no había tampoco en aquel entonces demasiados pintores neofigurativos. Salvo algún que otro francotirador, se reducían en todo el mundo a los componentes del Grupo CoBrA, al que lo único que le faltó fue haber bautizado su nueva modalidad.

Entre mis neofigurativos de aquella hora no figuraba, por desgracia Gago, ya que en 1959 se marchó a Méjico, llevándose todos sus cuadros y sin que me fuese posible verlos hasta su regreso. Deshago ahora ese entuerto mío al no hablar de la obra de Gago en mis escritos de aquellos años sobre la nueva figuración, y puedo hacerlo además con una perspectiva de la que entonces carecía. Cuando en el libro antes citado y en mi anterior, “Veinte años de pintura de vanguardia en España”, definí lo que yo consideraba como nueva figuración, insistí en que era una pintura de pintores abstractos que habían sacado todas las consecuencias implícitas en el informalismo, y que la fluidez de la mancha, los contrastes inhabituales de color y el enriquecimiento de la textura, característica de sus etapas anteriores, se mantenían en los nuevos lienzos en forma gestual, pero con alusión en el entronque de sus trazos a muñecos o monstruos desgañitados, a muchedumbres entreveradas o, menos frecuentemente, a sensaciones de lejanía de paisaje inventado. Yo fui el primer sorprendido cuando pocos años más tarde me encontré con multitud de pintores que decían hacer nueva figuración, y que se limitaban a cultivar una figuración tradicional muy digna y ligeramente desfigurada, sin incorporar a sus lienzos una tan sola de las conquistas del informalismo. Fue eso lo que me desilusionó, ya que hacía confusa la denominación y con-

vertía a esa nueva falsa figuración en una especie de cajón de sastre en donde todo cabía, menos lo que seguían haciendo con fidelidad a su intuición inicial Gago, Saura, Sáez y unos cuantos pintores más que en Madrid y Buenos Aires, lo mismo que en Nueva York o París, podían contarse en aquellos comienzos del decenio de los sesenta con los dedos de ambas manos.

Gago desde 1958 hasta 1965 hizo nueva figuración, pero la siguió alternando con su vieja abstracción. Luego –permítaseme adelantar acontecimientos– la abstracción de tipo informalista siguió siendo preponderante, pero alternada en la nueva etapa con investigaciones de tipo cinético y alguna que otra confluencia con un “pop” muy suyo y no homologable al de los países anglosajones.

El informalismo fue siempre en Gago no sólo el eje medular de toda su evolución, sino también el punto de partida –por expansión unas veces y por contraste otras– de cada una de sus actividades paralelas.

A Méjico se llevó Gago un par de docenas de lienzos, y allí pintó dentro de esa modalidad más de un centenar. Se vendieron casi todos en la nación hermana, y pude ver alguno de ellos en una escondida colección particular en Ciudad de Méjico. Otros dos pintores españoles, cuyas obras pude ver también en Ciudad de Méjico, empezaron poco más tarde a hacer allí nueva figuración auroral. Eran Prats y Moret. No me atrevería a afirmarlo, pero es posible que estos tres compatriotas nuestros hayan tenido más influencia de la que aquí puede creerse en la eclosión, primero tímida pero luego original y altamente expresionista, de la nueva figuración mejicana.



El Grito (1950)
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Detalle

MIEDO Y SOMBRAS

El miedo. Sin nombre. Sin rostro. El miedo sin recodos. Y sin vueltas atrás. Sólo el miedo. Y las sombras. Lo presentido, el miedo. Sombras y miedo: sombras fugitivas. Huir del miedo. De la muerte. Para abrazar la vida. Huir. Con miedo pánico, en las sombras. Para salvar la vida.

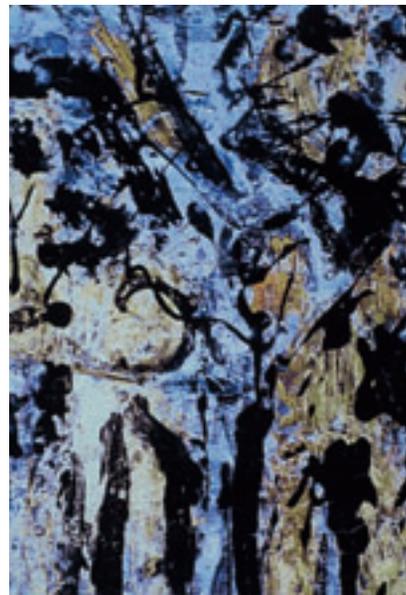
Mar Gómez

En la nueva figuración de Gago –pionero en Méjico, igual que antes en España– veo tres características fundamentales y otras varias menos estrictamente suyas. Las que mejor lo individualizan –las tres primeras–, son las siguientes:

1ª. Gago practica de manera sistemática la abolición del espacio tridimensional, pero a través de un sistema que, fuera del cubismo analítico, apenas había sido empleado. Suprime totalmente el fondo como campo más neutro o como lejanía de paisaje sobre el que resalten las figuras. En él, tal forma es lo que hay a los lados de sus muñecos como los propios muñecos. No hay diferencia de jerarquía entre fondo y forma, y desaparece toda ilusoria tercera dimensión. El cuadro recobra así una autonomía bidimensional completa, y ello le obliga a alzarse autosuficiente ante el espectador. Es la vieja estética del muro, insinuada ya en algunos murales románicos y retomada por Picasso en “Las señoritas de la calle Aviñó”, para comenzar a renunciar a ella en “Los tres músicos”, la que Gago lleva en sus lienzos neofigurativos hasta sus últimas consecuencias. En algunas de estas obras, cuando el encabalgamiento de los muñecos se viste de un color único –su clásico rojo ardiente, pero con llamas aclaradas–, acaba por no saberse si la dinámica de la obra la sostienen los “fondos”, igualmente lisos, o las propias formas. Los ritmos pueden seguirse por igual saltando de muñeco en muñeco que recorriendo el espacio que se abre entre ellos. La obra se hace así literalmente obsesiva, porque no le deja al espectador un solo resquicio para la huida y se le impone con imperiosa presencia.

2ª. No es frecuente que haya una sola figura en los lienzos neofigurativos de Gago. Cuando hay muchas,

éstas pueden comprimirse en una maraña inextricable, pero lo más habitual es que no se junte de manera tan opresiva. Hay entonces una infinidad de vericuetos que enlazan unas figuras con otras y que crean, con retícula menos apretada, una especie de torbellinos o de remolinos no demasiado alejada de la más obsesionante de todas las maneras de Pollock, pero con diferente intención. Estos engarces móviles, tensos, servidos por colores inhabituales que pueden extenderse desde el verde botella hasta el rojo de teja, pasando por los rojos intensos y los marrones cejjuntos, no se repiten jamás. Todos los ritmos son posibles y también todas las palpitaciones fisiológicas, pero sin entrañas abiertas a la manera del tremendismo a la moda.



Figuras aulladoras (1954)
Óleo sobre lienzo, 67 x 50 cm.

3ª. La ambigüedad. Se trata, desde los días del surrealismo, de una de las características más habituales en todas las tendencias que se han sucedido desde entonces, pero tan sólo en algunas de las obras más preclaras de cada una de ellas. Semejante ambigüedad la consigue cada pintor a su manera, pero hay especialistas tan desconcertantes como el inmenso Domínguez o el contradictorio Dalí. A Gago se le metió en la cabeza la idea o la intuyó de repente, pero se le ocurrió nada menos que intentar aprisionarla con efluvios de Venecia. En una pintura como la de Gago, la luz, desde el punto de vista estrictamente pictórico, no es indispensable, pero ayuda a la expresividad y mantiene el clima ambiguo. Unas veces esta luz es la de Tiziano. Otras, la de Rembrandt y alguna que otra, la aleteante de las cerámicas árabes o hispano-árabes de reflejos metálicos. Puede, como en la *Dánae*, caer diluida sobre una figura, pero ésta no es un cuerpo dorado y sensual, sino un ser gritante con los brazos abiertos, como el fusilado de Goya en “Los fusilamientos del 3 de Mayo”. El preciosismo de la luz y el desgarramiento de la factura crean una disonancia buscada, expresionista y convulsiva. Cuando la luz reptaba, lo hace tras haber surgido desde el interior del campo cromático y siempre de abajo arriba. Es un sistema que podría relacionarse con la escalada hacia lo alto y con la búsqueda de la liberación. La temática, el desgañitamiento, la exaltada petición de justicia o auxilio de los personajes rompe la placidez de la autoliberación y establece así la ambigüedad. Hay algo de diálogo entre el consciente y el inconsciente, pero también una posible visibilización pictórica de aquella parte de nuestro superego que nos han introyectado en la infancia y que se ha hecho

Multitud (1951)
Óleo sobre lienzo, 111 x 85,5 cm.
Detalle



igualmente inconsciente y por añadidura cruel. No es difícil leer varios estratos psíquicos en cada lienzo. Todo ello acaece dentro de una línea muy en consonancia con los mejores aciertos de la escuela suiza de psicoanálisis —desde Jung hasta Charles Baudouin y desde éste hasta Pierre Daco—, pero también con algunas visiones paralelas de Reik y de Nacht.

Entre las otras características hay una que se da sólo en algunos lienzos y que contribuye a crear un clima de misterio. Consiste en dotar a la obra de algo así como de un vaho de espejo. Sobrepone para ello Gago una marea de empaste tenue y verticalmente dirigido sobre algunas de las figuras. Las veladuras no son las del óleo sobre temple, sino otras más difíciles, pero por eso mismo más seductoras cuando, como en este caso, se logran con éxito.

Nueva abstracción

En la nueva etapa abstracta, desde 1965 hasta nuestros días, hay en la obra de Gago concomitancias netas con una nueva abstracción que no es precisamente la del borde neto norteamericano, pero que tiene, no obstante, reminiscencias sutiles en un Rothko que por una vez hubiese acompañado sus nuencias sutiles con algunos contrastes e intromisiones de colores y formas.

Se trata, no obstante, de un mundo de paz, con predominio casi absoluto de horizontales y verticales, pero con un juego de tensiones ocultas que evita la flotación de las formas y sugiere un estatismo precario. La economía de elementos es máxima. El color, tal como tiene que ser en una pintura tan sutil y discreta como

la de este momento, último hasta ahora en la evolución de Gago, no sólo es inhabitual, sino con contrastaciones arriesgadas, pero nunca chirriantes.

El juego de los violetas en contraposición con los verdes me hace recordar algunas de las premoniciones que más habían preocupado a Seurat. Es tan exacta la manera cómo un color modifica al otro, que el violeta que se ve desde lejos y que aparece en las fotografías en color, no es violeta en verdad, sino gris caliente. No lo ve así, no obstante, el ojo, ya que el verde con más amarillo que azul, atravesado de un amarillo desnudo en alguna que otra fisura, así lo cambia en virtud de su contigüedad levísimamente interpenetrada.

Estos logros, cuya hermosura y serenidad se alían a su importancia experimental. Gago se convierte así en uno de esos experimentadores que doblan de pura armonía y belleza la solución del problema que se han planteado. Hay en él algo de helénico que garantiza la medida y que es al mismo tiempo sensibilidad y posibilidad de comunicación armoniosa y discreta.

Contrapunto de la nueva abstracción es en Gago un “op” al que no piensa dedicarse de manera no ocasional. Lo hizo porque sigue investigando sobre la luz y el color, y porque entre 1964 y 1977 semejante tipo de investigación tenía que encontrarse tarde o temprano con los resultados paralelos del “op”.

No es, por tanto, el “op”, ni menos el cinetismo concomitante, un punto de llegada en la obra de Gago, sino un momento ineludible en su proceso de experimentación.

El resultado final será otro y puede verse incluso como eco y no como momento del proceso de investigación en las obras neoabstractas recién recordadas. Toda la obra de Gago tiene así una esencial unidad, y toda ella parte, como antes apuntamos, de su vocación abstracta. La luz de las vidrieras condicionó su intuición abstracta de la luz y su necesidad de inventar unas formas que hiciesen palpitar a la luz entre el espectador y la obra.



Luz y Violetas (1960)
Óleo sobre lienzo 146 x 114 cm.

LUZ

La luz como metáfora. La vida. La hermosura. Triunfar sobre la muerte. Ganarle la partida. Derribar el dolor, la oscuridad, la pena. Sacar vida a la luz, para salvar del caos. Nombrar, iluminar, con manos del amor. Dar a la luz, la vida. La belleza, brillante de dulzura, inocente, salvaje. Salvarse de la quema. Y brillar con luz propia.

Mar Gómez

Una obra hacia la luz

Los problemas resueltos en sus primeros momentos de investigación abstracta, informal y gestual condujeron necesariamente a Gago hasta una nueva figuración, en la que incorporó todas estas conquistas suyas a una reelaboración expresionista de un diálogo doloroso entre seres humanos desprotegidos. Terminada esta investigación retomó la abstracción, pero como la luz sigue siendo la protagonista, el “op” estaba al acecho. Su abstracción “op” es, por tanto, un complemento experimental de su otra abstracción, cultivando esta última no sólo en su obra “op”, sino también como cañamazo invisible sobre el que ordena sus formas informes. La luz evita, no obstante, que la geometría se le esclerose. Las aristas, mordidas por la luz, se convierten tan en luz como el emplomado de las vidrieras. No hay peligro, por tanto, de que el encantamiento y el misterio desaparezcan en la obra de Gago. Su morada es la luz y ésta era para nuestros antepasados medievales la imagen más legible entre todas cuantas cabía idear para la armonía increada. La propia luz, eterna también en tanto la fe persistía, era asimismo el símbolo palpitante de la idea que el mundo bizantino, que tanto condicionó al nuestro en el momento en que se erigió la catedral de León, se había hecho de todo lo eterno. Gago concuerda en su anhelo más íntimo con esta aspiración. Quiere vivir en la luz y que su pintura sea luz y medida, reflejo precedero de la armonía increada y tan transitoriamente eterna como el amor absoluto en nuestra esperanza desprotegida. Sueña igual que soñaron los estratificadores teologales de la doctrina, pero nos ofrece una realidad tangible –su elección y su obra– y no tan sólo ilusionadas esperas.

Lo recuerdo ahora, en la medida que uno no es un olvidadizo definitivo, parapetado detrás de su mesa del Café Gijón, donde tenía plantada su cátedra de apóstol del arte abstracto. ¡En aquellos primeros años cincuenta! Era el tiempo en que el diario “Madrid” llamaba “chíviris” a los que pintaban y pensaban como Pablo, y que don Fernando Álvarez de Sotomayor ponía una carta abierta, al doctor Vallejo Nájera, inquiriendo todo alarmado si no estarían locos los artistas actuales que exponían en la Bienal. Aquello ya pasó, con la victoria de “los chíviris” y de “los locos”. Con la victoria, también de los apóstoles como Pablo Gago...

Pero, por lo visto, Pablo era un hombre que creía en lo que decía y mantuvo siempre su apostolado. Ahora, la batalla ya hace mucho tiempo que está ganada, y ni siquiera hace falta advertir que Pablo Gago es eso que llamamos “abstracto”. Lo es, efectivamente, y yo me pregunto si él, cuando pinta alguno de sus cuadros, no está reviviendo en la intimidad el tiempo de la polémica.

Pero sea como sea, he ahí un pintor. No puede estar en ningún polo de la posible ecuación abstracta –ni en el aformalismo expresivo, ni en el geometrismo analítico–, porque él no puede estar definitivamente en ninguno de ellos. Él es, fundamentalmente, pintor, sólo pintor, pero muy pintor.

José María Moreno Galván

El conocimiento de la fidelidad de Gago a la abstracción que arranca desde 1946 sin acusar desvarío alguno, y que es “anterior” a la manera soberbia con que Rothko y Jasper Johns, en una plural escuela de pintores norteamericanos, tomaron posesión del espacio, nos permite situar su obra en el tiempo.

El plano del color en Gago se modula y estremece por una emoción que lo pliega o lo extiende para que entone su mensaje. Esa entonación se hace sin artificio alguno en busca de una templanza visual que no contiene anécdota narrativa y con una majestad de expresión que hace solemnes incluso los espacios más breves, donde su pintura se queda ensimismada muy hacia dentro de la superficie.

Manuel Augusto García Viñolas

Pablo Gago está en sus cuadros como está en sus gestos y en su forma de ser, y lo que los cuadros de Gago nos ofrecen es una gran verdad, una bella, sincera, entregada verdad.

Y así, piensa uno, es como se hace arte; como la vida, también, se convierte en arte.

Magnífico pintor que pinta cuando quiere, establece sobre cada lienzo la línea de su vida y se puede leer en sus cuadros, como dicen que algunos leen en la palma de la mano. Pero mejor.

Paco Ignacio Taibo

El mundo que nos ha representado Gago es una cristalización blanda, en la cual las espigas y los polígonos han depositado sus sombras, viviendo ellas en un mundo propio. En el interior de las uñas las explosiones de aristas suceden a las órbitas vacías de los cráneos.

Antonio Saura

Lo abstracto en este caso no concluye en el refinamiento de lo material, sino en la nupcia de la luminosidad y la delicadeza. He aquí, y conviene proclamarlo, a un pintor convencido de las posibilidades de la abstracción (puesto que viene cultivándola desde el año 46 exactamente), para quien lo importante no es desembocar en lo esquemático neutro y en el color más o menos selecto, sino en ese diálogo vivacísimo que en sus resultados de apariencia harto simple lo proclaman un excelente pintor.

Lo pictórico impera de tal forma en estos lienzos inteligentes, consecuencia de un júbilo profundo que, en lo que en hermanos afines de tendencia, resulta muchas veces pueril o huero, en su obra se expresa de manera esencial. Sus cuadros, en vez de tejidos refinados, de combinaciones formales con preocupación por lo exquisito, son planteos neoabstractos en los que una juventud lúcida asume la representación por derecho de ese palpitar que en pintura –figurativa o abstracta– comunica lo inefable. Cuando, como en el caso de Gago, no se trata de que las formas sean epílogo representativo de una realidad o de un concepto, sino principios equilibradamente fulgurantes de las verdades milagrosas sobre las que en sus cuadros dialogan colores, como recién nacidos siempre, que en la correspondiente oposición tonal, producen el prodigio expresivo.

Enrique Azcoaga

Pablo Gago sobrevive inteligentemente a las abstracciones de los años cincuenta gracias, en primer lugar, a su sensibilidad de pintor que informa cuanto hace. Su pintura atemática, que se llamó abstracción, es suave o dramática según las obras en sí mismas. Y es así como hay que considerar su obra llamativa y delicada, tan rica de color, tan óptima.

Antonio Manuel Campoy

Pablo Gago, pese a ser un hombre tímido, sencillo y entrañable, ha sido siempre “un nadador contra corriente”; un creador independiente, profundo y solitario que –ajeno a grupos y camarillas– ha venido realizando una importante labor pictórica, siempre coherente en la búsqueda de nuevos caminos de expresión, aunque claramente diferenciada en distintas etapas y períodos. Pionero del arte abstracto español desde 1945, evoluciona más tarde hacia una neofiguración que le lleva a exponer sus obras junto a Picasso, Saura... Su inquietud creadora le lleva a la realización de murales, esculturas, bocetos escenográficos, para el teatro, el cine y la televisión, con los que prefiere ganarse la vida antes que realizar concesiones en su pintura.

Mario Antolín Paz





Todo sucede por primera vez:
la luna
el corazón,
el ancho mar.

Invierno para callar,
Nieve, nieva, nevaremos.

Otoño,
las hojas no se andan por las ramas
para decir adiós.

Verano,
Di gracias por vivir,
Di que tienes
Un color favorito:
Sus ojos, por ejemplo.

Llovía aquella tarde.
Retruenos y relámpagos,
nadie estaba vestido
como para enamorarse.

Su forma de llegar,
De recoger las manos al sentarse,
Y tu crees que nunca más se irá.

Primavera sombría;
No hay flor como su risa

Sólo por esta vez
Los árboles les van a permitir
Ver el bosque.

Ojos de fango
En mirada de terciopelo

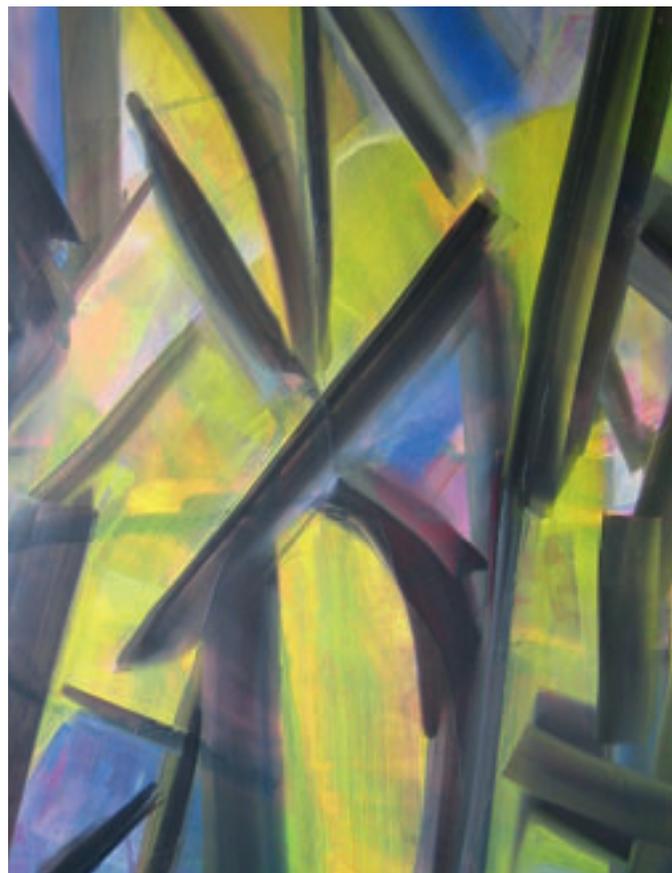
Logró llevarse el gato al agua
Y le enseñó a nadar
Y a guardar la ropa

A Pablo Gago, que pinta a cara o cruz

Pablo Antonio Gago Montilla dice que su pintura es “la historia de una insistencia. Como vivir. Porque –asegura– eso es la vida: un insistir, una voluntad de reconstrucción. Elegimos algo y le ponemos voluntad y vida. Y el arte es un impulso vital, tiende a ser la expresión de la esencia de la existencia”. Nadie más autorizado para hablar de una obra que su autor. Nadie con más autoridad. A excepción de su propia obra, que toma ahora, desde estos muros, la palabra. Y que constata la obstinación y la insistencia de toda una vida dedicada a la pintura. Desde la revelación del color en las vidrieras de la catedral de León, cuando Pablo Gago era aún un niño, a los mil brillos de carbón y negrura con los que convivió en sus años como estibador en el puerto de Gijón. De las luces de colores que descubrió maravillado un día, flotando en el aire de la catedral, donde iba a misa a regañadientes de la mano de su madre... a todas las dimensiones de la oscuridad carbonera –fino, menudo, granza, cribado...–, con las que tuvo que luchar a brazo partido para ganar la batalla a la posguerra. De esas dos experiencias tan distintas, de esos dos opuestos, la luz y su carencia, el color y su carencia, está hecha la pintura de Pablo Gago. Una pintura hecha de un material altamente combustible. Como el carbón. Como la imaginación de un niño; dice que su pintura es la historia de una insistencia. Y pasa como de puntillas, como quien no quiere la cosa, sobre el valor de esa obstinación. Una obstinación en la que se encuentra ni más ni menos que el auténtico sentido de una vida. “Una virtud hay que quiero mucho, una sola. Se llama obstinación. Todas las demás, sobre las que leemos en los libros y oímos hablar a los maestros, no me interesan. En el fondo se podría englobar todo ese sinfín de virtudes que ha inventado el hombre en un solo nombre. Virtud es: obediencia. La cuestión es

a quién se obedece. La obstinación también es obediencia. Todas las demás virtudes, tan apreciadas y ensalzadas, son obediencia a leyes dictadas por los hombres. Tan sólo la obstinación no pregunta por esas leyes. El que es obstinado obedece a otra ley, a una sola, absolutamente sagrada, a la ley que lleva en sí mismo, al propio sentido”.

Mar Gómez



Vitrail (1990)
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.

Vidriera (1945)
Óleo sobre cartón entelado
28 x 21 cm.



Entibación (1946)
Óleo sobre tabla
47 x 40,5 cm.



Multitud (1951)
Óleo sobre lienzo
111 x 85,5 cm.



Carbón (1951)
Óleo sobre lienzo
140 x 114 cm.
Detalle



Niños enfadados (1952)
Óleo sobre lienzo
67 x 50 cm.
Detalle



Carbón (1954)
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm.



Tres formas blancas (1960)
Óleo sobre lienzo
140 x 114 cm.



Hoja (1965)
Óleo sobre lienzo
35 x 27 cm.



Sin Título (1966)
Óleo sobre lienzo
167 x 130 cm.



Amarillo en luz (1966)
Óleo sobre lienzo
140 x 114 cm.



Vitral (1990)
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm.



Pequeño formato (1945 - 1970)



